

**ANDRÉS CILLERO:  
UNA MIRADA ERÓTICA SOBRE LA  
SOCIEDAD ACTUAL**

**AUTORA**  
MARGARITA ALONSO SILIÓ

**DIRECTOR**  
ENRIQUE VALDIVIESO

AÑO 2004

Índice.

<b>1.</b>	<b>Prólogo</b>	i
<b>2.</b>	<b>Plan de Trabajo</b>	l
<b>3.</b>	<b>Introducción</b>	1
<b>4.</b>	<b>El Estado de la Pintura en España en el momento en que pinta Cillero</b>	4
<b>5.</b>	<b>Biografía</b>	22
	a. El Personaje	23
	b. Autobiografía	30
	c. Su Vida	33
	1934/1952 Nacimiento, Infancia y Adolescencia	34
	1952/1968 Juventud	45
	1969/1993 Vida en Madrid y el mundo. Sus Últimos Años.	66

<b>6.</b>	<b>Simbología e Interpretación de la Iconografía de Andrés Cillero</b>	<b>82</b>
	La Figura Femenina en su Obra.	90
	Sus Fuentes de Información.	96
	Su Mirada Erótica.	113
	<b>Evolución Artística</b>	114
	Etapa Post-Académica	120
	Etapa Grotesc-Art	157
	Etapa del Gótico Lavable	192
	Etapa Fold-In	211
	Etapa de los Blancos	224
	Etapa de los Acrílicos	241
	Etapa Final	
<b>7.</b>	<b>Obras dedicadas al Deporte</b>	<b>259</b>
<b>8.</b>	<b>Reinterpretaciones, Versiones y Homenajes.</b>	<b>264</b>

<b>9.</b>	<b>Análisis Técnico.</b>	277
	Composición, Formas, Color.	278
	Técnicas, Materiales y Objetos.	291
	Censo de Objetos.	294
<b>10.</b>	<b>Otras Manifestaciones Artísticas.</b>	300
	Obra Mural	301
	Obra escultórica	306
	El Ultramueble	309
	Obra Gráfica	312
<b>11.</b>	<b>Conclusiones.</b>	321
<b>12.</b>	<b>Catálogo de Obras.</b>	328
<b>13.</b>	<b>Premios, Exposiciones, Museos.</b>	374
	Premios.	375
	Exposiciones Individuales	378
	Exposiciones Colectivas.	381
	Museos.	390
<b>14.</b>	<b>Fuentes Documentales.</b>	391
	Originales y Manuscritos	392
	Catálogos	394
	Bibliografía	396
	Hemerografía	402

Prólogo.

Conocí la existencia de Andrés Cillero en septiembre de 1994, cuando tras muchas cavilaciones, me decidí a visitar en su despacho de la Universidad de Sevilla al profesor Enrique Valdivieso, quien bastantes años atrás, había sido mi joven profesor de Historia del Arte en Valladolid, y yo su joven alumna.

Le conté que venía en busca de aires nuevos, pues sentía la necesidad de salir de los monótonos límites que me marcaba el instituto y de concentrarme en algo que me evadiera de la dura situación personal que atravesaba en aquellos momentos.

Al poco tiempo me llamó para proponerme hacer una Tesis Doctoral sobre la obra del pintor Andrés Cillero, pues le parecía que podía ser interesante el punto de vista de una mujer. Volví a Sevilla y me enseñó unos catálogos; desde el primer momento me sentí atraída y espantada por la fuerza plástica de las imágenes, sin saber muy bien qué podría yo decir de todo aquello.

Superados los cursos de Doctorado en dos años de emocionantes idas y venidas de San Pedro a Sevilla por la carretera de Ronda, inicié en 1997, como una aprendiz literalmente tutelada por su maestro, la aventura de conocer la vida y la obra de Andrés Cillero, atendiendo en todo momento las sabias recomendaciones del profesor Valdivieso.

Durante cuatro años, leí, visité los lugares y hablé con los amigos que tuvo Cillero, conocí sus obras y recopilé todo tipo de información, hechos de vital importancia para mi por la sensación de cercanía que llegué a experimentar y por las emociones que me transmitieron.

Naturalmente, aunque cada vez con menos entusiasmo, continuaba haciendo escapadas a Sevilla durante el curso escolar, y tras recibir las orientaciones y correcciones oportunas, volvía a mi mesa de trabajo, hasta que todo aquel marasmo se fue transformando en un texto que se presentó como Tesina el 3 de julio de 2001.

Poco a poco, he ido completando este estudio con mas sosiego y con mayor satisfacción. Realmente he disfrutado del paseo, que si bien es cierto que en algunos momentos se me hizo cuesta arriba y me pareció una eternidad, hoy 29 de Febrero de 2004 lo siento, en palabras del Abad Virulo del Monasterio de Leire, *“como un ayer que ya pasó”*.

El capítulo de agradecimientos se inicia con las atenciones que me han dispensado las dos esposas de Cillero, Isolda Alfaro y Ana Martínez de Bedoya, y todos aquellos amigos suyos que me prestaron materiales de trabajo y me regalaron su tiempo y sus historias.



Continúa con el profesor Valdivieso, a quien agradezco su paciencia, sus consejos y su hospitalidad a lo largo de estos años.

Y finaliza con mis amigas, Lola, mi fiel contacto en Sevilla y sobre todo, María Testa infinitamente generosa conmigo por la cantidad de tiempo que me ha regalado en el montaje de este trabajo.

A todos, mil gracias.

Plan de Trabajo.

El desarrollo de este trabajo va de lo general a lo particular; se inicia con un recorrido década a década del panorama artístico español entre 1940 y 1990, en el que paralelamente se va situando al pintor Andrés Cillero.

Su biografía se desgrana aprovechando los hitos artísticos de su propia vida, es decir, su etapa valenciana desde su nacimiento en 1934 hasta su salto a Madrid en 1969; aquí, durante los veinte años siguientes se irá consolidando como artista, hasta que en plena madurez se le diagnostica un cáncer de pulmón; la enfermedad no le impedirá mantener un duelo pictórico entre la vida y la muerte hasta morir en la Nochebuena de 1993.

El apartado dedicado al estudio de la iconografía de las obras del artista, pretende poner al descubierto la personalidad de Andrés Cillero, desenmascarar al personaje (*"larvatus prodeo"*) que se aproxima al espectador a través de obras de asombrosa apariencia, bajo cuyo artificioso envoltorio se puede descubrir a un hombre de talante liberal con una profunda admiración por el universo de Venus y Cupido.

Los aspectos técnicos de su obra hablan de su continuo esfuerzo por la factura, la investigación y la innovación material. Los capítulos finales se dedican a poner de manifiesto otros aspectos artísticos de su obra, como murales, grabados, y esculturas.

Las principales fuentes documentales utilizadas han sido los propios cuadernos de trabajo del artista, sus fotos, cartas y postales, los folletos de sus exposiciones y los numerosísimos artículos de periódico que guardaba perfectamente archivados.

De la bibliografía, que ordenada por años figura en las últimas hojas de este trabajo, destaco desde el punto de vista artístico el valor fundamental del "*Cillero de Raúl Chavari*" y el enorme entretenimiento y utilidad que me han procurado las obras de origen literario para la comprensión de sus imágenes.

Introducción.

No es nada nuevo apuntar que la pintura erótica, aunque constituye un género tan antiguo como el propio hombre, ha sido históricamente reprimida y censurada en la cultura occidental, por lo que las expresiones eróticas buscaron sus vías de escape a través de la mitología, la religión o las colecciones privadas.

Pero los tiempos han cambiado y la liberación de la erótica es a nuestros ojos un hecho contemporáneo y absoluto, en el sentido de que ha invadido todas las esferas de la vida moderna, hasta el punto de caer con frecuencia en la reiteración, la vulgaridad y el mal gusto.

El pintor ANDRES CILLERO, cuya obra es objeto de estudio en este trabajo, apunta la misma idea en su propia tesis “UN ESPACIO ERÓTICO PARA UN CREADOR PLÁSTICO” escrita en 1985, en la que tras un concienzudo recorrido por la historia de la pintura erótica, concluye que “el erotismo es ya libre en ESPAÑA, en el arte y en la vida”.

Así pues, resulta indiscutible afirmar que el erotismo se ha convertido en un signo de identidad propio de la cultura del siglo xx, que se manifiesta muy especialmente a través de los medios de comunicación de masas, que van dirigidos a captar el interés de una sociedad crecientemente consumista y placentera.

Cillero, que se reconoce en esencia mediterráneo y epicúreo, y aunque declara que “el erotismo de kioscos y medios de comunicación le parece obsesivo”, asume y usa el lenguaje erótico permanentemente como base de toda su expresión artística.

Su deliberada y personal visión erótica de la sociedad, hizo que algunos solo vieran en sus obras un exceso de carne, de sexo y de mujer objeto, cuando no una posible patología mental.

A mi juicio nada de eso. Me parece Cillero un libertino divertido que desparrama sin ningún pudor social sus pensamientos eróticos, haciendo gala de un gran sentido del humor y de una agudeza crítica harto ingeniosa y cítrica.

Fue un enamorado de la estética y de la erótica, aspectos inseparables de su propia personalidad, y su objetivo fue además de divertir, humanizar el erotismo, desmitificarlo y contraponerlo a la vulgaridad actual. *“Mi propósito ha sido, dice en su tesis doctoral ,aún despreciando el valor anecdótico y superficial de la forma y el color, la afirmación de una poética plástica, desde la que el cuadro objetualizado vuelva a ser una carta de infinitos abierta a toda posibilidad, a todo un sistema de sensaciones y reflexiones”.*<sup>(1)</sup>

---

(1)  
A. Cillero.  
*Un Espacio Erótico para un Creador Plástico.*  
Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes.  
Madrid, 1985, pág. 196

## El estado de la pintura en España en el momento en que pinta Cillero.

Cillero vivió entre 1934 y 1993, casi sesenta años de continuos cambios históricos: la guerra, la posguerra, el franquismo, la transición y la europeización de España.



Los *Años Cuarenta* fueron años de reconstrucción y supervivencia, una década dura, en que se hacía verdaderamente difícil pensar en el arte y en los artistas; una época, en que el gusto oficial y el popular se aferraban al academicismo, y todavía en las escuelas de arte se tendía al costumbrismo y al impresionismo, o como mucho se hacía alarde de los dibujos más clásicos de Picasso.

Esta cerrazón a todo lo nuevo era además de oficial bastante general en el gusto español y se prolongó durante décadas.

Los aprendices de artista de entonces estaban desorientados, pues la guerra había enviado al exilio a la mayoría de la vanguardia histórica, de modo que no tenían para aprender más que los viejos moldes.

Fue precisamente esta situación de aislamiento, la que actuó como revulsivo para que aquellos jóvenes ansiosos de novedades, emprendieran a su modo el camino de la modernización, organizándose en grupos como *Dau al Set* fundado en 1948 en Barcelona, la *Escuela de Altamira* en Santillana del Mar, el grupo *Pórtico* en Zaragoza desde 1947, o el grupo *Ladac* en las islas Canarias; ellos fueron *los locos jóvenes* de los años cuarenta, realizando sus propias publicaciones, debates y exposiciones.

En otros casos, era algún joven artista el que se lanzaba al ruedo con valentía, organizando exposiciones individuales de escasa comprensión y difícil éxito; valgan como ejemplo la de Palazuelo en Madrid, o Sempere en Valencia, ambas en 1947.

Los *Años Cincuenta* marcaron el fin de la autarquía; se respiraba el optimismo de la apertura y se avivaba la

esperanza por recuperar los contactos con la realidad exterior.

El arte reflejaba la ambigüedad de este cambio, oscilando entre la tradición de una exposición como la titulada “*Un Siglo de Arte Español 1856- 1956*” y la modernidad de una serie de exposiciones antológicas, que promovidas desde instancias oficiales permitieron conocer en directo la pintura europea, americana y española; estas exposiciones se iniciaron con la *Primera Bienal Hispano-Americana de Arte* celebrada en Madrid en 1951, en la que se vieron obras de Tapies, Guinovart, Cuixart..., continuaron en 1953 con la *Exposición de Arte Abstracto* de Santander y la de *Arte Fantástico Surrealista* organizada por Saura en Madrid, y se siguieron de una serie de monográficas, también en Madrid en 1954 y 1955, sobre las *Tendencias Recientes de la Pintura Francesa*, *La Pintura Italiana Contemporánea* y la que exhibía los *Fondos del Museo de Arte Moderno de Nueva York* ; a nivel provincial, como ejemplo, se puede citar el Primer Salón de Arte no Figurativo que se organizó en Valencia en 1956. Esto demuestra que el aislamiento artístico también se empezaba a romper.

Prácticamente a la vez que aquellas exposiciones, se van iniciando las primeras publicaciones que difunden, analizan y critican el arte de vanguardia; ejemplo de ello son: *La Primera Bienal Hispano Americana de Arte*. Luis Felipe Vivanco, Madrid 1952; *El Arte Abstracto*. Antonio Aróstegui, Granada 1954; *Introducción a la Pintura Española Actual*. José María Moreno Galván, Madrid 1960; *Baumeister*, Santos Torroella y otros: *Segunda Semana Internacional del Arte Abstracto*. Santander 1951; *Cirici Pellicer*, Alejandro: *Surrealismo*. Omega , Barcelona 1957; *Cirlot*, Juan Eduardo: *Del Expresionismo a la Abstracción*. Seix Barral, Barcelona 1955; etc.

A nivel nacional el grupo más representativo fue *El Paso*, fundado en Madrid en 1957; de él formaron parte *Saura, Millares, Viola, Canogar, Feito, Manolo Rivera...* y otros, todos ellos de estética informalista, de difícil comprensión aquí en España, pero de bastante éxito internacional.

Desde el punto de vista de las colecciones y por el mismo motivo de ranciedad hacia lo nuevo, tampoco los museos oficiales de entonces compraban para sus fondos obras de actualidad española ni extranjera, hasta que por iniciativa privada se creó en Cuenca el primer *Museo Español de Arte Abstracto* y desde entonces se comenzaron a exponer, y allí se concentran todavía, las mejores obras de la mayoría de nuestros artistas de la abstracción.

Mientras tanto, Cillero había llegado a la veintena y empezaba a hacer sus primeras obras; a él no le gustaba el arte abstracto, pensaba que era una vía muerta y en consecuencia, toda su obra artística se iba a desarrollar en la figuración.

En 1956 Cillero tenía 22 años y acababa de ganar una beca para salir a estudiar al extranjero. Después de todo esto, parece difícil sostener la idea del aislamiento, pues los artistas tenían alguna posibilidad de conocer lo que se hacía fuera de España, aunque posiblemente la situación fuera sólo aceptable en las grandes capitales españolas y bastante desesperada en el resto de las provincias.

En Valencia, donde vivía Cillero, al igual que en otras ciudades aparte de Madrid y Barcelona, también se

constituían grupos de artistas (el *Parpalló* en 1956, el *Equipo 57* en 1957 , de los que más adelante hablaremos) que actuaban como vanguardias locales empujando a los artistas noveles a exponer dentro y fuera de España a través de las *Bienales Internacionales de Venecia o Sao Paulo*, que en definitiva eran los trampolines de la fama a Europa y América (allí habían triunfado *Tapies, Chillida, Sempere...*; Cillero no irá hasta 1973).

Los *Años Sesenta* fueron los llamados despectivamente *años del desarrollismo*, de la tele y del Seat 600; los de la llegada del hippismo , del amor libre y de los conciertos pop-rock; los del rojerío universitario, los del sindicalismo obrero, los de la provocación y de la utopía; fueron los que marcaron el fin del monolitismo político, el fin de la falange y los del inicio del *Opus* y de la oposición política.

Todas las vanguardias, fueran políticas o artísticas, estaban en eclosión y por todas partes cundía la ética del compromiso.

En el plano artístico, el grupo *El Paso* se disolvió, y el informalismo y la abstracción se extinguieron dejando paso a la realidad. La estética Pop triunfaba en Gran Bretaña y en USA, y casi a la vez en España, donde varios pintores jóvenes, *Gordillo, Arroyo, D. Villalba, Genovés , Alcaín, Urculo, el Equipo Crónica....*y el propio *Cillero*, se alineaban en la misma banda, pero con una temática muy española, teñida de crítica política y social, llena de humor y de ironía, que poco tenía que ver con la sociedad de consumo; la seriación, la manipulación de imágenes, las reinterpretaciones, el uso de los medios de comunicación....nos adentran en el realismo de la década del Pop-Art.

Esta sincronía de estilo entre España y el extranjero está más que probada: los viajes, las becas, las exposiciones y las publicaciones, como la revista *Goya* y las crónicas de Nueva York de *Barbara Rose* o *Los Cuadernos Hispanoamericanos*, permitían la circulación de los nuevos aires de fuera adentro y viceversa, aunque aquí, la España oficial continuara siendo bastante impermeable a todas aquellas modernidades.

Esta fluidez en los intercambios la demuestran también algunas de las exposiciones que se hicieron; por ejemplo, de 1960 a 1962 viajó por USA la exposición *The New Spanish Painting and Sculpture*, y en el museo Guggenheim de New York se celebró la titulada *Before Picasso after Miró*.

Tanto en Madrid como en Barcelona se hicieron exposiciones colectivas que divulgaron la obra de *Rauschemberg, J. Johns* o *L. Rivers*, y de los españoles *Anzo, Genovés, Gordillo, Canogar, Alcain, Los Crónica.....*; entre ellas destacan: *Arte Actual de América y España. Madrid, 1963* y *Arte USA Actual de la colección Johnson. Madrid 1961*.

El año 1966, como se verá en el estudio de esta tesis, fue bastante significativo en la trayectoria de Cillero, pues su estilo *Grotesc* se dio a conocer en la exposición del Ateneo de Madrid y tres años más tarde en la del Club Internacional de Prensa; ese mismo año Cillero ya expuso en Francia y participó en una muestra itinerante de pintores españoles por media Europa. En noviembre de 1966 W. Dyckes publicó en Madrid una guía titulada *Spanish Art Now*, en la que figuraban 74 pintores y escultores nacidos entre 1916 y 1955, ordenados de la A a la Z, de Alexanco a Zobel; la página 18 está dedicada a Cillero.

Esta vivacidad artística y la buena coyuntura económica, hicieron que se desarrollara la demanda de obras de arte y las galerías, y las exposiciones proliferaron por todas las grandes ciudades.

Nunca en España se había hablado tanto de arte, aunque en bastantes ocasiones mal, sin idea alguna de lo que se decía, y bien, muy bien, pues para entonces había crecido ya una generación fantástica de críticos de la talla de

*V. Aguilera Cerní, (El Arte Impugnado, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1969), R. Chavarri, Mario Antolin, C. Areán (30 Años de Arte Español, Editorial Omega, Barcelona 1969), J. A. Aguirre (Arte Ultimo, Madrid 1969), J. M. Bonet o J. M. Moreno Galván, aquellos que tanto escribieron sobre las exposiciones de Cillero; tampoco nunca se habían publicado tantos artículos, suplementos, y revistas especializadas, como La Gazeta del Arte, Flashmen, Cisneros, Forma Nueva, Triunfo, Blanco y Negro, Aulas, Realidad y Artes Plásticas.*

Aquel desarrollo afectaba a todo: se estaba produciendo una especie de simbiosis intelectual, política, social y artística, por acabar con la censura y con el régimen. Pero todo terminó reprimiéndose al proclamarse el estado de excepción en 1969.

Cuando en los *Años Setenta* el franquismo daba sus últimos coletazos, y la agitación estudiantil y obrera desbarataban el orden establecido, Cillero estaba en su madurez vital y artística, entre los 36 y los 46 años.

Su arte tiene una dirección tan clara como la que apuntaba ya hacia el final del franquismo.

Sin embargo, el arte en general carecía de rumbo.

El pintor y crítico *Juan Antonio Aguirre* había publicado en 1969 su polémico *Arte Ultimo*, donde retrataba el eclecticismo artístico que caracterizaba a los artistas de la postvanguardia: apolíticos, irrespetuosos con el pasado, no reconocían ningún hilo conductor y decían querer un arte más personal; eran independientes y cosmopolitas, pero descafeinados, poco definidos, sin estilo.

A propósito de esto, el profesor y catedrático de Arte *Calvo Serraller* dice que “*el arte quedó reducido a un discurso polémico, a un debate permanente dedicado a poner en entredicho sus propios fundamentos*”.<sup>(2)</sup>

De entre las cuatro corrientes más significativas del período, *Conceptualismo*, *Minimalismo*, *Neoabstracción* y *Neofiguración*, las que más cuajan son las dos últimas; y de entre los artistas españoles de esa década, los que más iban a sonar serían: *Gordillo*, *D. Villalba*, *G. Pérez Villalta*, *J. M. Broto*, *F. García Sevilla*, *Chema Cobo* y *C. Alcolea*.

---

(2)  
F. Calvo Serraller  
Del Futuro al pasado.

Vanguardia y tradición en el arte Español contemporáneo  
Alianza. Madrid, pg. 141

El triunfo internacional del Hiperrealismo o Neofiguración, originario de USA donde se había iniciado como una derivación del Pop a finales de los 60, se consagró a partir de la Documenta de Kassel de 1972.

La Nueva figuración encajaba como anillo al dedo con el estilo de Cillero, que en estas fechas ya está centrado en sus obras del *Gótico Lavable* y en la serie titulada *Entre El Amor y La Muerte*, ambas basadas en moldes hiperrealistas hechos sobre los cuerpos de las propias modelos.

Cillero está en la cresta de la ola: por dos de aquellas obras recibirá el Segundo y el Primer Premio Nacional de Pintura en 1971 1976 respectivamente, y con varios de aquellos cuadros viajó en 1973 a representar a España en la *Bienal de Sao Paulo*.

En Madrid se sucedieron sus exposiciones: en el 72 y en el 75 expuso en la Galería Skira, en el 77 el *El Coleccionista*; y en el 78 se fue con sus obras a Chicago.

En 1975 murió Franco, lo que cerró una etapa histórica en todos los sentidos; la liberación de la dictadura producirá una especie de frenesí social por recuperar el tiempo perdido.

En el mundo artístico se producirá una avalancha de exposiciones: de las vanguardias españolas, de colecciones internacionales del MOMA, del Thyssen, retrospectivas de artistas europeos, y muchas otras de latente actualidad; de estas, he entresacado algunas de las que aparecieron en los periódicos de la época en España:



A.M. Campoy publicó en 1975 un artículo en el ABC de los Domingos titulado “*Guía de urgencia para la mañana del domingo*”, en el que propone una visita al Museo de Arte Español Contemporáneo y escribe sobre Pop-Art y Neodadaísmo, y rotula los nombres de *Brotat, Gomila, Guinovart, Cillero* y *¿Genovés?*.

E.L.-CH.A publicó en 1976 en el diario valenciano Las Provincias un pequeño comentario titulado “*Galería de Exposiciones*”, acerca de las obras de diversos artistas que se podían ver allí en aquellos momentos, que dice así: “(*...*)*la juventud estimulante de Borrajo se contrapone a la imaginación de Chus y la lucidez efervescente y jocunda de Cillero encuentra contrapunto efectivo en el arte en desarrollo de Blanc Cervantes*”.<sup>(3)</sup>

También en 1976 Ramón Sáez publicó en la revista Blanco y Negro una lista con los quince mejores pintores de España; el comentario que encabeza la lista dice así: “*A propuesta de la sección de arte de B. y N., un grupo de críticos, profesores, historiadores y galeristas, documentó y eligió los que para ellos eran los quince mejores pintores españoles: Joan Miró, A. Tapies, R. Canogar, D. Villalba, J. Luis Verdes, E. Crónica ( R. Solves y M. Valdes), José Hernández, Juan Hernández Pijuan, José Guerrero, Juan Gomila, Francisco Sobrino, Román Vallés, Juana Francés, A. Cillero, S. Ubiña, Jordi Pericot, Luis Feito, Pablo Palazuelo, Juan Barjola y Manuel Raba*”.

---

<sup>(3)</sup>  
E.L.-CH.A.  
*Galería de Exposiciones*  
*Las Provincias*  
24 de junio 1976

Curiosamente la lista incluye los nombres de veinte artistas y no de quince; Cillero ocupa la posición decimocuarta.

En julio del 76 se llevó a la Bienal de Venecia una retrospectiva con obras de los principales artistas de los cuarenta años del arte Español, que van de 1936 a 1976 titulada "*España, Vanguardia Artística y Realidad Social*".

Fue una exposición que levantó ampollas entre la izquierda por el modo en que se presentó y por la selección de artistas que se hizo, justo cuando se iniciaba el delicado momento de la transición y las susceptibilidades estaban a flor de piel.

En estos años de transición, entre el 76 y el 80, los artistas mas jóvenes, con su ardorosa defensa de los valores democráticos y de posiciones antidogmáticas, buscan una pintura no contaminada por la política, por aquella angustia expresiva de la España Negra, y decidieron consagrarse a "una pintura-pintura", que pusiera énfasis en la superficie, el color, el soporte, etc., es decir, más en los aspectos propiamente pictóricos, que en el tema.

A partir de los *Años Ochenta*, se vivió la euforia de la democratización, del socialismo y de la entrada en Europa, y el mundo artístico explotó en un boom de tendencias, modas, artistas y exposiciones, potenciadas por una política de apoyo al arte Español un tanto indiscriminada.

Los llamados postmodernos se apuntan a la diversidad, por eso se ha hablado de una época de coexistencia pacífica de todo tipo de propuestas, desde la abstracción a la nueva figuración, las referencias al Op Art, las instalaciones ligadas al mundo de la tecnología, la fotografía de gran tamaño, parangonable a la pintura, el video, el diseño y la decoración de las grandes superficies.

El clima de recuperación de la “pintura-pintura” vino anunciado por la exposición de la galería Juana Mordó de Madrid titulada “1980”, en la que se publicó un texto que renegaba del arte Español de los sesenta por lo politizado, y afirmaba la calidad del arte nuevo, no ideológico y sin orientación definida; de nuevo este texto causó una enorme polémica entre los críticos

Un año después se inauguró “*Madrid D.F.*” y a continuación, en enero de 1982 “*Otras Figuraciones*”; a su vez, los recién nacidos poderes autonómicos multiplicaron las exposiciones locales potenciando a sus jóvenes figuras. En 1985 la exposición *Cota Cero sobre el Nivel del Mar* (Enero-Febrero, Caja de Ahorros Alicante y Murcia), presentó una selección de 23 artistas españoles, comparándoles a patrones internacionales, y mostró una pintura donde cabían todo tipo de propuestas, pictoricistas, neoexpresión, neofigurativas, abstractas, (con artistas como *Gerardo Delgado, J. M. Broto, M. Barceló, Campano, F. García Sevilla, J. M. Sicilia*, etc.) , que terminaron por arrinconar a la vieja vanguardia.

En 1982 se inauguró *Arco*, que nacía para potenciar la presencia de artistas extranjeros en España y promocionar a los españoles en el extranjero, y se fueron habilitando nuevos museos como el Reina Sofía y el IVAM.

Como resultado de toda esta euforia, el arte se masificó, y una nube de artistas, críticos, galeristas y compradores que sólo buscaban la promoción y el comercio, se extendió por todo el país como una plaga de langostas. El arte se convirtió en un valor de inversión y especulación. Los jóvenes defendían el pluralismo y el placer de pintar, la pintura como operación manual, la “pintura- pintura”, pero... se navegaba a la deriva.

A pesar de todo una generación ya madura (G. Pérez Villalta, Quejido, Chema Cobo, Alcolea, Gordillo, J. M. Broto, A. Albacete, Campano J.N. Baldeweg, F. García Sevilla....) iba tomando posiciones en el panorama artístico, y de entre aquel marasmo colectivo, volvieron a surgir el genio individual de algunos nuevos artistas como *José María Sicilia* y *Miquel Barceló*. Como ejemplo de los desvaríos artísticos de aquellos años, tomo nota de las palabras que el propio Barceló dijo en la U.I.M.P.de Santander en el verano de 1985: “yo pertenezco a una generación que por el momento ha producido poquísimos poetas, pocos pintores, muchos guitarristas Pop, y sobre todo, muchísimos yonkis”<sup>(4)</sup>

---

(4)  
F. Calvo Serraller  
Del Futuro al Pasado  
Vanguardia y tradición en el arte Español Contemporáneo.  
Alianza; Madrid, 1990; Pg. 153

Durante aquella década de dispersión, sólo en las exposiciones que se llevaron al extranjero, se produjo una selección entre el polvo y la paja; la colaboración entre el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores programó un itinerario de muestras colectivas que recorrieron Europa y América para promocionar el arte Español; ejemplo de ello fueron: *New Images from Spain*, en el Museo Guggenheim de

Nueva York; *New Spanish Figuration*, que recorrió Cambridge, Londres y Bradford en 1982 y se llevó a Suecia en 1983; *L'Art Espagnol Actuel* recorrió Francia en 1984; *Caleidoscopio Español. Arte joven de los 80*, recorrió Alemania en 1984; *5 Spanish Artists*, se instaló en Nueva York en 1985, presentando obras de Barceló, Campano, J. M. Sicilia, M. Lamas, F. García Sevilla, que en realidad eran ya los artistas del relevo generacional.

Y, aunque el entusiasmo de los primeros años de la década se fue debilitando hacia 1985, el interés por el arte español ya había fraguado en el extranjero.

La trayectoria pictórica de Cillero en los ochenta es la menos unidireccional de toda su obra: su erotismo se reduce a símbolos ( frutas ) o se expresa de una manera mínima, conceptual y monocroma; otras veces hace una pintura plana, acrílica y geométrica, algunas de sus mejores reinterpretaciones, algún montaje tipo happening, un par de enormes murales de pop urbano y unos peculiares embalajes.

Sin embargo, su estilo sigue inscribiéndose en la figuración.

Un artículo de Carlos Sánchez, escrito en mayo de 1986, cuya fuente no puedo precisar pues aparece recortado, recoge una curiosa lista de pintores que como Cillero, cultivaban el arte erótico y que como él habían expuesto en la galería Vandrés, centro de referencia para este tipo de arte en España. Casi la totalidad son contemporáneos de Cillero: *Arranz Bravo, Bartolozzi, Claudio Bravo, Calvo, Cuixart, Dalí, Jardiel, Zush, Tapies, Senen Ubiña, Urculo, Zachrisson*.

Por recoger esta disparidad de estilos de los que se viene hablando en los ochenta, me parece oportuno traer aquí otra lista que ilustra también lo que se hacía en aquel momento en España; fue con motivo de un homenaje a Raúl Chavarri, cuando en enero de 1985 se organizó en el *Club 24* una exposición que presentaba una sola obra de cada uno de los veintidós artistas de los que R. Chavarri había hablado en alguna ocasión, y que aglutinaba algunos de los estilos del momento: la figuración, el expresionismo, el constructivismo y la abstracción. *“Aquí están: la Venecia de Adriaensens, el sólido volumen de Amador, el bodegón fantástico de Amézaga, el pequeño formato de Barjola, el rostro de Canogar, el hierro de Martín Chirino, el relieve de Cillero, la puerta de Cruz de Castro, la pintura de Álvaro Delgado, el*

*collage de Amadeo Gavino, la fuga abstracta de Totte Mannes, el paisaje de Mendez Ruiz, el interior con figura de Bea Rey, la fantasía oriental de Miryam Ribas, el bronce de Sacramento, las varillas de Sempere, la abstracción de Senen Ubiña, el collage de Vaquero Turcios, el mundo futurista de Vicente Vela, la figura de Verdes, el collage fotográfico de Darío Villalba, y el grabado de Pilar Font”* .(5)

Para finalizar, una de las últimas exposiciones de Cillero en Madrid, la antológica de la Galería Alvar en noviembre de 1989, nos deja una información estimativa del valor de su obra: el precio de sus cuadros oscilaba entonces entre 1.500.000 y 2.500.000 pesetas.(6)

---

(5)  
Javier Rubio  
Homenaje a Raul Chavarr; Club 24i  
Claudio Coello, 24  
Madrid, viernes 11 de enero de 1985

(6)  
Javier Rubio  
Cuatro pintores, cuatro universos  
ABC de las Artes  
Madrid, 9 de noviembre de 1989.

Los Noventa no han mostrado ninguna tendencia dominante. Todas las reglas parecen haber perdido el sentido, y la creatividad ha llegado a primar de tal modo sobre la reflexión intelectual, que muchas obras rayan con el absurdo.

No hay directrices, excepto la proliferación de las nuevas tecnologías.

La inflexión del entusiasmo de los ochenta la marcó 1992: tras la Expo de Sevilla, Las Olimpiadas de Barcelona, y la Capitalidad de Madrid, como Sede Europea de Cultura, una ola de retroceso se propagó por los mercados, la construcción y el arte, aunque con los diez años de distancia que nos separan de aquel entonces, "*tempus fugit*", no se puede negar que otra nueva generación de artistas va ocupando ya las

exposiciones de arte españolas: son los artistas de la llamada “*generación del post entusiasmo*”: Espaliu, G. Paneque, F. Guzman, Pedro G. Romero, J. M. Nuevo, R. Lopez Cuenca, entre otros.

## Biografía.

El Personaje  
Autobiografía  
Su Vida



El Personaje.

En la breve biografía que Raúl Chavarri escribió sobre Andrés Cillero, utiliza la frase latina *"larvatus prodeo"*, que significa *"me aproximo enmascarado"*, refiriéndose a la dificultad de conocer a Cillero pues si se le cataloga a primera vista, es fácil equivocarse; Cillero no es lo que parece.

Muchos le han juzgado por las apariencias como un personaje trivial y frívolo, cuando en realidad no hizo sino contarnos con su especial sentido del humor, la admiración y la tragicómica visión que tenía de la mujer en el mundo actual.

Yo no llegué a conocer en persona a Andrés Cillero, pero creo que de algún modo le he ido conociendo al hacer este trabajo, iniciado cuando él ya había muerto.

He hablado con las gentes que le trataron, sus mujeres, hijas, amigas y amigos de toda época, vecinos, críticos y coleccionistas; he tomado infinitud de notas de todas estas conversaciones, he reflexionado sobre ellas y les he dado forma; he leído sus cartas y he buceado en sus cuadros, y he pensado que su personalidad debió ser, si cabe, más grande que su obra.

Con todo esto, a mi modo, he tratado de construir una imagen de aquel peculiar personaje, para que sirva de referente a quienes no le conocieron, y de grato recuerdo a quienes le quisieron.

Físicamente Cillero era de figura menuda, de tez y pelo rojizo, de cara redonda, nariz aguileña y ojos escrutadores; un rostro algo ciceroniano, como dice el profesor Enrique Valdivieso.

Para mi gusto no era un hombre guapo, pero su aspecto impecable, sus modales y su personalidad, le debían convertir en un personaje realmente atractivo.

Lleno de vida, divertido en grado sumo, e incansablemente noctámbulo. Irónico, socarrón, atrevido y con gran sentido del humor.

Su amigo Mario Antolín le describe *“como un hombre de inteligencia clara e insobornable. Su cáustico sentido del humor se equilibraba con su herida ternura. Había algo infantil en él. Su erotismo era tan solo un juego, pleno de frustraciones colegiales”*. (7)

Fumador empedernido, bebedor con treguas, de cava, de whisky o de gin-tonics, lo que terciara; amante del café y de la aspirina, siempre viajaba con botiquín, porque aunque era un escéptico en general, sí que creía en los poderes de la química.

A pesar de ello, y de subir la montaña para redimir sus humanos pecados, arrastrando la roca varias veces como Sísifo, nunca consiguió superar sus debilidades, que le acercaron demasiado pronto hacia la muerte.

---

(7)  
Olga Real  
*Andrés Cillero: La Creatividad Cómplice.*  
Universidad Politécnica de Valencia, 1998  
pg. 87

Era derrochador, por el puro placer de disfrutar, pero no consumista. Creo que le hubiera gustado en serio ser un marqués y llevar una vida regalada; amigo de exquisiteces, selecto, no comilón y bastante caprichoso. Adoraba la estética, la armonía, la educación, las formas, todo lo bueno . No debía ser por presumir, simplemente le gustaba el buen vivir, gastar con alegría y disfrutar de la vida; consideraba que *“el epicureismo era una forma plena de vida”*.<sup>(8)</sup>

No era ambicioso, porque ni siquiera sabía lo que tenía; era desinteresado, y carecía del más mínimo sentido de lo que convenía a su vida artística o a su propio bolsillo. Muy ordenado en su trabajo, pero anárquico e independiente en su vida; no se ataba a nada ni a nadie y era capaz de decir con absoluta franqueza lo que le parecía.

Era un tipo libre y apolítico que odiaba el fanatismo de cualquier índole, firme con sus propias convicciones, intelectual y culto, que decía sentirse *filosóficamente hablando, “más cerca de Antístenes que de un jesuita del siglo XVII. Los cínicos pensaban que la virtud y la sabiduría hacen al hombre libre para vivir como le parezca, y no como le impone la sociedad”*.<sup>(9)</sup>

---

(8)  
Lola Aguado  
*Entrevista: El Artista en su Taller.*  
Cisneros No. 61  
Madrid, 1977  
pgs. 22 a 27

(9)  
Emilio Lozano

Huía de la vulgaridad como alma que lleva el diablo, le gustaba soltar intelectualidades, hacerse notar y dejar boquiabierto al personal; “... *hablaba mucho, casi siempre brillantemente, de manera abierta y egocéntrica*”.<sup>(10)</sup>

Le gustaba estar al día y moverse entre los jóvenes, con los que se sentía en su salsa, sencillamente porque en general son innovadores y rebeldes, como era él; aunque a veces se mostraba superficial, era por no parecer demasiado profundo, por no poner en evidencia sus sentimientos.

Era divertido en público, pero frágil en la intimidad, donde dejaba aflorar sus ocultos temores, posiblemente infantiles, a no gustar, a no ser querido, a no triunfar. Paradójicamente, frente a su aparente desenvoltura, creo que debía sentirse inseguro.

Olga Real describe con conocimiento sus ambigüedades personales: “*duro y sensible, trágico y burlón, lírico y épico; intuitivo, riguroso y hasta atormentado: luz y sombra*”.<sup>(11)</sup>

Muy amigo de sus amigos, se desvivía por hacer favores, por organizar eventos, por liderar grupos, por comunicar, por mantener vivos los afectos, aunque fuese a golpe de carta.

Cillero era un sentimental herido.

---

(10 y 11)  
Olga Real  
Ob. cit. pgs. 15 y 84

Era extravertido y sociable, pero le encantaba discutir, provocar, incordiar, practicar una especie de esgrima mental de la que pocos salían ilesos; tenía muy afilada la lengua hasta el punto que, en determinadas ocasiones, se convertía en un ser impertinente y conflictivo, que se creaba gratuitamente enemigos y acababa generando ciertos vacíos sociales.

En ese punto de descontrol, podía resultar un perfecto mal educado; hería con sus dardos venenosos, y sus polémicas resultaban inaceptables. Era, en esas ocasiones, la otra cara de la exquisitez que le caracterizaba.

Sentía profundos arrepentimientos, siempre buscaba una vía de conciliación: *“puede más tu afecto que mi herida”*, contestará Manuel Arcenegui a una epistolar petición de disculpas de Andrés Cillero. Se presentaba siempre pulcro, como recién planchado; tenía un gusto muy refinado, quizás un poco puesto; se vestía en uno de los mejores sastres de Madrid y su aspecto acicalado le hacía parecer un auténtico *dandy* inglés; reivindicaba el buen vestir y la buena presencia, y ni de joven identificó el ser artista con la greña y la uña sucia, procurándose ya entonces un aire como de *señorito* bohemio .

Coqueto y frívolo con las mujeres, de modos galantes y de ideas ingeniosas, era la antítesis de un cazador Neandertal: nada bruto ni torpe, trabajaba pacientemente, con exquisito buen trato, para gustar a quienes fueron sus musas, las mujeres.

No podía entender la vida sin ellas.

Cillero necesitaba, como Don Juan, saciarse de amor en cada conquista, porque “ *todas esas muertes y todos esos renacimientos constituyen para Don Juan la gavilla de su vida*”,<sup>(12)</sup> o sea, la satisfacción de esa especie de urgencia compulsiva, (ser querido, admirado por las mujeres, gustarlas) que fue siempre el motor de su vida y de su creación artística; lo que él llama “*el eterno femenino, lo que me falta, lo que no tengo, lo que no querría ser, pero lo que quiero y necesito saber. Por eso no puedo dejar de buscarlo y de representarlo*”. <sup>(13)</sup>

Vivió poseído por la necesidad de crear hasta el momento de su muerte. Fue un artista nato, por genes, por ambiente familiar y por oficio. Concebía su vida artística “*como la de un biólogo, como un mundo de investigación y evolución*”. Confesó que “*no podía vivir sin pintar porque el arte era su modo de autorrealizarse, de sublimar sus impulsos vitales, de comunicarse con nosotros*”.

Olga Real define su faceta intelectual equiparándole a un hombre del Renacimiento, “*como un humanista, como un renacentista florentino, cuya pasión por la pintura era una enfermedad contagiosa....., como un profesor que supo educar a sus alumnos en un profundo respeto a sus propias personalidades*”. <sup>(14)</sup>

---

(12) A. Camus  
*El Mito de Sísifo*  
Alianza Editorial, Madrid 1999, pg.98

(13) Lola Auado  
Ob. Cit., pgs 22 a 27

(14) O. Real  
Ob. Cit., pg.16

## Autobiografía.

Andrés Cillero publicó su propia biografía en un catálogo en 1968, con motivo de su exposición del Groteshc en Valencia, texto que se reproduce a continuación de forma íntegra, porque aunque es breve (sólo llega hasta 1968) y conciso, tiene gracia la forma en que está escrito y da una idea del desparpajo del joven Cillero; en adelante iré entresacando citas de él a modo de recordatorio.



*“1934. Nazco en la ciudad de Valencia en el primer decan de Escorpio, en una casa construida sobre la muralla donde el rey Don Jaime puso la senyera al conquistar la plaza. 1943. Después de otros ensayos y colegios, me toman medida para un babero a rayas blancas y azules e ingreso en el bachiller, ofrecido por los P. Esculapios. 1949. Dibujo de memoria la Venus de Milo y me creo en la obligación de cursar estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes. 1952. Me son dadas unas medallas de oro en exposiciones de Arte Universitario, decido terminar el examen de estado y estudiar arquitectura, no me presento a las convocatorias y en mi primer “atelier pinto con modelo”. 1956. Me voy a Roma con la Pensión de Pintura de la Diputación de Valencia. Regreso a España pensando que en el Prado hay más pintura de la que uno es capaz de entender. 1957. Resido en Marruecos a cargo del Ministerio del Ejército y me entero de mi ascendencia irlandesa y de que soy Barón de Derg. Me preparo, intelectualmente, sobre humanidades y ando meditando en el por que Leonardo dejó de pintar por insatisfacción. Automáticamente, dejo de meditar ante la gran riada. Me caso. 1958. En Barcelona me tomo una copa de champaña en el Salón de Mayo. 1959. Obtengo medalla de Plata en la Nacional de Alicante y me voy a pintar un mural religioso en un pueblecito cerca de Gandía.*

*1960. De regreso de Venecia, me quedo en Cannes, pinto un cuadro grande y me dan el Primer Premio de Salón de Otoño. 1961. “Solo en Rumania bailaron las judías con los pechos al aire en honor de la guerra”....; frase que tomé de un libro y me hizo hacer una exposición de treinta dibujos en Filadelfia. 1962. Me pongo los primeros guantes de goma para poder realizar un mosaico enorme en una iglesia*

*monumental del ingeniero Torroja. Continuo pintando y exponiendo por no parecer antigremial. 1965. Vendo 10 guaches en Estados Unidos y pinto en cerámica la fachada de la Colegiata. Empieza a gustarme el whisky y los objetos no identificados. 1966. Soy medalla de Oro en el Salón de Marzo fundado por mí, siete años antes. Invento el Grotech-Art. Hago lámparas alucinantes. 1967. Realizo una exhibición “con censura” de mi obra en el Ateneo de Madrid. Voy por quinta vez a Paris y averiguo que ni los niños ni el arte, vienen de allí. Pinto 13 cuadros en una semana. 1968. Expongo, por primera vez, el Grotech en Valencia y la vieja institución que rige la sala me espanta al público, porque osan fumar en la galería” (15)*

---

(15)  
R. Chavarri  
Ob. Cit., pg. 13

Su vida.

1934-1952  
Nacimiento, infancia y  
adolescencia.



Fotografías tomadas del libro *Andrés Cillero: La Creatividad Cómplice*, de Olga Real.

Andrés José Cillero Dolz, nació en Valencia el 29 de octubre de 1934, en una casa solariega del siglo XVI situada sobre la antigua muralla, en el Portal de Valldigna, en una habitación que quedaba justo sobre

el arco por el que entró victorioso el rey Jaime I en 1238.

Fue hijo y nieto único. Su abuelo paterno, D. Andrés Cillero García del Castillo era endocrinólogo; su abuelo materno, D. José Dolz Romeu, era un artesano del mueble de gran renombre en Valencia.

Sus padres D. Andrés Cillero Pocoví, y su madre Dña Maria Dolores Dolz Aguado, eran maestros.

El niño Andrés vive en Onteniente hasta los tres años, en que fallece su padre. Cillero guarda en su memoria una imagen *felliniana* de la muerte de su padre: “*un tablero de ajedrez, con la partida sin terminar, mezclado con un piquete de falangistas velando el cadáver, mientras suena machacona la Marcha Triunfal de Aída*”. (16)

Este episodio del que no hallo fecha exacta, tuvo que producirse en 1937, puesto que Cillero cuenta en otra entrevista que tenía entonces tres años: “*mi padre murió cuando yo tenía tres años y mi madre se volvió a emparentar con un aristócrata de izquierdas que era médico (...) él me gustaba por su recto proceder (...) pero sólo tenía libros de medicina, nada de Kafka, ni siquiera de Blasco Ibáñez*”. (17)

---

(16) A. De Olano  
*Cillero, entre la Grupa y la Aspirina.*  
El Heraldo Español.  
Madrid, 2 a 9 de julio de 1980

(17) Lola Aguado  
Ob. Cit., pg. 22 a 27

Este aristócrata de izquierdas del que habla Cillero, es el segundo marido de su madre, o sea su padrastro, D. José Osca Torró, un médico viudo y con hijos, en cuya casa, una finca de campo próxima a Onteniente, se instalan también Andrés José y su madre.

Aunque pasa temporadas en la casa familiar de Valencia, es en estos años junto a su madre, cuando aprende a leer y a escribir y cuando hace algunas de sus primeras obras, “ *una copia de la Venus de Milo, sacada de un impreso de laboratorios, hecha sobre una capa de arcilla aplastada con las manos y dibujada con una caña, y una paloma de cera sacada de un cirio de una procesión levantina en el pueblo de Anna, que la madre fechó cariñosamente en 1940*”. (18))

Cillero enriquece esta anécdota, denotando la importancia que desde niño tenía para él el volumen, en una entrevista en la que recuerda “*que en el jardín de su casa apareció una postal con la Venus de Milo. Era una postal que anunciaba medicamentos. La versión que yo tenía era bidimensional ; sin embargo intuí que aquello debía ser tridimensional. Entonces, cogí arcilla y compuse una Venus de Milo con una representación volumétrica de la postal que tenía delante. Tenía unos cinco años*”. (19)

---

(18) R. Chavari  
Ob. Cit, pg.12

(19) Lola Aguado  
Ob. Cit, pg. 22 a 27

Sin embargo, en ningún lugar excepto en las notas manuscritas de Isolda Alfaro, que transcribo

literalmente, hallo referencias sobre su primer cuadro pintado:

*“el cuadro fue datado por su madre: Andrés José, a los seis años; él lo firmó por detrás con letra de párvulo, no con su nombre, sino con su apellido, Cillero. Seguramente fue su primera firma profesional.*

*El cuadrito de 10 x 10 centímetros, representa un puerto de mar; debe ser el de Valencia, con el camino viejo del faro a la izquierda, y a la derecha una extraña bahía iluminada por un faro que irradia una lucecita amarillenta en medio de la profusión de azules profundos.....tres colinas en el horizonte del mar..... y manchas blancas como de gaviotas voladoras....”* (20)

Isolda interpreta que las tres colinas deben pertenecer al Puig, lugar que Cillero debió visitar con su abuelo alguna vez, y que con la naturalidad que los niños tienen para sintetizar el mundo, colocó las tres colinas en el puerto de Valencia.

Estas tres primeras obras de que hablan las fuentes, parecen estar hechas entre 1940-41, lo que indica una afición considerable para un niño de seis años que pintaba tanto cuando estaba con su madre, como con su abuelo.

---

(20)  
Isolda Alfaro  
Notas Manuscritas

Desde 1941, a la edad de siete años, le instalan definitivamente en Valencia en casa de su abuelo materno, D. José Dolz, y de su tía Fina y su tío



Benjamín, donde pasará el resto de su infancia y juventud, tutelado y mimado como hijo y nieto único.

Esta situación no debió ser fácil ni para la madre, ni para el niño Andrés, que creció con sus afectos repartidos, regando con lágrimas los inicios y finales de las vacaciones escolares, cada vez que dejaba a su madre en Onteniente para volver a Valencia al empezar el colegio, y cada vez que dejaba a su abuelo y sus tíos en verano para reunirse de nuevo con su madre . (21)

Isolda describe de primera mano, el ambiente de la casa de su abuelo, la casona de calle Landerer nº 5, en que creció Cillero, *“como un ambiente empapado de arte valenciano.....un ambiente entre místico y mágico, de casona oscura y señorial, plagada de artesonados, muebles tallados, santos, marcos dorados, armaduras, sillas torneadas y brocados.....,esa estética barroca que dejará su huella en la pintura de Andrés”*. (22)

---

(21) Margarita Alonso Silió  
Notas de mis conversaciones con.....

(22) Isolda Alfaro  
Notas manuscritas.

Desde 1943 fue al colegio de los Escolapios, *“me toman medida para un babero a rayas blancas y azules e ingreso en el bachiller ofrecido por los padres Esculapios”*, pero dejó en el camino el bachillerato obligatorio para todos los niños de posguerra: se rebeló contra aquellos curas-profes que trataban de inculcarle algo que le resultaba aburrido y farragoso, y solo duró en el colegio cinco años.

Su resistencia natural a hacer algo que no le gustaba y la benéfica influencia de su tío Benjamín Suria, profesor de la escuela de Bella Artes de San Carlos, le encaminaron a la Escuela de Artesanos de Valencia, quebrando los proyectos de la familia paterna, de que se dedicara a la medicina o la arquitectura.

El propio Cillero aclara en una entrevista que su ingreso en Bellas Artes solo fue posible, tras sus estudios en la Escuela de Artesanos *“tuve la suerte de encontrar en el seno de mi familia a un viejo profesor de Bellas Artes que me enseñó las manualidades imprescindibles para poder acceder a la famosa Escuela Superior de Bellas Artes”*. (23)

Resulta interesante valorar la incidencia que estos estudios tan manuales, en lugar del tradicional bachillerato, tuvieron en el quehacer artístico de Cillero, pues una buena parte de su obra y de sus materiales son pura artesanía.

---

(23)  
Lola Aguado  
Ob. Cit.,pg 22 a 27

De estas fechas, yo calculo que hacia el año 1946, me atrevo a corregir una foto que Olga Real incluye en la página 19 de su libro sobre Cillero, en cuyo pie se lee : *“Cillero con su familia en la playa de Valencia, Marzo de 1940”*.



A riesgo de equivocarme, creo que aquí hay un error de bulto, y nunca mejor dicho, porque en 1940 Andrés Cillero debería tener solo seis años, y el muchachote fornido que aparece en la foto debe al menos tener 10 o 12 años.

Es posible que la fecha que aparece en el reborde de la foto, de puño y letra de Cillero, esté un poco borrosa y en realidad diga “*Día 19 de Marzo – 1946*”. Esta fecha se ajusta más a la imagen : este Cillero regordete, de cara muy redonda y barbilla pronunciada, debía ser ya amigo de Nassio y deduzco que era la época en que le machacaban llamándole “*garbancito*”.

En la misma foto, anota también Cillero, que *han comido en “La Marcelina” y que con el están “Papá y tía Fina”, detalle que demuestra la consideración de padre que tenía entonces por su tío Benjamín.*

En 1948, a los catorce años, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, y un año después, según él mismo dice en su autobiografía, *“dibujo de memoria la Venus de Milo, y entonces me creo en la obligación de estudiar Bellas Artes”.*

Lo de Cillero con la Venus de Milo parece una fijación desde la infancia, una admiración que dejará su huella en la estética clásica de los cuerpos femeninos de toda su obra.

En Bellas Artes Cillero debió sentirse en su salsa, porque aquí sí aceptó las disciplinas académicas y, tal y como le contó a Isolda años más tarde, sabemos que *“disfruta aprendiendo a dibujar sobre los cuerpos de la Walkyria y la Pepi, las modelos oficiales de la Escuela, mil veces pintadas y esculpidas por los jóvenes artistas de varias generaciones : Luis Arcas, Nassio, Michavila, Llorens....”*<sup>(24)</sup>

---

(24)  
Isolda Alfaro  
Notas manuscritas

En 1953, con tan solo 19 años, obtuvo el título de Profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia .

Fue entonces cuando debió ganar sus primeros premios, pues como quien no quiere la cosa, deja constancia de ello en su autobiografía escribiendo *“me son dadas unas medallas de oro en exposiciones de Arte Universitario”.*

*Se puede deducir por los catálogos que se refiere a cuando ganó su primera Medalla de Oro en la XIII Exposición de Arte Universitario, y una segunda en la*

Exposición Nacional del SEU en 1954, datos que no explicita en su autobiografía.

Con estos primeros éxitos, Cillero debió dudar entre estudiar una carrera universitaria al modo tradicional que le diera una profesión seria, o la locura juvenil del querer ser artista; por eso escribió: *“decido terminar el examen de estado y estudiar arquitectura, pero no me presento a las convocatorias y en mi primer “atelier” pinto con “modelo”.*

Posiblemente Cillero se refiere al estudio que tuvo en calle Landerer, heredado de Alfaro y Michavilla y que luego pasaría a otros artistas. Ya no es el adolescente “garbancito” que se arrimaba a Nassio, Rafael Pons y Michavilla para ligar. Es un joven que poco a poco se va convirtiendo en una leyenda viva en Valencia. Hacía ya tiempo que Cillero era presumido y le importaba su físico, así que había comenzado a nadar, para conseguir, con una gran fuerza de voluntad, el aspecto sólido con que se le ve en todas sus fotos juveniles.

Isolda era su novia, y le recuerda *“con una personalidad de rompe y rasga, libre, despierta y dirigida hacia delante; un chico especial, anticipado a todo en Valencia, que asombraba a los demás pero no se asombraba de nada; un rompedor hasta en su aspecto físico: llevaba una corbata de nudo llamativamente gordo, el pelo echado hacia delante y un abrigo corto, al estilo de una trenka actual, que él se había hecho cortar, en una época en que todos los demás llevaban aquellos abrigos de un largo patético.....; tenía ya entonces una extraña imagen de señorito bohemio que escandalizaba a muchos en Valencia”*.<sup>(25)</sup>

---

(25)  
Isolda Alfaro  
Notas manuscritas

Juventud

Esta es su etapa de joven artista, la que va desde sus primeras medallas a su marcha a Madrid, la que le da la fama en Valencia, su ciudad natal, que le ve hacerse artista y desesperarse entre los 18 y los 34 años porque pone el alma en abrirse paso, pero se siente incomprendido en su tierra; la época que nunca se olvida, la de la mili, la del matrimonio y los hijos, la de la lucha por el arte entre el bullir de los numerosos grupos innovadores y la excitación de las primeras exposiciones, de las primeras salidas al extranjero, de los primeros encargos, de las primeras glorias entremezcladas con esos también primeros amargores que a todos nos van marcando la vida.

*“Sistema, poeta, sistema. Empieza por contar las piedras ,  
luego contarás las estrellas.*

*Juncal, garboso, paseaba la calle Caballeros. La luz de Valencia  
ponía sus ojos blancos de soledad. Con su voz afable, un poco  
aflautada, te decía: sufre poeta y calla.*

*Luego, con su chambergo, un poco a lo Gauguin, calado sobre las  
cejas, el bastón de pomo de plata, dandy provinciano, empezaba a  
beber la desesperanza. Y hablaba y hablaba, y leía y leía, y bebía y*

*bebía de la fuentecita de la cultura. “Porque debe ser culto el pintor, como tú, poeta”.*

*No le servían las fuerzas desatadas de natura, no quería ser un artista intuitivo. Quería, eso sí que lo quería con todas sus fuerzas, que manase, río ancho, su arte del lago de un cerebro de aguas quietas.*

*“Orden, orden”. Yo, el poeta le acompañaba y le admiraba un poco. Subía aquellas escaleras empinadas, calle de Landerer, solo para ver apiñarse maravillas, toda la magia de los objetos.*

*Este pastor de objetos. ¡ Qué compañero perfecto hubiese sido para Byron ¡. ¡Ah, juntos hubiesen vivido las ordalías de Childe Harold ¡. Pero las sombras de Sade bajo los ojos, Andres Cillero, siempre ibas un poco más allá de ti mismo.” (...) (26)*

Así le recuerda M. Veyrat en los días duros de Valencia, *dandy* provinciano, impaciente, anhelando la fama, buscando el orden, ansioso de cultura.

---

(26)  
Miguel Veyrat  
*Nuevo Diario*  
Madrid, 1972

A tenor de las informaciones que recabo, el ambiente de los años de postguerra no se presentaba precisamente como un camino de rosas para aquellos que emprendían la aventura de querer ser artistas.

Emilio Lozano describe Valencia *“como un desierto espiritual que tras dos guerras sucesivas, la española y la mundial, impide casi la renovación artística. La sala de Colon 36, de Genovés, padre del pintor Juan Genovés, y las tertulias de la calle Náquera, alentadas por Real Alarcón, son más o menos, todo lo que tienen los artistas imberbes como Andrés Cillero para desarrollar su inquietud. Días de libros de oro, de tertulias alegres, de amigos y de sueños. Cillero y los pintores Nassio y Michavila fueron “el fonament”, el cimiento de una congregación de artistas que, según refiere Manuel Real Alarcón, habrán de luchar por la plástica Valenciana”*.(27)



Es más que posible, que la situación, el régimen y los estamentos sociales propiciaran un ambiente de “desierto espiritual”, pero en medio de ello, la actividad de los jóvenes de aquella Valencia hace que se me figuren como una zarza ardiente deseosa de aprender, conocer, viajar, salirse del cajón y romper aquella parálisis social.

---

(27)  
Emilio Lozano  
Ob. Cit., pg. 30

Cillero siempre sostuvo que Valencia se había anclado en el Sorollismo, lo que confirma la opinión de Raúl Chavarri cuando dice que *“el artista español de la postguerra se encontraba huérfano de Picasso y de Gris, de Arp y de Ernst; unas pocas reproducciones y en el mejor de los casos unas fugaces salidas al extranjero, animan una vocación desprovista de estímulos. En este orden de cosas, se definen dos actitudes diferentes, o la aceptación conformista de los supuestos en los que descansaba la sociedad, o el mantenimiento de un talante a veces ingenuamente escandaloso, que tiene mucho del dandismo de principios de siglo”*. (28)

Este texto parece escrito a la medida del Cillero joven e inconformista que revoloteaba por los estudios de los artistas del Barri del Carme y formaba parte de todos los grupos y ambientes intelectuales del momento; entonces se asistía a las tertulias del Café Lauría *“donde había una abuelita que tocaba el piano”*, del Kansas *“donde se respiraba una atmósfera existencialista”*, o del Monterrey, *“donde había un*

*mural de Manolo Gil que después fue tapado por una tabla*". (29)

---

(28)  
Raul Chavarri  
Ob. Cit., pg. 8

(29)  
J. A.  
*Una conversación con Nassio,*  
Michavila, Llorens Cifré.  
Diario de Valencia  
6 de Junio de 1981

El entusiasmo de aquellos jóvenes renovadores con intereses similares, amalgamaba multitud de grupos heterogéneos de no mucha duración.

Cillero había formado con Llorens y Nassio "*Els tres Bessons*"; los tres tenían en común sus estudios en San Carlos, el haber decidido en aquellos tiempos ser artistas de profesión y un ingenioso sentido del humor, que les hacía inseparables. Su vida un tanto licenciosa, sus mariposeos y correrías sembraban Valencia de cuchicheos incluso acerca de su hombría, "*algunos decían que éramos una panda de afeminados, cuando en realidad Andrés y yo nos repartíamos las hembras: a mí me gustaban de cintura para arriba y a Andrés de cintura para abajo*". (30) Esta anécdota que muestra la preferencia de Cillero por las nalgas femeninas se ha hecho patente en la mayor parte de su obra.

*Los Tres Bessons* hicieron sus primeras reuniones y exposiciones en la librería de Lance de Faus, episodios recordados bastantes años más tarde, en 1981 cuando de nuevo expusieron juntos en la Galería Arts 29 de Valencia, propiedad de su amigo Paco Puchol. En esta exposición recordaron los numerosos grupos que pululaban por aquel entonces en Valencia: "uno de los primeros que se formó fue *El Grupo Z*, hacia 1947; su principal promotor fue Manolo Gil, y

junto a él estaban Ventó, Hidalgo, Carmelo Castellano, Ricardo Zamorano, Juan Bello y Jacinta Gil; pero el grupo acabó como la mayoría, con disgustos y deserciones, pues era muy difícil mantener el espíritu de grupo porque las ganas de triunfar hacían resaltar los individualismos”. (31)

---

(30)  
M. A. Silió  
*Notas de mis conversaciones con...*

(31)  
J. A.  
*Todo empezó con el grupo Z*  
Diario de Valencia, 6 de junio de 1981

Es evidente que la mayoría de los grupos no tenían una base común, un fundamento teórico, sino que simplemente se unían para protegerse y superar la soledad, la inseguridad propia de los artistas y la incompreensión de los tiempos.

Otro ejemplo de ello fue el grupo de Los Siete, del que formaron parte M. Gil, Sempere, Michavila y Genovés. Muchos artistas formaban parte de varios grupos, o entraban y salían de ellos huyendo de las tensiones, y buscando puntos de convergencia.

En el grupo Parpalló, constituido en 1956, la base teórica la proporcionaba el joven crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, procurando una especie de reflejo de la Bauhaus, con integración de artistas, arquitectos, e incluso un médico siquiatra. De esta mezcla de personajes se esperaban muchas cosas como: solidaridad, integración, trascendencia emocional, sentido de plenitud; sin embargo, desde el principio tuvieron sus más y sus menos, hasta que se disolvieron en 1961.

Fue un grupo muy numeroso, porque formaron parte de él en dos fases hasta 21 componentes de orientación heterogénea; de entre ellos destacaron hasta 1959, el mítico Manolo Gil, Amadeo Gabino,

Juan Genovés, Jacinta Gil, Joaquín Michavila, Nassio Bayarri, José Esteve, Luis Prades Perona, José Marcelo Benedito, Agustín Albalat, Victor Manuel Gimeno, Salvador Montesa....etc...

Después de 1959 se sumarían Salvador Soria, y posteriormente Monjalés, y todavía más adelante, Eusebio Sempere, Andreu Alfaro, Dora Balaguer y el decorador José Martínez Peris. Este grupo además de exponer, editaba una revista llamada *Arte Vivo*, cuya alma mater era Aguilera Cerni, y de la que desafortunadamente solo se llegaron a publicar cuatro números.

A esta prolífica época pertenecen también el M.A.M. (*Movimiento Artístico Mediterráneo*) y el grupo *Arte Actual*, formado por Nassio, Michavila, Llorens y M. Gil, de algún modo hijastros del grupo Parpalló.

Pero, ¿y Cillero? Su nombre se echa en falta en la mayoría de las listas. Como he dicho anteriormente, Cillero era amigo de todos, pero no comprometía su independencia con ninguno. Su pertenencia a *Els Tres Bessons* fue iniciática, y a mi juicio, debió de tener más de compañeros de fatigas que de empresa artística. Otra cosa fue su interés por promover el arte.

El principal impulsor del M.A.M. fue el crítico y periodista Juan Portolés, que secundado por el crítico Manuel Real Alarcón, y por artistas como Borillo y Cillero, organizaba exposiciones al aire libre, los llamados "*Salones al Aire Libre*", en los jardines próximos al palacio de La Generalitat donde acudían tanto artistas de los grupos ya citados, como los de las más recientes hornadas de San Carlos ( Borillo, Cillero, Pedro Cámara, Vicente Cobín..... ).

Una asamblea permanente de artistas, la A.P.A.M. (Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo), fundada por Cillero, Llorens, Luis Valdés y otros, se hacía cargo de la organización de *Los Salones de Marzo*.

El primero de ellos se inauguró en 1960 y continuaron celebrándose consecutivamente hasta 1973, actuando como jurados críticos de reconocido prestigio como Aguilera Cerni, C. Areán, Cirici Pellicer, J.M<sup>a</sup>. Moreno Galvan, Carlos Sentí Esteve.....que ya otorgaron premios a artistas hoy consagrados como Alfaro, Alcaín, Manolo Valdés, Cillero, Horacio Silva, Nassio.

No es de extrañar que con toda esta movida artística las galerías de arte en Valencia se multiplicaran hasta llegar a contabilizarse en estos años unas cincuenta, producto sin duda de un esfuerzo conjunto en el que quien más quien menos, arrimaba el hombro como podía, con un altruismo artístico del que hoy no queda ni la sombra: *“Peris estableció una oficina en su tienda, la imprenta Quiles hacía los catálogos por nada, y la sala Giner costeaba los portes y los embalajes”*. (32)

Tampoco es de extrañar, después de todo esto, que a mí me cueste imaginar a Valencia *“como un desierto espiritual”*, y más bien me incline por la imagen de los jóvenes artistas como una *“zarza ardiente”*.

---

(32)  
Rafael Brines  
*Movimiento artístico del Mediterráneo*  
Levante- El Mercantil Valenciano

Pero bastantes de aquellas galerías, grupos y organizaciones se iban apagando y extinguiendo; Manolo Gil, citado como impulsor de varios de ellos, murió prematuramente en 1957, dejando un enorme vacío; otros se fueron a buscar la vida fuera de Valencia, donde a pesar de tanto esfuerzo, el mundillo artístico parecía enquistado en una batalla entre los jóvenes renovadores y la actitud inmovilista de las viejas instituciones.

Paco Puchol, galerista y amigo de Cillero, cuenta que *“Manolo Gil luchaba por la ruptura de la norma y contra el academicismo. Había pintado los murales del Ateneo, y los socios, conservadores, para quienes solo existía Sorolla, pedían que se picaran”*. (33)

Otro ejemplo de esta batalla entre inmovilistas y renovadores, es la siguiente anécdota protagonizada por el propio Cillero: *“en una ocasión al término de una sesión del jurado que tenía que otorgar una pensión de la Diputación, me acerqué al presidente y le ofrecí un manojo de alfalfa”*. (34)

Después de este atrevido episodio, no deja de resultar chocante que Cillero fuera uno de aquellos afortunados que consiguió salir al extranjero con una pensión ¡ precisamente otorgada por la Diputación!

Esto sucedió en 1956, cuando Cillero ganó una beca por concurso oposición con la obra titulada *“Mujeres Desgranando Maíz”*, con cuya pensión viajó a Roma a ampliar sus estudios.

---

(33)  
Angeles Arazo  
*El Arte de vivir*  
Las Provincias  
Valencia, 14 de agosto de 1994.

(34) J. A.  
Ob. Cit.

Según algunas fuentes, la duración de esta pensión fue de cuatro años. Si este dato fuera cierto, parece incompatible con la intensa actividad que Cillero desplegó en esos cuatro años (entre 1956 y 1960), así que forzosamente ruvo que gozar del don de la ubicuidad, pues al parecer, además de en Roma, estuvo en París, hizo la mili en Marruecos, expuso en Gandía (1957), en Alicante y Valencia (1959), viajó a la Bienal de Venecia, a Cannes, a Barcelona, se casó (1958)... demasiado.

Olga Real recoge textualmente el siguiente comentario: “...becario de esta institución por cuatro años reside en Italia y luego en Marruecos, estancias que aprovecha intensamente: visita museos, iglesias y conoce en directo tanto a pintores del Renacimiento como a los contemporáneos. También estudia in situ la muralística y establece contacto con aquellos artistas italianos coetáneos que igualmente han desarrollado una labor condicionada por las carencias y necesidades del momento”. (35)

La autobiografía de Cillero es parca en comentarios, pero precisa los suficientes datos como para aclarar sus movimientos y quehaceres durante estos cuatro años; veámoslo por partes:

---

(35)  
Olga Real  
Ob. Cit.

*“1956. Me voy a Roma con la pensión de pintura de la Diputación de Valencia. Regreso a España pensando que en el Prado hay más pintura de la que uno es capaz de entender.1957. Resido en Marruecos a cargo del ministerio de Ejercito y me entero de mi*

*ascendencia irlandesa y de que soy Baron de Derg. Me preparo intelectualmente, sobre humanidades y ando meditando el por qué Leonardo dejó de pintar por insatisfacción. Automáticamente, dejo de meditar ante la gran riada. Me caso. 1958. En Barcelona me tomo una copa de champaña en el Salón de Mayo”.*

Parece que en Roma sólo estuvo un año, y luego hizo la mili en 1957. La ironía con que Cillero se refiere a que hizo la mili en Marruecos “*resido en Marruecos a cargo del Ministerio...*” debe tener su fundamento, porque se las debió apañar para vivir literalmente como de “residente”.

Allí conoció a “Joselo”, en una pelea que según cuentan se libraba a cigalazos, uno de esos amigos de mili con quien compartirá picardías, ficción y vida.

Allí se divulgó la historia de su fabuloso pasado nobiliario, según la cual Cillero era descendiente del barón de Derg, cuyos orígenes mitológicos le hacían nacido de una bella sirena irlandesa y un dragón del Turia.

Esta fábula inventada por Cillero tiene su gracia, pues con toda probabilidad la sirenita irlandesa le sirvió para justificar el color rojizo de su pelo y de su tez, y lo del dragón del Turia tuvo que sacarlo de cierta leyenda que siempre ha circulado por Valencia (en algún lugar de la Catedral se conserva una piel de saurio) .

La fábula sirvió también para que sus amigos Julio Salvatierra y Julio Guardiola le hicieran un sello con su escudo de armas con el que siempre estampaba sus cartas y un anillo con su emblema nobiliario, que siempre llevaba en su mano derecha.





Cillero posando como  
Barón de Derg  
c. 1959

Impresionados en Marruecos con tan ilustre pintor, uno de sus jefes quiso hacerse un retrato ecuestre, y Cillero fue gastando parsimoniosamente los días visitando cuadras para encontrar un caballo digno de tal caballero, y otros tantos en acomodar al personaje sobre una mesa para calcular adecuadamente la perspectiva.

Ni rastro de su instrucción militar. Allí no se hacía nada, así que Cillero se las debió maravillar para pasarse el día pintando, porque lo cierto es que en su currículum figura que en 1958 recibió el Primer Premio de Pintura del Excelentísimo Ayuntamiento de Melilla.



Cillero pintando en la "mili", Marruecos.

De su viaje a París no hay mención alguna, excepto que Cillero dedica a Gromaire la página 22 de su tesis y dice: *"Gromaire Marcel (1892-1960) Maestro mío durante mi primera estancia en París"*.

Si, como consta, murió en 1960, Cillero tuvo que estar en París durante uno de sus cuatro años de pensionado.

En 1958, con tan sólo 23 años, se casó con Isolda Alfaro. Nassio Bayarri recuerda que Isolda era una joven preciosa, chatilla, morena, de cintura estrecha y

caderas redondas ante la que Andrés sucumbió; ella fue su primer molde de escayola y su modelo en la mayoría de las obras, incluso murales, de aquel tiempo. Pero Isolda, hija de un alcalde republicano y liberal, era culta, independiente y reivindicativa, y esto debió suponer un gran reto para el despreocupado Andrés, que había sido educado en un ambiente bastante más tradicional.

Su matrimonio duró los últimos diez años de su etapa valenciana: *“divertidísimo como amigo, resultaba difícil de soportar como marido. Era un inmaduro. Luego ha sido un padre excelente y yo no perdí jamás su amistad, cariño y consideración”*.<sup>(36)</sup>

Tuvieron dos hijas, Mireya y Patricia, y un hijo varón que murió el 17 de julio de 1962, episodio negro del que Isolda y Andrés han guardado un profundo dolor y un silencio casi absoluto.

---

(36)  
Margarita Alonso Silió  
Notas manuscritas de mis conversaciones con...

La carta que reproduzco a continuación, dirigida a Joselo y escrita por Cillero desde Valencia en 1959, va sellada con el Sello de *Derg* y puede leerse en inglés la inscripción *“Barón del Lago de Derg”*. Las cuartillas llevan estampado el emblema de la casa: una sirenita sobre una corona, que en cartas de años posteriores será sustituido por otro más moderno, que representa unas formas almenadas coronando una cola de sirena.



Valencia 12 de Mayo de 1.959

Querido Joselo:

Acabo de comprar esta suntuosa máquina de escribir y nunca sería mejor empleada que enviandote un escrito.

Ya de regreso de los países del norte he empezado a pintar, meditando y dibujando las meditaciones. Suecia solo es buena para hacer una exposición y regresar con las coronas de los suecos (incluyendo la del rey) ! Todas ! ya que a ellos les sobra todo excepto imaginación - de eso no tienen y hasta me atrevería a asegurar que dicha palabra no figura en su real diccionario de la lengua - y tampoco creo que tengan agilidad mental.

Creo que ha llegado el momento de organizar nuestra orden clandestina del "Brubu", hasta hoy no ha sido posible encontrar los elementos necesarios para constituirla, pero empiezo a sospechar que estamos perdiendo el más precioso regalo que los dioses conceden a un mortal descuidando tanto la encomienda brubusca.

Yo sordamente trabajo al respecto ; te mando mi esquema clarísimo de catalogación para que enmiendes los entuertos fechos por mí:

Consta el mundo de los hombres de dos grupos.-

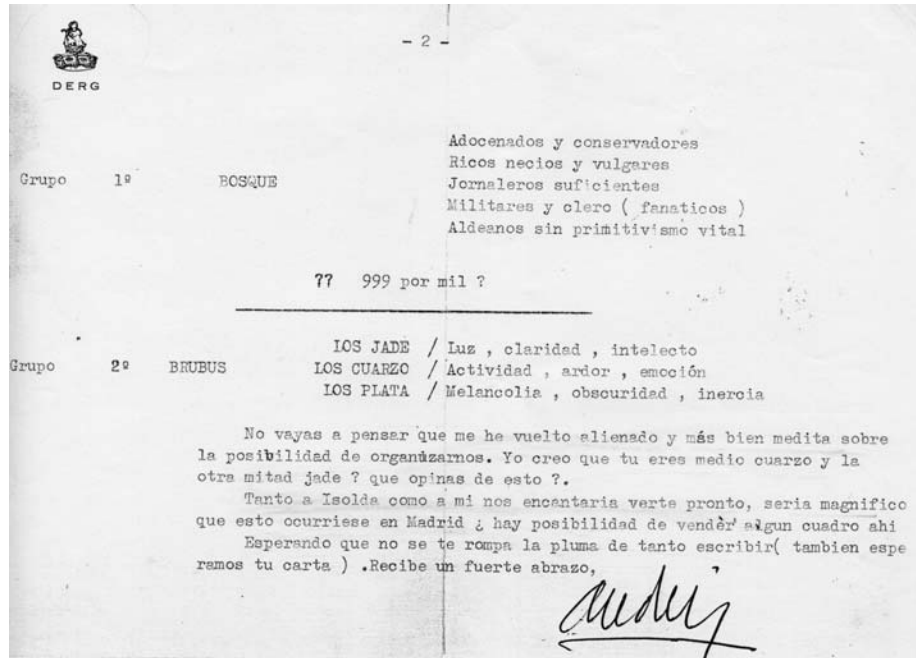
El bosque y los Brubus



#### Principales puntos y objetivos del "BRUBU"

- 1º Defender la libertad de pensamiento
- 2º Meditar sin tregua - sin ser sólo un pensador - y desarrollar proyectos nobles
- 3º Combatir sin piedad a los fanáticos ( deshacer con inteligencia las sectas fanáticas de religión, política y arte). Anular las prácticas frívolas.
- 4º Ser escéptico y ayudar a los que te rodean para que encuentren la paz
- 5º Destruir lo snob y postizo
- 6º Producir felicidad sin que se conozca quien la hizo posible
- 7º No revelar nunca la personalidad de "BRUBU" y observar mucho tiempo a las gentes antes de encomendarles la imperial orden del "BRUBU"





Esta carta rebela que Cillero hizo también un tempranísimo viaje a Suecia en 1959. De todo ello se deduce que Cillero desde sus comienzos respiró otros ambientes artísticos, y que en absoluto estaba aislado en Valencia ó desconocía lo que se hacía en el extranjero.

La idea de la carta que acabamos de leer, sobre organizar con Joselo “ *La Orden Clandestina de Los Brubus*” retrata como pocas cosas la personalidad de Cillero, sus filias y sus fobias, su espíritu ilustrado, libre, racionalista y filantrópico, y su rebeldía contra el fanatismo, el inmovilismo y la estupidez.

La clasificación estadística y cualitativa que hace de los hombres, pone en evidencia que, mirados genéricamente, les considera una masa amorfa. Los objetivos de los pocos *Brubus* del mundo de los hombres, tienen todavía el ardor y el altruismo entrañable de quien sólo tenía 25 años.

Llegados a este punto, retomo otra parte de su autobiografía a modo de guía:

*“1959. Obtengo Medalla de Plata en la Nacional de Alicante y me voy a pintar un mural religioso en un pueblecito cerca de Gandía. 1960. De regreso de Cannes, pinto un cuadro grande y me dan el Primer Premio del Salón de Otoño. 1961. “Sólo en Rumania bailaron las judías con los pechos al aire en honor de la guerra;.....”, frase que tomé de un libro y me hizo hacer una exposición de 30 dibujos en Filadelfia. 1962. Me pongo unos guantes de goma para poder realizar un mosaico enorme en una iglesia monumental del ingeniero Torroja. Continuo pintando y exponiendo por no parecer antigremial. 1965. Vendo 10 guaches en Estados Unidos y pinto en cerámica la fachada de la colegiata.*

*Empieza a gustarme el whisky y los objetos no identificados. 1966. Soy Medalla de Oro en el Salón de Marzo, fundado por mí siete años antes. Invento el Grotesch-Art. Hago lámparas alucinantes. 1967. Realizo una exhibición “con censura” de mi obra en el Ateneo de Madrid. Voy por quinta vez a París y averiguo que ni los niños ni el arte, vienen de allí. Pinto trece cuadros en una semana. 1968. Expongo, por primera vez el Grotesch en Valencia y la vieja institución que rige la sala me espanta al público, porque osan fumar en la galería”.*

En estos diez años que van de 1958 a 1968, un Cillero leído y viajado por Europa (Roma, París, Suecia, Cannes, Venecia...), desarrolla una intensísima actividad artística repleta de fundaciones (Primer

Salón de Marzo, 1959), realización de pinturas y murales (1958 Mural de Gandía; 1962 Mosaico de la Iglesia del ingeniero Torroja; 1965 cerámica de la fachada de la Colegiata, pinto 13 cuadros en una semana, vendo diez guaches en U.S.A., hago lámparas alucinantes, invento el grotesch...), exposiciones nacionales (1959 exposición en la galería Hernández Mompó; 1962 exposición en el Salón de Reyes de la Diputación de Valencia; 1963 en la Sala Sorní de Valencia; 1968 en la Sala Mateu de Valencia; ...y otras muchas colectivas en distintas provincias, (Barcelona, Lérida, Alicante, Málaga, Zaragoza....) e internacionales,

(1961 exposición de 30 dibujos en Filadelfia; 1965 vende 10 guaches en Estados Unidos; 1964 en el Salón de Arte Libre de París; 1966 en la sección de arte moderno del Museo de los Agustinos de Toulouse.....) y premios (1959 medalla de Plata en La Nacional de Alicante; 1959 medalla de Honor de la exposición de Crítica de Valencia; 1960 Primer Premio del Salón de Otoño; 1962 Primer Premio del concurso SICOP de Valencia; 1966 medalla de Oro en el Salón de Marzo; 1968 Premio extraordinario de pintura y escultura en el IX Salón de Marzo; 1969 medalla de Honor Garnelo en el X Salón de Marzo).

Resulta asfixiante leerlo, pero no pretendo más que constatar ese frenesí por el trabajo que sólo se siente en una etapa de la vida, en la que se está dispuesto a luchar a toda costa por lo que uno cree y por lo que uno quiere ser en la vida. El propio Cillero reconoció la importancia de estos diez años, cuando declaró en una entrevista que *“en la época posterior a mi vuelta*

*de Francia, Italia, y Marruecos, cuando Arte Actual, A.P.A.M., Salón de Marzo....., artistas, críticos, y ensayistas contemplábamos en común nuestras formulas de expresión plástica y renovados cauces de comunicación entre el arte y la sociedad. Una etapa que ocupa gran parte de la década de los 60; época fructífera, enriquecedora, de labor solidaria, imposible de pasar por alto". (37)*

---

(37)  
Olga Real  
Ob. cit. pg.54

En fin, los datos de cualquiera de sus catálogos listan toda esta actividad de manera mucho más completa que la muestra que yo he tomado como ejemplo.

Se puede decir que en estos diez años Cillero cuaja como artista, que ya tiene un pié en Madrid (1967, exposición en el Ateneo) y que ya ha causado asombro con su grotesch en Valencia, donde manifiesto y personaje parecen darse de bruces contra las instituciones (*" la vieja institución que rige la sala me espanta al público, porque osan fumar en la galería"*) y con lo que por ejemplo, a modo de curiosidad social, se proyectaba en las salas de cine en 1963: *"Maciste el Coloso, El León de Esparta, Robin Hood y los Piratas, Chantaje a un Torero (por el Cordobés)"*..(38.)

1968 fue el año de su exilio a La Fonfria (Madrid), lugar al que Cillero es enviado por su amigo el Dr. Antoni Sacramento a curar una dolencia pulmonar.

Negros días para Cillero; se replantea su vida, Valencia le asfixia y su matrimonio hace aguas (Cillero



escribió en 1968 una carta a Joselo sobre el feminismo, que he decidido no reproducir).

---

(38)  
"Hace 25 años"  
Las Provincias  
Valencia, 29 de Junio de 1988.

Madrid le atrae, mayores posibilidades, las altas esferas, la posibilidad del triunfo. Cillero es un rompedor, y entre el conformismo y el "salto adelante", opta por el salto.

Desde 1969 fijó su residencia y su lugar de trabajo en Madrid, ciudad que llamará en su correspondencia "*el exilio castellano*"; en ella vivirá hasta su muerte, es decir, 24 años, en los que confiesa que echa de menos el Mediterráneo, y posiblemente otras cosas, porque nunca se desligará de Valencia, ni de sus hijas, ni de sus amigos; reanudará sus estudios, licenciándose en Bellas Artes por la Universidad Politécnica en los años setenta, y viajará intermitentemente de Madrid a Valencia, para impartir clases en la Facultad, como Profesor de Tecnología del Color y Pintura Mural en la década de los ochenta. Será en estos años cuando trabee una profunda amistad con quien será su hermano y su amigo Manuel Arcenegui, quien años más tarde dirigirá la tesis doctoral de Cillero.

Vida en Madrid y... el mundo.  
Sus últimos años.  
1969-1993

.....”Y aquella Valencia luminosa, pacata y oscurantista se asustaba de tus primeras rebeliones formales. Ahora has consumado el puente, arco vital con un pié en la tradición y el otro en el futuro. Y te estás riendo. Has tomado los sueños y los objetos, los has consumado. Después te has reído. Por eso ahora dice de ti un crítico, que tu estilo no es propiamente un estilo, sino la caricatura de todos los estilos, el esfuerzo desesperado por hallar una metafísica del modo de hacer.....Aquí, lejos de Valencia, luz amarga, habla el pintor con el poeta, con quien ha vuelto a encontrarse después de largos años ....“claro, en Valencia lo que ha prosperado, sobre todo, ha sido el llamado culto a la habilidad”.

Estalla en la pechera del pintor dandy una corbata morada sobre una camisa amarilla. La piel se le enrojece más y blanquea el hueso de la nariz. Son corteses sus gestos y su traje marrón está impecablemente planchado. Su mano sostiene una copa de champaña. En el cenicero humea un cigarrillo consumiendo un poema de León Felipe:

*“no andes errante...y busca tu camino.*

*Dejadme.*

*Ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio.*

*Y una tristeza hondísima empieza a derrotarme el alma, mientras mi viejo amigo, el pintor que en la Valencia primigenia y bendita enhebraba dicterios con patas de paloma, desmenuza el pan de su estética para echarlo a los leones”. (39)*

---

(39)  
Miguel Veyrat  
Ob. Cit.

Decidido a la conquista de Madrid, y desde luego a no dejarse devorar por los leones, va entrando con osadía en los círculos sociales donde no tiene recato en presentarse a sí mismo “como el mejor pintor del momento”. Sabía que Madrid era la plataforma internacional para Sao Paulo, Venecia, Helsinki, Chicago o Nueva York, y no titubeó un instante en tratar de conseguir la sonoridad a través del Grotesch-Art.

La exposición del Club Internacional de Prensa en Diciembre de 1969, que fue su segundo ensayo tras la del Ateneo de 1966, fue todo un éxito, la que le abrió las puertas de la fama.....

*“Y ya tenemos aquí a un nieto del Dadá, a un “beat”pelirrojo, a un puro artista plástico dispuesto a entender el arte como una forma de sorprender, de epatar y de dilucidar”.* (40)

Su relación con Ana Martínez de Bedoya, gran embajadora social, le abrirá las puertas de los altos círculos madrileños.

Con ella contraerá matrimonio en Diciembre de 1990, en una ceremonia íntima, a la que asistió como padrino su amigo el pintor Urculo, y unos pocos amigos íntimos.

Raúl Chavarri explica el interesante itinerario que desde su llegada a Madrid va recorriendo Cillero, justo cuando se está produciendo allí “una de las coyunturas más favorables del arte español”. (41)

---

(40)

Manuel Vicent  
Diario de Madrid  
Madrid, 6 de Diciembre de 1966.

(41)  
Raúl Chavarri  
Ob. Cit., pag. 18

Esta coyuntura le va afirmando como artista internacional: en 1971 ganó el Segundo Premio de Pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Arte Contemporáneo, con su obra "*Homenaje a Durero*", y participó en la Exposición Testimonio 70 (así llamada, aunque se celebró en 1971 ) celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo; ese mismo año participó en una Selección de Pintura Española Itinerante que se llevó a Gante, Colonia, Montpellier, Estocolmo y Londres, a la vez que una selección de sus grabados formaba parte de una muestra española, que patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, viajó a Panamá, Medellín, Bogotá, Lima, La Paz, Buenos Aires, Montevideo y Sao Paulo.

Paralelamente su obra es presentada en Estocolmo, expone individualmente en la Bienal Internacional de Alejandria, y en España participa en la colectiva de la galería Vandrés titulada "*Eros en el Arte actual Español*".

Esta exposición fue un auténtico bombazo para la cerrazón del régimen; varios cuadros fueron censurados incluso aunque su significado no se comprendiera; en ella se colgaron obras de noventa artistas, desde Picasso y Miró hasta artistas de la vanguardia como Tapiés, Cuixart, Canogar, Saura, Zachrisson, Alexanco, Miura, Chirino, Orcajo y Viola, entre otros.

En 1972 varias obras suyas son presentadas en el Museo de Montpellier (Francia) y en Echende (Holanda); además expuso en la Galería Skira de Madrid y en la Sala Gaudí de Barcelona.

*En 1973 sus grabados participan en distintas exposiciones internacionales en Ljubliana (Yugoeslavia) y Milan (Italia), y ese mismo año es seleccionado para participar en una sala individual en la XII Bienal de Sao Paulo, con sus obras de la serie del Gótico Lavable; de aquí volverá triunfante a juzgar por los ríos de tinta que corrieron a su vuelta sobre su persona y su obra.*

Sao Paulo fue su trampolín internacional, y en el 74 continuó su andadura por Cracovia, Alemania, Noruega, Bruselas, Basilea, Finlandia....., y con el Ministerio de Asuntos Exteriores, bajo el título de *Nombres Nuevos del Arte Español*, expuso en Valparaíso, Asunción, La Paz, Quito, Bogotá, Caracas, y Panamá.

De las exposiciones españolas de aquel año resultan interesantes, la colectiva de *El Amor y la Muerte* del Club Internacional de Prensa y la *Muestra Internacional de Artistas del Ultramueble*, en el Colegio de Arquitectos de Valencia.

En 1976 obtuvo el Premio Nacional de Pintura con su obra “ *Oferta Gótica. Desdeño Imperio*”.

Para entonces... *“Cillero afirma su personalidad cada vez mas independiente tanto de las corrientes Pop como de los surrealismos mas o menos tradicionales desde los que surge, para definirse como una de las personalidades mas claras de la plástica contemporánea”* (42)

A partir de aquí, *basten reseñar de entre sus exposiciones individuales, la que celebra en 1977 en la Galería El Coleccionista de Madrid con el tema “Entre el Amor y la Muerte”, donde presentó una obra impresionante, de erótica mórbida y violenta, y de entre las colectivas, la que ofreció la Galería Xiner de Valencia, “Eros en el Arte Actual”, con obras de Cillero, Alfonso, Arcas, Nassio, Salvatierra, Martín Caballero, Borrás.....*

También expuso en Finlandia en el Museo Athäri, y en 1978 en Chicago en la Sala Himmel.

Hago destacar también sus premios en las Bienales Internacionales del Deporte en Bellas Artes, y su participación en la Exposición titulada *Obra sobre Papel* celebrada en el Museo de Praga.

---

(42)  
Raúl Chavarri  
Ob. Cit., pag. 25

En estos diez años que Cillero ha pasado en Madrid, ha conseguido que sus obras den la vuelta al mundo, viajando de Taiwán a Quito, y de Finlandia a Valparaíso.

Desde 1980 fue profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde impartió clases de diversas materias como Elementos Básicos de la Plástica, Dibujo del Natural, y Fisiología del movimiento. También fue Vicedecano para asuntos culturales.

En 1986 se doctoró y publicó su tesis "*Un Espacio Erótico para un Creador Plástico*" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, dirigida por su amigo y hermano Manuel Sánchez Arcenegui, pintor y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Alternó estas actividades con continuas exposiciones individuales y colectivas en diversa galerías de Madrid, Zaragoza, Valencia, Nueva York (Lladró Art Galery) y con la realización de Murales cerámicos y pintados por encargo del Ministerio de Educación y Ciencia, del Ministerio de Transportes y de La Consellería de Cultura de La Generalitat Valenciana.

Los últimos años de su existencia fueron desordenados y noctámbulos, poco metódicos, de modo que apenas si podía seguir el ritmo de la Escuela y del estudio. Se fue haciendo poco perseverante, y empezó a fallarle la inspiración; su vanidad de artista estaba herida y sufría con sus arrebatos de celos y sus fuertes discrepancias con críticos y medios de comunicación (fue muy amigo y admirador de Juan Luis Cebrián).



Poco a poco su vida y su genio incontrolado le fueron distanciando de los círculos artísticos y sociales donde hasta entonces se había movido. Cuando quiso darse cuenta, ya estaba realmente enfermo, aunque él mismo nunca creyera que se iba a morir.

Realizó sus últimas exposiciones personales en Zaragoza, Valencia, Sevilla, Torrent, y Jaén; estas en 1991, año en el que se le detectó un cáncer de pulmón, del que tuvo que tratarse en varias ocasiones entre 1991 y 1993. Aunque la enfermedad parecía remitir tras el primer tratamiento, según las palabras que escribió desde Dallas a su amigo Modest Cuixart “ *¡ Hermano ! La primera batalla contra el cáncer ha sido todo un éxito; parece ser absoluta una remisión del 50%, y para esa fase de la terapia combinada es casi milagroso. ¿ recuerdas nuestro San Roque de Torrox? : tendremos que volver juntos para darle las gracias.....*”, de hecho volvió a Dallas unas tres veces y no pudo acompañar a Cuixart en la Expo de Sevilla de 1992: “*...lamento no poder estar ahí contigo en tan magna ocasión, ya que, desafortunadamente, una cita anterior con los americanos de Dallas me tiene varado aquí en mi estudio del sur*”.<sup>(43)</sup>

---

(43)  
Olga Real  
Ob. cit., pgs. 48 y 49

La correspondencia con sus más íntimos, (Arcenegui, Cuixart, Nassio, Isolda, Angelines y Jacinto G. Barrio, entre otros) desde Dallas es numerosa y optimista, siempre con sus bromas (“*Escorpio vence a Cáncer*”,

escribió a Arcenegui) confiando en que la medicina *made in USA* le iba a dejar como nuevo.

Naturalmente, con su decrepitud física se volvió muy pudoroso y no quería que nadie le viera, excepto Ana, su mujer, Mireya, su hija, M<sup>a</sup> José Bró , su alumna y amiga y unos pocos amigos más; pero curiosamente aquellos días finales recordó con añoranza a su madre, que había muerto en la casa familiar del Portal de Valldigna el 15 de febrero de 1973.

El 25 enero de 1993 La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, envió una carta a Cillero con la notificación del acuerdo de su nombramiento como Académico, en la sesión del día 19, carta que se reproduce en la siguiente página.

La enfermedad obliga de nuevo a Cillero a posponer el acto del nombramiento previsto para noviembre, hasta febrero del 94: *“Siento muchísimo que por causas ajenas a mi voluntad tengamos que posponer el acto. En principio, siempre que Vds. No tengan trance en contrario, yo preferiría – para asegurar mejor mi buena forma – trasladar la fecha al próximo febrero de 1994”*  
(44)

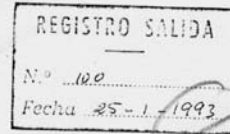
---

(44)  
Olga Real  
Ob. Cit., pág. 51



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN CARLOS

San Pio V, 9 - 46010 VALENCIA  
Teléfono 369 03 38 - Fax 393 48 69



ILMO. SR. :

Esta Real Academia, en sesión celebrada el pasado día 19 de enero, acordó nombrar a V.I. Académico Correspondiente en Madrid, a propuesta de los Señores Académicos Ilmos. Sres. D. Salvador Aldana Fernández, D. Manuel Silvestre Montesinos, D. Salvador Seguí Pérez, Sr. Nassio Bayarri, D. Antonio Alegre Cremades, D. Santiago Rodríguez, D. Joaquín Michavila, D. José Esteve Edo, D. Mauro Lleó, D. Ernesto Furió Navarro, y el Presidente y Secretario que suscriben, rogándole, caso de aceptación, lo manifieste así a la Academia, indicando al propio tiempo su domicilio en Madrid.

Valencia, 25 de enero de 1993.

EL SECRETARIO



ILMO. SR. D. ANDRES CILLERO DOLZ. ACADEMICO CORRESPONDIENTE.-  
MADRID.

*Desafortunadamente Cillero no llega a esa fecha, porque fallece en su domicilio de Madrid, el 24 de diciembre de 1993.*

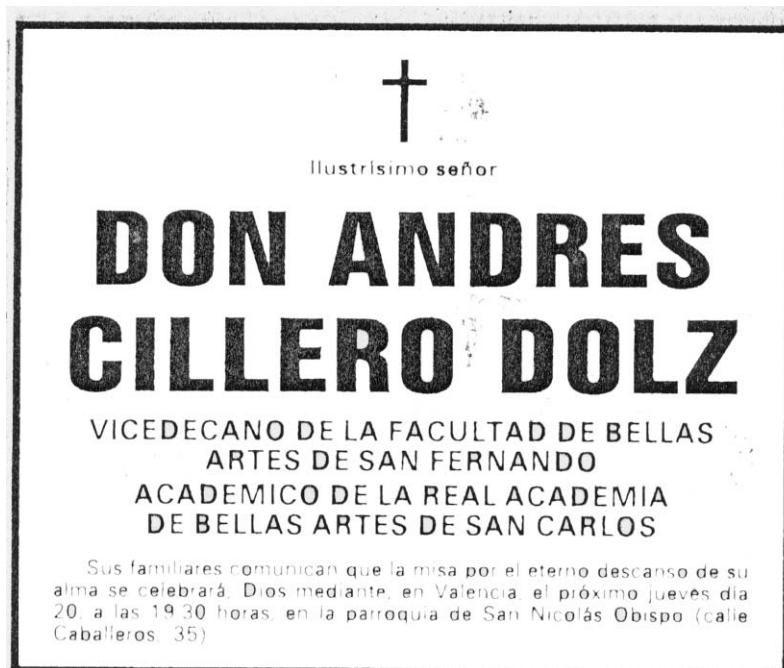
Quizás fuera cierto, como había declarado en su día, que *“aceptaba la vejez y la muerte como un humanista, como algo natural”*, por tanto, debía considerar su muerte como un viaje mitológico, pues es anécdota conocida que llevaba una moneda en su zapato mocasín *“para pagar a Caronte”*, decía. Pero, posiblemente como apunta Olga Real, *“murió rugiendo, bastante cabreado por la suprema traición de la naturaleza”* <sup>(45)</sup>, ya que sólo tenía 59 años y unas inmensas ganas de seguir viviendo.

Su amigo Nassio explicó en su despedida que a Andrés le habían matado prematuramente el alcohol y el tabaco, *“en su subconciente, en su interioridad, nadie sabrá nunca por qué se dio a la adicción desmedida que dañó su vida y que no pudo vencer. Pero era un destino marcado y vivido”*. <sup>(46)</sup>

Las cenizas de Andrés Cillero reposan en el Cementerio de Málaga.

---

(45) y (46)  
Olga Real  
Ob. Cit., págs. 16 y 89



Finalmente, el acto de su nombramiento se celebró a título póstumo el día 15 de febrero de 1994, en el Museo de San Pío V con la intervención de Doña Olga Real que glosó la personalidad y la obra de su amigo Andrés Cillero, tal y como estaba previsto, según se desprende de la carta que el propio Cillero había escrito el 27 de noviembre de 1993 a Olga Real:

*“.....y como podrás ver por la fotocopia adjunta, será un placer contar contigo (cosa que doy por hecho) para que “al alimón” hagamos esa toma de posesión académica. Cada día, esa entrañable San Carlos me parece el último fortín de la nostalgia, ¿No es cierto que el edificio de San Pío V parece Numancia pero con Nassio y el Turia?” (47)*

---

(47)  
Olga Real  
Ob. Cit., pág. 52

El presidente de la Real Academia, Don Felipe Garin, hizo entrega de medalla y diploma de nombramiento, que fueron recogidos por su viuda Doña Ana Martínez de Bedoya.

Los homenajes póstumos a Cillero se han repetido en varias ocasiones en Valencia. Ejemplo de ello, es el convocado por Pedro Viguer, a instancias de Nassio Bayarri, en La Pepica el 18 de febrero de 1994, donde acudieron artistas y galeristas amigos de Cillero; Nassio contó numerosas anécdotas y glosó la figura de su amigo, que se había ido, aferrándose a la vida con el arte, pidiendo *“dejadme al menos dibujar. Matisse lo hacía”*.

De este homenaje se reproduce en la página siguiente la hoja de la convocatoria, con la magnífica caricatura (que parece firmada por Luis Arcas) de un Cillero avejentado, que conserva su cara redonda y su corbata de nudo exageradamente grueso.

H O M E N A J E  
A  
ANDRES CILLERO



VIERNES, 18 DE FEBRERO DE 1994  
A LAS 14 HORAS.

RESTAURANTE "LA PEPICA"  
- PLAYA LEVANTE -

TICKETS EN EL RESTAURANTE

ORGANIZAN:

ARTISTAS VALENCIANOS

y

CASA VIGUER, S.L.  
Correjería, 22-24 - 46001 Valencia  
Tels.: (06) 391 90 54 - 391 27 69

La Sala *Rosalía Sender* organizó como homenaje una exposición colectiva en Enero del 95, que ofrecía varias obras de la trayectoria artística de Cillero y de otros catorce artistas amigos y compañeros, como Nassio, Michavila, Alfaro, Anzo.....; esta exposición viajó a la Sala del Aula Cultural CAM ( Torrent d'art ) en Febrero de 1995.

La exposición *Huellas*, organizada por la Diputación de Valencia, del 25 de julio al 24 de septiembre de 1995 en la Sala Parpalló del Centro Cultural La Beneficencia, mostró los fondos de arte contemporáneo de la Diputación, que contenían obras de Miró, Cillero, Ventó, Genovés, Rafols Casamada, M. A. Campano, Gordillo, Joan Pons los Crónica, etc.

El último homenaje a Cillero, celebrado el 25 de Enero de 2002, ha sido una magna exposición antológica, titulada *Cillero: Una Mirada Múltiple*, realizada en la Reales Atarazanas de Valencia, patrocinada por la Consellería de Cultura y organizada por Doña Olga Real que actuaba como Comisaria.

Incluyo la carta de la Ministra, Doña Pilar del Castillo, en la que responde a Modest Cuixart a la petición de apoyo al proyecto de la exposición de Cillero.



Sr. D. Modest Cuixart  
Es Xalet  
C/Garriga, 22  
17200 Palafrugell (GIRO)

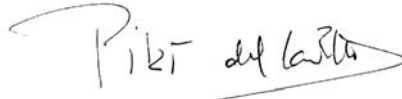
Madrid, 2 de octubre de 2000

Estimado Modest:

Aunque con un poco de retraso, que supongo sabrá disculpar, contesto a su amable carta en la que me informa del proyecto de una exposición antológica del excelente pintor Andrés Cillero.

Le puedo asegurar que haré lo que esté en mi mano para que, si el proyecto saliera adelante, pueda llevarse a cabo con la relevancia que merece la obra de Cillero.

Un cordial saludo,



Pilar del Castillo

Para finalizar, recojo la emotiva voz de Manuel Arcenegui, su amigo y *hermano*, pintor y poeta, en su carta de despedida a Cillero: (48)

*“Te lo has llevado todo: la cólera y el aire,  
quedan los ojos ciegos, el pulso suspendido y la mirada absorta  
del otro lado de las cosas hacia donde se encuentre tu paisaje.*

*(...)*

*¡Vamos pues, a hacer este camino donde el instinto aconseje,  
bosque de sensaciones donde hay tanto silencio... y algún  
conocimiento;  
para que cuando acabe podamos entrar juntos en la ciudad;  
pero...¿y su umbral? ¿no se ha de traspasar ahora?.*

---

(48)  
Olga Real  
Ob. Cit., pág. 9

# Simbología e Interpretación de la iconografía de Andrés Cillero.

La Figura Femenina en su Obra  
Sus Fuentes de Información  
Su Mirada Erótica  
Evolución Artística

## La Figura Femenina en su Obra.

Con sólo echar un ojeada a la obra de Andrés Cillero, se ve que el tema perpetuo es "la mujer" directa o indirectamente aludida .La propia vida de Cillero desde que nace hasta que muere, gira en torno a las mujeres

; su madre, su tía , sus esposas, sus hijas, sus amigas, con todas sus categorías de amores y desamores, marcan estrechamente su mundo y su propia persona, su búsqueda desasosegada en el eterno femenino.

Para Cillero la mujer es un mito y una tradición, porque le atrae irresistiblemente todo su mundo y porque los modelos con los que aprendió fueron siempre desnudos femeninos; recuérdese que una de sus primeras obras siendo un niño de apenas 5 años, fue una escultura de la Venus de Milo, copiada de una postal que anunciaba medicamentos, y que modeló en arcilla.

No hay prácticamente obras suyas, excepto los murales y alguna pequeña escultura, dedicadas a otros temas. Cillero es un observador del mundo femenino, un voyeur de curiosidad irrefrenable , que estudia meticulosamente el modo de acercarse a las mujeres.

El mundo de la conquista le fascina, y llega a dominar de tal modo las vías de la seducción que sus amigos le comparaban a Don Juan , y a Lord Byron: *“él era un Don Juan sacado del libro de Marañón, ó quizás del otro, el de El Burlador de Sevilla del admirado Tirso”*.  
(49)

---

(49)  
Olga Real  
Ob. Cit. págs 89 a 91

Su imaginación desbordante, su personalidad divertida, su desarrollado sexto sentido, su capacidad para disfrutar con desenfado de los placeres de la vida, y su look de “barón de Derg” le abrieron el camino para el conocimiento en directo del mundo femenino. Este hombre , exquisito en el vestir y en los modales, es Cillero, un hombre fundamentalmente erótico, cuyos ojos descubren formas femeninas

hasta en lo inverosímil, formas que su imaginación sueña y su mente recrea con humor sobre papel, lienzo o preferiblemente madera, superficies sobre las que juega con un sinfín de materiales, objetos, formas y colores para contarnos su mundo.

La mujer es siempre su musa, pero nos advierte, recurriendo a un epigrama de Marcial que *“las costumbres licenciosas de mis escritos distan mucho de ser mis ejemplos personales”*.<sup>(50)</sup>

Es posible que Cillero peque solo con el ojo, poco importa eso, cuando en su propia tesis opina, y cito textualmente, que *“la obra de arte es uno mismo; el propio artista se refleja de modo inequívoco en todo lo que hace (...) porque es justamente la búsqueda de la identidad propia, es el esfuerzo por hallar una parte del mundo con lo que poder sentirte a gusto”*.<sup>(51)</sup>

Es por tanto biográfico decir que su obra es el retrato de su persona, de su modo de ver la vida, y de los anhelos que animaban su propio mundo. Pintó todo aquello que le divertía, lo que le gustaba o lo que le preocupaba de las vivencias inmediatas.

---

(50)  
Antonio de Olano  
Ob. Cit.

(51)  
Andrés Cillero  
Ob. Cit., pág. 174

Cillero fue un cronista social de episodios del mundo, de su entorno y finalmente de su propia muerte; cuando pinta, nos habla, tamizando sus ideas con un filtro erótico, que con símbolos ambiguos y claves personales nos provocan la risa, la sorpresa o la angustia.

Su obra fue tan polémica como su persona, y no siempre bien entendida, tanto a nivel de crítica como a nivel popular, ya que todavía el tema erótico

despertaba un cierto rechazo social. Posiblemente su obra fue demasiado avanzada para su época.

Decía Manuel Vicent de la obra de Cillero en un divertidísimo artículo titulado *“Glorificar la Carne”* que *“este país no está capacitado para digerir estéticamente la pintura de Cillero, porque sus formas no son compatibles con las consolas ni las cómodas de limoncillo de la tía Enriqueta, con las cornucopias de pan de oro, con los pisos de salón-estar-comedor de los ministerios, sino con paisajitos que hagan juego con el sofá.*

*A los españoles la glorificación del cuerpo se la ha explicado el párroco, y vagamente les ronda por la cabeza la transfiguración corporal de la escena del monte Tabor. La mayoría de los españoles pueden creer que el cuerpo del hombre es capaz de transfigurarse e incluso de resucitar. Si lo dice el cura, y esta en el Evangelio, es que debe de ser verdad. Pero aquí no se cree nadie que el cuerpo humano pueda ser sometido a una glorificación profana, estética y erótica. El país no está para refinamientos”.*<sup>(52)</sup>

---

(52)  
Manuel Vicent.  
*Glorificar la Carne.*  
Flashmen, Nº 35  
Madrid, 1975.

De algunas de sus declaraciones se desprende la impresión de que se sintió molesto porque se le señalara como un artista *“obsesivamente erótico”*; así confesaba a Lola Aguado que le había molestado la reacción de la gente cuando presentó la serie *“Entre el Amor y la Muerte”*, porque los comentarios se quedaban en lo superficial, en lo erótico, juzgando solo la apariencia externa, sin atender a la interpretación de los contenidos, ocultos tras lo llamativo de las formas.

Poca gente supo ver, especialmente en aquellas primeras décadas de los 60 y los 70, que su actitud era inofensiva para la honra de la mujer, que la expresión erótica de Cillero fue esencialmente el

soporte de sus narraciones; el lenguaje de Cillero se articula con el cuerpo de la mujer, se verbaliza con sus miembros, se conjuga en sus montajes: no encontraba otro vocabulario más adecuado porque como el mismo dijo, “la estética me lleva a la erótica y esta a la mujer”.

A Cillero le dolía que su obra fuera juzgada con ligereza , y no es difícil ver que, tras un detenido análisis de la documentación que el mismo guardaba, tampoco parecía precisamente encantado con algunos de los comentaristas críticos de sus exposiciones, al menos en algunas ocasiones, como la que recogió el periódico El Mundo: “la mayoría de las veces el crítico hace una crónica mal escrita de lo que el opina ó piensa que ha visto; la crítica está en manos de personas no muy profesionalizadas. La mayoría de los críticos son obtusos, torpes y de dudosa calificación intelectual” .<sup>(53)</sup>

---

(53)  
Antonio Ruiz  
España: Encuesta Cultural  
Diario El Mundo  
Madrid, 22 de abril de 1972  
pág. 19

De esta falta de reconocimiento recoge Cillero dos ejemplos de incomprensión de su fase “Grotesch” que reproduzco aquí literalmente, por lo desorientadas y divertidas que son (posiblemente esta sea la razón por la que también las guardó Cillero, aunque el califica los textos de “*incómodos e improbos*”), pero hay que tener en cuenta que ambos críticos escribieron esto en 1966, tiempos oscuros para cualquier innovación y desde luego ya muy lejanos. El primer ejemplo está escrito por Angel Crespo, y dice así: “*Con cualesquiera medios expresivos se puede ser revolucionario ó conservador. Las obras de Cillero son elegantemente estáticas, irónicamente refinadas, y sus transparentes símbolos no se trascienden; se mantienen – eso sí – gracias a la capacidad del artista*

*para transfigurar – diríamos que simbolistamente – los objetos del más común argot utilitario”.*

El segundo ejemplo, escrito por Ramón Faraldo, dice :  
*“La obra del manifestante es coherente con su idea en fines y en medios. De aquí vienen su eficacia y su incuestionable liviandad , pues no se si las posturas personales bastan para garantizar obras plásticas . Ello es deseable , como participación de lo que se crea y de lo que se vive, de lo que cuenta la prensa y de lo que inventa el arte”.* (54)

---

(54)  
A. Cillero.  
Ob. Cit., pág. 180

La obra de Cillero fue vista con menos escándalo y mayor reconocimiento a partir de los años 70, pero siempre tuvo, a pesar de lo que dice Cillero, el reconocimiento de analistas y críticos de la talla de Raul Chavarri, Vicente Aguilera Cerní y Carlos Areán, que valoraron y difundieron los fundamentos de la mayor parte de su obra, además de entrevistadores y comentaristas como A. M. Campoy, y Eduardo Marco, periodistas como Santiago Amón y Manuel Vicent, poetas como José Hierro y catedráticos de Historia del Arte como Calvo Serraller y Enrique Valdivieso .



Sus Fuentes de Información.

Las fuentes de información de Andrés Cillero procedían no sólo de sus propias vivencias, de sus relaciones personales, de su activa vida social y de la más pura realidad cotidiana, sino de su gran bagaje cultural, que refleja amplios conocimientos mitológicos, literarios y cinéfilos. A lo largo de su obra son continuas las referencias a personajes y autores como Sade, Bataille, Stendhal, Resnais, o Satie.

Sus amplios conocimientos de la historia de la pintura y su interés por el género erótico, le llevó a escribir su propia tesis *“Un Espacio Erótico para un Creador Plástico”* en 1980. En ella hace una revisión exhaustiva del arte erótico a través de las principales tendencias artísticas del siglo XX en Europa, América y España, además de desarrollar sus teorías del vello púbico y las grupas. Estos estudios se manifiestan en su obra pictórica, a través de varias obras relacionadas con las teorías freudianas que relacionan el amor y la muerte, y en la selección de apropiaciones, reinterpretaciones y dedicatorias que Cillero considera como un examen renovado de los maestros.

En este apartado figuran versiones de las más atractivas obras de la historia de la pintura erótica, así como homenajes a sus artistas favoritos; a todo ello se dedica un capítulo específico en este trabajo.

La correspondencia personal de Cillero, no es ajena a este género. Sus tarjetas postales son un buen botón de muestra de sus gustos y humoradas, además de fuente de inspiración de sus propias obras, pues frecuentemente, morfologías y posturas femeninas se reproducen en ellas.

Tarjeta postal enviada a los Sres. de García Barrio el 27 de agosto de 1993, desde Torremolinos.



Pero las fuentes más cercanas a Cillero son aquellas que le proporcionan de manera continua y diaria los medios de comunicación que usan el tema erótico como imagen de consumo: publicidad en revistas y televisión, fotos de semanarios específicos tipo *Playboy*, y noticias periodísticas sonadas; todo esto, sabiamente condimentado, dará lugar a las obras más vívidas de su repertorio, como la dedicada al escándalo *Profumo*, el “*bottom*” apaleado de *Amparo Arango* ó los bamboleantes pechos de la cantante *Sabrina*.

## Preguntas a palos 1976

Amparo Arangos, empleada de Papelera Sarrio de Leiza (Navarra), vicepresidente del Sindicato de Papel y Artes Gráficas y vocal del Consejo de Trabajadores de esa provincia, fue detenida el pasado 21 de abril a la salida del trabajo, junto con otros cuatro compañeros, por varios miembros de la Guardia Civil.

Los agentes del orden la interrogaron sobre su posible pertenencia a una orga-

AMPARO ARANGOS: "INTERROGADA"

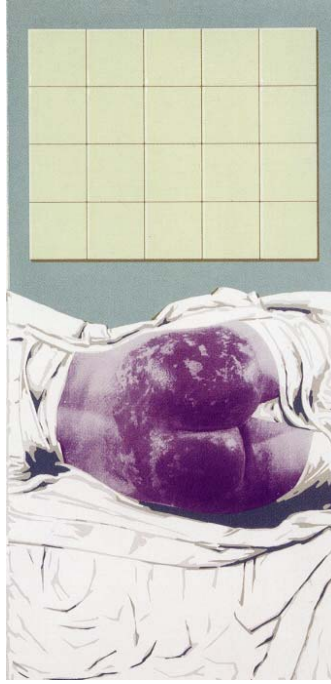


nización ilegal en el mismo jeep de la Guardia Civil. La detenida negó tal acusación y fue trasladada a Tolosa, en donde siguió el "interrogatorio".

Trasladada de regreso a Leiza, los familiares de Amparo avisaron al médico del pueblo, quien personalmente se llevó a la joven al hospital de la residencia Virgen del Camino, de Pamplona, en donde los médicos han negado el acceso de la Guardia Civil —que pretendió interrogarla de nuevo— después de haber firmado un parte en el que se afirma que su paciente tiene "hematomas por todo el cuerpo, de gran profundidad en la región glútea, con posible bloqueo intestinal y renal; shock traumático (pronóstico reservado)".

El Consejo de Trabajadores de Navarra, a instancia de su presidente, Javier Yaban —que ha visitado a Amparo en el hospital— ha dirigido a la opinión pública una carta-protesta condenando "los métodos utilizados por las fuerzas del orden público". La familia Arangos ha presentado una denuncia, de la que se ha inhibido la jurisdicción ordinaria en favor de la militar y un portavoz del Ministerio de la Gobernación ha anunciado la apertura de una investigación, por mandos de la Guardia Civil, para aplicar las medidas correspondientes en caso de que la trabajadora haya sido tratada de forma indebida. La primera reacción llegó el viernes 30; el capitán de la Guardia Civil de Tolosa era depuesto de su cargo.

CAMBIO16 / 27



"Tema-Trauma", 1976  
Madera, tela, cerámica y poliéster.  
Original 145 x 78 x 20 cm  
Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Castellón

Para Cillero, el arte evoluciona junto a los hallazgos fotográficos y de la imagen. No hay que olvidar que el mundo está saturado por los mass-media, los anuncios y toda la iconografía de ese tipo. Con todo ello monta Cillero la parodia de la erótica nacional, porque Cillero, como la mayoría de los popistas, traducía a pintura la información social.

Tampoco pasó desapercibido para el ojo de Cillero, el mundo de las competiciones deportivas. No es un tema insistente en su obra, pero la belleza de los jóvenes cuerpos de las atletas, y las incidencias del mundo del deporte, son recogidas en sus cuadros con un clic de fotógrafo erótico, al menos en cinco ocasiones, y presentadas a concurso en las Bienales Internacionales del Deporte.

Lo dicho, Cillero no era un loco, ni un obseso, era un hombre de mirada erótica, un mirón de la Malvarrosa, de la Costa Azul, del Playboy, y de las niñas bonitas

de Serrano; sus ojos, “como de búho” (M. Vicent), *flasheaban* la información, su imaginación liberaba fantasía, su cabeza componía y su ironía ponía la chispa.

En su tesis, nos habla sobre el origen de sus temas, de sus “subobjetos gráficos”: “...el público desconoce mis subobjetos gráficos de donde extraje la temática: pequeños recortes evocadores, títulos literarios ,portadas de revistas, hechos reales....Les llamo subobjetos porque no son animados y no se pueden conservar más que en fotografía, y reales, porque pertenecen a la más cruda y cartesiana realidad, nos rodean, se ofrecen como noticia a nuestros ojos con tanta frecuencia como para habernos hecho perder el habito de interpretarlos ó de meditarlos”.(55)

No me cabe la menor duda, de que, de haber vivido algunos años más, imágenes como la de la diputada Cicciolina, ó noticias tan recientes, como la de la becaria de la Casa Blanca y Mr. Clinton, hubieran hecho las delicias de Cillero, y la crónica social hubiera continuado inmortalizada en sus obras.

---

(55)  
A. Cillero.  
Ob. Cit. pág. 184

Su Mirada Erótica.

Toda la obra de Cillero, tiene la constante de ser atrevida, cuando no escandalosa, precisamente porque el tema erótico la recorre de cabo a rabo; la intensidad de las imágenes eróticas de los medios de comunicación, se ha multiplicado desde los años 60 hasta el extremo de invadir incluso los anuncios de las sopas y convertirse en algo tan nuestro como el andar en zapatillas por casa. Pero una cosa es la erótica de consumo con que nos aburre el televisor, y otra la que llena las obras de Cillero, que marca distancias de altura, cuando tomando sus formas visuales, las dota de un contenido que normalmente los mas-media les niegan.

Cillero contextualiza sus creaciones lejos de la erótica tediosa plana y bobalicona como puro atractivo comercial, y casi siempre nos invita a la reflexión, porque tras la vistosa apariencia de las formas y los colores con que nos atrae, suele esconderse el meollo de la cuestión: sus visiones eróticas reflejan su pasión por la belleza física de la mujer, su ironía grotesca por la mujer objeto, su regocijo de provocador nato por la forma en que presenta sus temas, su espanto por la violencia , su visión frutal del sexo, su sentido del *eros* libre y vital, sin *thanatos*.



Decía Cillero: *“Nunca pretendí hacer una exhibición gráfica de las casquerías al uso; me he planteado una preposición intelectualizada del sexo”*. (56)

Pocas veces deja su obra de ser comedia, pues su profundo sentido estético le hace autocensurarse y eludir cualquier exceso, aspecto que aleja su obra de cualquier calificativo pornográfico.

En sus obras triunfa la estética sobre la erótica, la admiración por la mujer sobre su visión como objeto de consumo; aunque muchas de sus imágenes procedan de la publicidad, su relación es puramente formal y compositiva.

Para Cillero la mujer es un mito, la diosa de su universo personal a la que rinde culto frente a la objetualización que con frecuencia se hace de ella.

Sé que contradigo con esto algunas de las críticas pasadas en las que se dice que *“Cillero insiste en el erotismo de consumo, con esos torsos revestidos de forma incitante que son recuerdos de un mundo inexistente y mantienen un aire impersonal; el cuerpo humano es tratado como un objeto más de la sociedad de consumo; solo torsos y caderas, zonas precisa y limitadas adelantan su condición de maniqués para sustituir la vida que les falta*.

---

(56)  
Antonio de Olano.  
Ob. Cit.

*Esta temática preponderante del erotismo relacionado con los objetos de consumo rige casi todos los sistemas vitales de la vida moderna. Pero en estas obras se observan además de otros tipos de influencias extrapictóricas, la objetualidad del cine de Resnais y las visiones decadentes de Polansky en lo superfluo y literario. La misma reiteración sin vuelo imaginativo del pintor delata una posible decepción patológica“ (57)*

Esta crítica se hacía en referencia a una exposición sobre su serie del gótico lavable. Cillero había visto innumerables veces la película de Resnais *“El Año Pasado en Marienbad”* y preso de la belleza de las imágenes, de los blancos tan puros y del ambiente decimonónico del balneario, realizó una serie de obras que rebosan lirismo y clasicismo; un enamoramiento nostálgico de la belleza del film le lleva a recortar torsos, caderas, nalgas, y cuerpos, que semienvueltos en plegadas telas blancas (*“cuerpos dorados bajo la suavidad blanca del lino“*, escribió la poeta catalana Malagrida) enmarcará a modo de frontones clásicos, algo que para mi gusto, habla más de la belleza divina de Venus, que de objetos de la sociedad de consumo.

---

(57)  
Ramón Sáez.  
Cillero: *El Realismo Grotesco*.  
Diario Arriba.  
Madrid, 4 de mayo de 1975.

En el mismo sentido Alicia Murria publicaba en 1991 un artículo acerca de la exposición de Cillero en la Galería Luzán de Zaragoza haciendo el siguiente comentario: *“en las obras que ahora expone parece que el eje que las vertebra es el sexo, a través de la reiteración del cuerpo femenino e incidiendo en las zonas erógenas; las mujeres que recrea Cillero en poliéster y otros materiales carecen de cabeza y piernas, respondiendo a los estereotipos de la sociedad de consumo, entrevelados de alguna alusión culta a la historia del arte”*.<sup>(58)</sup>

Decididamente Cillero fue diez o quince años por delante de su tiempo. Hoy la visión de su obra sería mucho más natural, y los aspavientos de la crítica bastante menos extravagantes.

Pues bien, lejos de vertebrar su obra en “ el sexo”, la mayoría de ellas contienen el gusto por el juego erótico refinado, por la seducción, por la insinuación de formas no explícitas ó por la provocación de una variada escala de humoradas, especialmente en su fase Grotesch.

---

(58)  
Alicia Murria.  
Cillero y sus Peculiares Mujeres.  
Diario 16 de Aragón, Suplemento Nº 87  
Zaragoza, 2 de febrero de 1991.

Cillero es tan conocedor de lo femenino, que compone sus obras de un modo que reflejan las formas con que

actúa una mujer. El sexo no aparece cruda ni directamente representado, y cuando lo hace, escoge simbólicamente la fruta de la tentación: manzanas y peras seccionadas (serie *Frutas*, años 80). Lo erótico de sus imágenes está en la forma sofisticada en que las presenta: el diseño, el color, la selección de las formas, el modo de vestirlas, sus aderezos de encaje, el modo en que las destapa, el incitante lugar en el que un plano intercepta lo que de ser abiertamente visto, pudiera ser un exceso. La pintura de Cillero, como la propia mujer, sugiere más que muestra, manteniéndose siempre en las fronteras del buen gusto.

En este sentido, el catedrático de Historia del Arte, Enrique Valdivieso, dice en un artículo, que describe como ningún otro la esencia de toda la obra de Cillero, que *“...Tiene, finalmente Cillero, una inimitable capacidad de narrar con magistral intuición la verdadera esencia del erotismo, acrecentando la inquietud del espectador a través de la insinuación y disimulando la evidencia de lo concreto. De esta manera impulsa a adivinar lo que no se ve y a esforzarse en construir mentalmente lo que se intuye, ejercicio que mueve a la consecución del anhelo a través del arte de imaginar”*. (59)

---

(59)

E. Valdivieso.

*Tres Eslabones de una Misma Generación: Cuixart, Cillero, Arcenegui.*

Catálogo Caja San Fernando.

Sevilla, 1991, págs. 5 a 7.

Toda la obra de Cillero, desarrollada entre los '60 y los '90, responde al denominador común de este mirar

erótico, si bien sus modos de expresión, su estética, varían rotundamente de unas fases a otras.

Diversos analistas de su obra, como R. Chavarri ó E. Marco, incluso el propio Cillero en su tesis, han sistematizado cuatro etapas a lo largo de su trayectoria artística, que engloban a *grosso modo* cuatro fases creativas de estilos bastante definidos, aunque incluyen cambios estéticos y de materiales. Estas fases son: la post-académica, la Grotesch, la del Gótico Lavable y la Fold-in.

Olga Real añade una quinta etapa que titula “*La de los Noventa*”<sup>(60)</sup>.

Según mi opinión, después de la etapa *Fold-in*, que termina en 1980, se deberían incluir otras dos etapas: una dedicada a los *Blancos* y otra a los *Acrílicos*, pues en estos diez años que median entre 1980 y 1990, la cantidad de obras realizadas y la diferencia de estilos así lo aconsejan.

---

(60)  
Olga Real.  
Ob. Cit., págs. 61 a 67  
Págs. 61 a 77.

Posiblemente esta clasificación no se haya hecho hasta ahora porque nadie ha estudiado la obra de Cillero entre los ochenta y los noventa, al menos tan a fondo como lo hiciera Raúl Chávarri hasta 1976.

La etapa final de 1990 a 1993, como ya apunta Olga Real, es prácticamente desconocida, pues sus obras no han sido expuestas, hasta la Exposición Antológica de Atarazanas, en Valencia, en el año 2002.

En cualquier caso, una sistematización rígida de estilos y periodos cronológicos es práctica, porque engloba y facilita la visión de conjunto de su obra, pero resulta insuficiente, y sólo aproximada, porque hay fases de transición entre una otra y, desde luego, variaciones significativas dentro de una misma fase.

A modo de simple orientación, las etapas que yo establecería son las siguientes:

- 1956/1966 Etapa post-académica
- 1966/1973 Etapa Grotesch-Art
- 1973/1977 Etapa del Gótico Lavable
- 1978/1980 Etapa Fold-in
- 1980/1983 Etapa de los Blancos
- 1986/1990 Etapa de los Acrílicos
- 1990/1993 Etapa Final

El vacío de años visible entre 1983 y 1986 contiene algunas de las grandes obras de Cillero, por su tamaño y por su importancia, como los trípticos de *Tessa* y *Distrito Noche*, *El Doble Homenaje* y *El Ambiente Century Stendhal*, pero no constituyen en sí un estilo que marque una etapa.

Como se ha advertido anteriormente, estas grandes etapas de su curriculum tienen diferentes expresiones estéticas que proceden de las diversas

manifestaciones eróticas, de las que en un recorrido general me parece poder destacar las siguientes: la **erótica festiva de los Grotesch** (año 60 - 70), la **erótica clásica y lírica del Gótico Lavable** (año 70 - 75), la **erótica negra de Entre el Amor y la Muerte** (año 76 - 77), la erótica más **surrealista del Fold-In** que desemboca en la **erótica de Las Frutas** (78 - 83), la **erótica de diseño minimalista de los Blancos Puros** (años 80), **la erótica teatral** del montaje *Sthendal*, y la de novela negra en *Tessa* y *Distrito noche* (años 82-85), **la erótica moderna y cartelera de los acrílicos** (86-90), y para finalizar, **la erótica del triunfo de Eros sobre Thanatos** (91-93).

De todas ellas la más representativa de la personalidad de Cillero me parece la que le emparenta con el "*Sexy pop lúdico*", término que él mismo utiliza en su tesis para señalar la iconografía erótica de la década pop, porque por su propia actitud personal y por su espíritu rebelde puso ante la sociedad en que vivió hechos, objetos, figuras, historias de cada día, que vistas a través de su ojo erótico incomodaban, ridiculizaban o divertían.

Este regusto por el escándalo le acompañaba desde su juventud valenciana, y fue sobre todo en su etapa rompedora de los años 60, con el Grotesch-art, cuando exhibió su faceta erótica más imaginativa y hasta extravagante.

Cillero buscaba intencionadamente la polémica, quería epatar, darse a conocer y no dudaba en recurrir a composiciones ambiguas, jocosas y decididamente grotescas.

Este sentido de la ambigüedad y de la insinuación, que le acompañó hasta el final de su carrera, no se derivan sólo de las imágenes y objetos que pueblan sus obras, sino del juego de palabras intencionadas con que las titula o acompaña. Quienes conocieron a Cillero saben bien que era mucho más mordaz con la lengua que con el pincel:

Cillero juega con las palabras con la intención de potenciar el sentido de lo representado, de darle un doble cariz o de hacer más sonoro el objeto representado con una rima o un chascarrillo.

En esta época (años 60) Cillero actuaba como un liberador de normas y formas establecidas en la sociedad española y su objetivo era criticar la estrechez social particularmente en los asuntos concernientes a la mujer. Esta desinhibición social le coloca también cerca de las actitudes de los *dadá*.

Un rastreo por toda su obra nos revela que los paralelismos en filosofía, formas y materiales con el *pop* internacional son palpables, aunque su mensaje se acoplara más estrictamente a la sociedad española.



Una de las polémicas más frecuentes sobre la obra de Cillero y su etiquetado como artista *pop*, *dadá* ó *neodadá*, ha sido precisamente acerca de sus influencias. Este etiquetado no terminaba de convencer a Cillero por que debía considerar que su estilo *grotesch* era lo suficientemente original como para merecer una denominación de origen.

Su originalidad es cierta, pero desde mi punto de vista el uso de maniqués articulados y con luz, la utilización de moldes naturales, el uso de morfologías femeninas en relieve y de objetos integrados, el sentido crítico y paródico de muchas obras, los planos fotográficos de glúteos, el uso de lencería, las mujeres sin rostro o los fragmentos de bocas, labios, etc... en primer plano, fundamentan un parentesco de primer grado con lo *pop* y lo *dadá*, que si bien es solo manifiesto en su fase *grotesch*, es uno de los aspectos más representativos de toda su obra.

La crítica de arte y amiga de Andrés Cillero, Olga Real, opina que estas calificaciones "*son manidos y temibles tópicos*", y se pregunta que, "*¿qué tendrán que ver sus creaciones con las de Wesselman o con las del ready-made?(...)Remitirse al pop erotizante o al universo duchampiano, no ha lugar, a no ser en cuanto a estructuras lingüísticas, y enumera la configuración, las referencias, y ciertos aspectos cromáticos, pero nada tienen que ver estas pulcras realizaciones con los símbolos y contenidos del arte*

*americano, y aún menos con el inglés, ni siquiera con el galo"* (61)

---

(61)  
Olga Real.  
Ob. Cit., "*De la Belleza y Otras Categorías Estéticas*".  
pág. 108

En realidad, estos aspectos que cita Olga Real me parecen más que suficientes para situar a Cillero en la onda de los pop y los *dadá*, aunque efectivamente algo que le separa de unos y otros, es que ni nació ni nació en América, Gran Bretaña o Francia, sino en España, en Valencia y en Madrid, por lo que tenía una visión personalísima de la enjundia nacional. El *pop* de Cillero, su *grotesch*, bebe no sólo en los medios de comunicación de masas, no muy desarrollados en aquella época, sino en buena medida en la sociología española y valenciana de la "*clase bien*" de los años 60, entre la que él mismo vive, y a la que adora incomodar, mirándola con ironía desde su pedestal intelectual. Es lo que Carlos Arean bautizó como "*Pop-art con marchamo ibérico*" cuando expuso obras de tan marcado españolismo como su "*Dama del huevo frito*" (62).

---

(62)  
Carlos Arean  
*Cillero y su Invención de un Pop con Marchamo Ibérico*  
Catálogo Sala Cai-Luzan  
Zaragoza, 1991  
pág. 30

Por otro lado el poso artístico de Cillero estaba dominado por un sentido perenne de que lo estético debía dominar la composición y la expresión, de modo que el sentido crítico o paródico de sus obras nunca debía destruir, sino crear nuevos significados, dar que pensar, en definitiva, ser creativo.

En este sentido me parece muy acertado Vicente Aguilera Cerni cuando dice que *“ateniéndonos solamente a determinados datos de carácter objetual nos encontramos ante una clara derivación del pop de los años 60”*.<sup>(63)</sup> . Pero aun precisa más cuando añade que *“lo que hace Cillero no es pop-art estricto, sino como él mismo lo define, “Grotesch-Art”, porque el esteticismo de lo pop se basa en una antiestética, y el esteticismo de Cillero es constantemente estético y deliberadamente procura el buen gusto ”*.<sup>(64)</sup>

---

(63)  
Vicente Aguilera Cerni.  
*Cillero*.  
Catálogo de la XII Bienal de Sao Paulo.  
Brasil, 1973.

(64)  
Vicente Aguilera Cerni.  
*Cillero*.  
Recogido en "La Creatividad Cómplice", de Olga Real.  
Págs. 103 a 10.

Respecto a su vena dadá dice Raúl Chavarri, difiriendo de la opinión de Olga Real, que *"es en la estirpe de Duchamp en la que hay que buscar al Cillero integrador de objetos (...) En la obra de los dos artistas el objeto cobra una pluralidad de significados, y en su capacidad de sugerir se muestra como un problemático monarca del espacio artístico, siempre atacado por el olvido, o por la obsolescencia; (...) La dialéctica del objeto instalada por Duchamp es plenamente válida para Cillero"*.<sup>(65)</sup>

El propio Cillero incluye en su tesis un artículo de Eduardo Marco que nombra a Cillero como heredero de Tristán Tzara y Marcel Duchamp, pero le considera creador de algo nuevo: el *grotesch*.<sup>(66)</sup>

Tampoco estuvo lejos Cillero de la influencia de montajes cercanos al *happening* en alguna de sus exposiciones, en las que el artista disfrutaba observando las reacciones del público entre la risa y el asombro.

---

(65)  
Raúl Chávarri.  
*Monografías de Artistas Españoles Contemporáneos.*  
Cillero, Nº. 145.  
Ministerio de Educación y Ciencia.  
Madrid, 1977, pág. 58

(66)  
A. Cillero.  
Ob. Cit., págs. 199 a 200.

Para finalizar resumiré que etiquetar a Cillero como artista pop o dadá es quedarse corto, pues salvaguardada la personalidad de su *grotesch*, sus formas y su punzante mensaje sólo son propias de una parte de su obra. Sobre ella se han escrito numerosas páginas, entre otras cosas porque en España no fueron muchos los pintores que cultivaron esta tendencia, posiblemente porque el nivel de desarrollo de nuestra sociedad de consumo no era equiparable ni al de la sociedad americana ni al de la europea; quizás por eso los artistas españoles, más o menos fieles al lenguaje pop, se inclinaron por *popizar* aspectos políticos, o como en el caso de Cillero la oculta vena de la erótica nacional (Cillero analiza en su tesis la escasa obra del pop erótico español).

Anteriormente ya apuntamos que esta fase grotesch a la que nos venimos refiriendo, está dominada por una expresión erótica festiva y ligera, que se torna profunda, elegante y hasta tensa en su serie "*Entre el Amor y la Muerte*". Algunas de las obras de esta fase, producen un desasosiego incómodo, por la relación que tiene en ellas lo erótico y lo siniestro. Diríase que expresiones eróticas tan dispares no pueden pertenecer a un mismo autor. En realidad el auténtico Cillero es el del humor *grotesch*, que en esta otra fase no hace sino manifestar su horror ante la erótica y la violencia, recurriendo a una estética un tanto luctuosa, que expresa una erótica del dolor, que representa la dualidad *eros-thanatos*.

Aun así, Cillero reviste los cuerpos femeninos de una belleza y un luto tan elegantes que crea una extraña impresión de contraste entre lo estético y lo sádico.

Esta fue una de las fases que más llamó la atención de la obra de Cillero, donde refleja su personal visión erótica del universo de Sade, que él relaciona con la idea freudiana del ensamble *eros-thanatos*, idea que rebate en su tesis, defendiendo, tal y como él mismo lo concibe, la idea de un amor libre, alegre, generador de vida.

Es por ello, que la mayoría de sus expresiones eróticas ni producen inquietud como en los surrealista, ni son amenazantes, porque sus episodios no proceden de la liberación de su subconsciente, sino de la vida misma, de la narración de su ser erótico; sólo en determinadas ocasiones, derivadas de ciertos influjos literarios, su obra roza el surrealismo.

Para finalizar, diré que en las últimas obras de su vida asistimos a una serie erótica curiosa, en que a través de *manzanas - pecho*, y *manzanas-sexo*, destierra el miedo a la muerte y anteponiendo *eros* a *thanatos*, nos cuenta con humor, el final de su camino.

Pero un análisis paso a paso de sus obras a través de las fases anteriormente establecidas, nos ayudará a ver con mayor claridad los distintos tipos de expresión erótica con que Cillero tanto asombró a la sociedad actual.

Evolución Artística.

*Etapas Post-Académicas.*  
1956/1966.

De las primeras obras de este graduado, apasionado del arte y a la búsqueda de algo nuevo con lo que identificarse y de lo que vivir, poco se sabe y poco se ha escrito, pues casi era más conocido en Valencia por su notoria personalidad que por sus trabajos; pero alguna de aquellas primeras obras, se conserva en casa de su primera esposa, Isolda Alfaro, con la que se casó en 1958. Valga como ejemplo el pequeño retrato a carboncillo de una Isolda jovencísima, donde Cillero parece seguir con soltura los pasos cubistas de su admirado Picasso.

Prescindiendo de sus murales cerámicos en Valencia, una de sus primeras obras pictóricas de gran formato es la titulada *“Mujeres Desgranando Maíz”*, realizada en 1956, con la que ganó la *Pensión de Pintura de la Diputación de Valencia*, que le llevó sucesivamente a Roma y a París.



De características similares debe ser la obra titulada “*Taller*”, (1960, óleo sobre lienzo; 162 x 130 cm. Diputación de Valencia), donde interpreta el tema del desnudo femenino recurriendo a planos cubistas y formas geométricas claras, de las que no descomponen la imagen. Las figuras deben responder también a un retrato de Isolda en tres posiciones distintas: de espaldas, de frente, y de perfil, trabajando en un taller. Naturalmente, no es un cuadro erótico, el tema es simplemente un pretexto para hacer unos estudios de su atractiva modelo; lo que resulta curioso de esta obra es la forma y el volumen tan sumamente redondo con que interpreta los pechos, de modo que me parecen un claro antecedente de los tacos de madera en forma de timbres de bicicleta que ensamblará años más tarde en sus obras *grotesch*.

Sus primeros cuadros tenían poco que ver con su rompedora personalidad, y es que, como dice Raúl Chávarri “*en casi todos los artistas de la época existía una falta de integración entre su pensamiento y su obra (ingeniero, abogado, etc) y su afición, la pintura, más notable si cabe, en Cillero, que a pesar de su talante, sus lecturas y actitudes, tiene que rendir culto a las predeterminaciones de una cultura burguesa*”. (67)

---

(67)  
Raúl Chávarri  
Ob. Cit., págs. 21 y 22

Pinta Raúl Chávarri en su libro a un Cillero intelectual, impresionado por la lectura de Kafka, autor de un cuadro angustioso, titulado “*Treblinka*”(1967). que nunca he visto tan siquiera mencionar en ningún otro lugar, en el que vuelca toda la angustia y el horror que le produce el exterminio nazi en los campos de concentración.

En su autobiografía, el propio Cillero dice textualmente algo que indica de nuevo la impresión que le han causado las lecturas de Kafka: *“1961. Sólo en Rumanía bailaron las judías con los pechos al aire en honor de la guerra...”*, frase que tomé de un libro que me hizo hacer una exposición de treinta dibujos en *Filadelfia*.<sup>(68)</sup> De estos dibujos y su contenido tampoco tengo ninguna constancia.

Pero poco podía sujetar la tradición el espíritu renovador de Cillero; pronto, como él mismo dice, empezará a soltar amarras y, tras realizar varios encargos murales, más sólido y más definido en sus gustos personales, empezará a mostrar, empujado por su poderosa vitalidad, su propio estilo en los años sesenta.

Entre 1963 y 1965 hay una serie de óleos y temperas sobre papel, en los que el tema femenino tiene ya una intención erótica ligera, y una estética a veces claramente pop, como en la obra titulada *“Playboy”* (1965, óleo sobre lienzo; 160x70 cm, colección de D.José de Moutas, Valencia), donde mezcla en planos independientes imágenes

---

(68)  
Raúl Chávarri  
Ob. Cit., pág. 13

publicitarias, nombres de revistas femeninas y masculinas (*Elle, Playboy*), una página de un cómic (que parece de Mingote y representa un burdel) y un eslogan que promete, con un mensaje en francés, *“Cette poitrine en un Jour”* (Este Pecho en un Día). La obra está construida con páginas de distintos medios de comunicación, recurso habitual en todos los pop, pero todas tienen relación con lo erótico. La intención es clara: la imagen del dedo

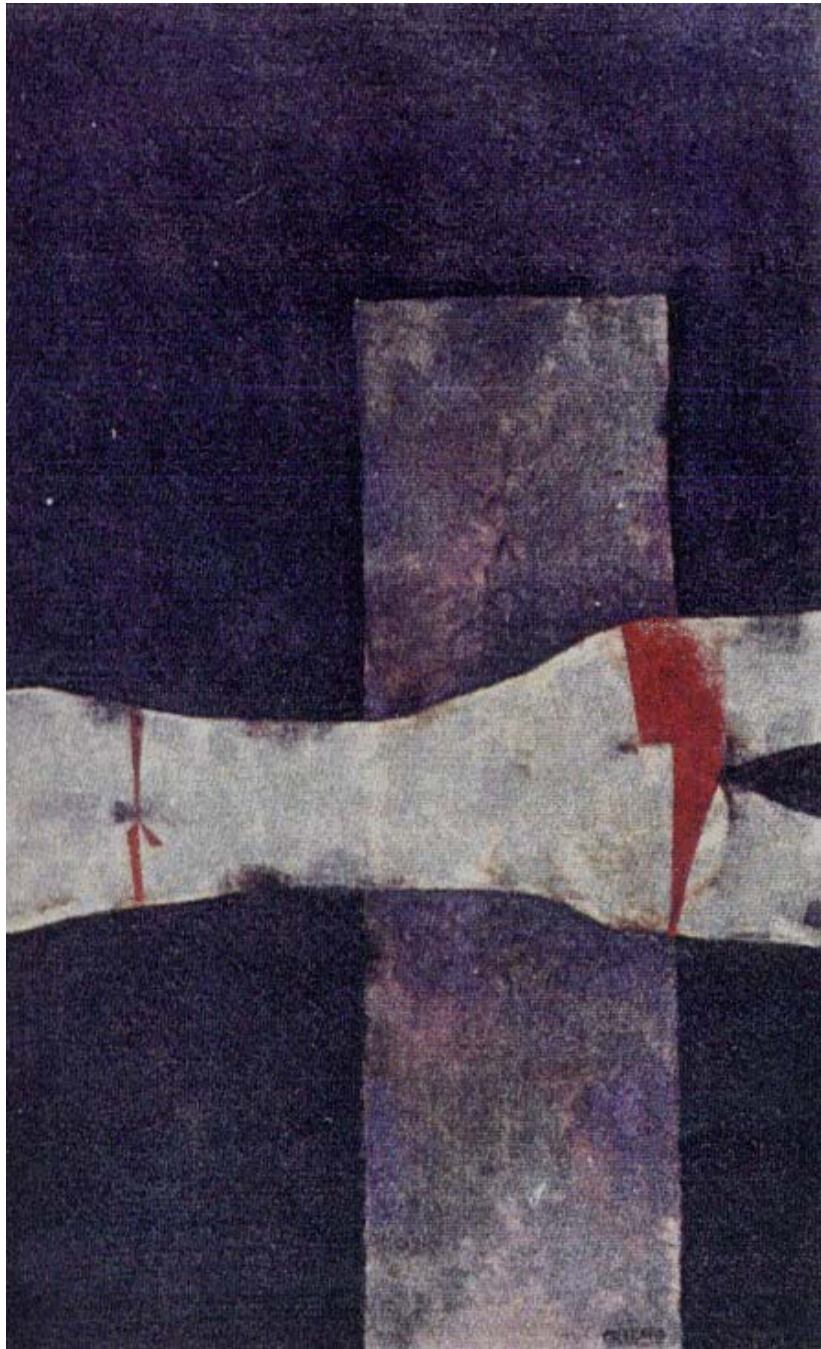
silenciando los labios parece indicar la censura de un tema que ya aflora en todos los medios de comunicación, y además de ironizar con la estupidez engañosa de la publicidad, nos dice que lo erótico es un hecho social.

Esta visión del tronco femenino visto de frente o de espaldas, remarcando el interés por las formas redondeadas de los pechos y de las nalgas es constante en la obra de Cillero, y es la muestra de la irresistible atracción erótica y sublimación estética que sentía por las formas físicas de la mujer .

En su cuaderno de trabajo figuran anotados cinco guaches de 70 x 100 cm, témperas sobre papel, que pertenecen a una colección privada en Estados Unidos. Estos guaches fueron realizados entre 1965 y 1966, fecha que coincide con una cita que puede leerse en su autobiografía, en la que dice: “1965. *Vendo diez guaches en Estados Unidos*”. (69)

---

(69)  
Raúl Chávarri.  
Ob. Cit., pág. 14



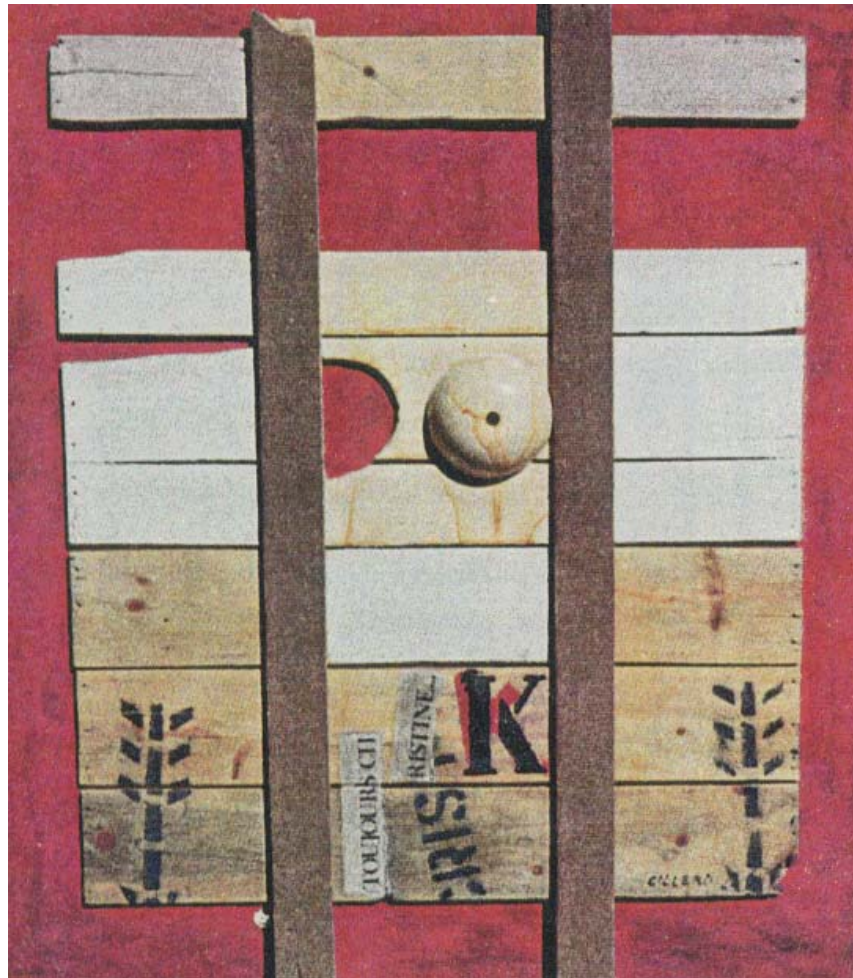
Cannes II  
1963/64  
Oleo sobre Lienzo.  
Colección Dr. Ribelles, Valencia.

Varias obras de estos años representan cuerpos sin rostro, de jovencitas extremadamente delgadas, como inspiradas en los dibujos de las “*sexies y pizpiretas chicas de Kiraz*”, que en su día debieron simbolizar algo así como la imagen de la niña moderna, liberada y que usaba bikini; creo que a esta visión corresponde la obra titulada “*Cannes II*” (1963/64, óleo sobre lienzo, sin medidas, colección del Dr. Ribelles, Valencia), en la que representa un torso estilizadísimo, con un minibikini que deja al descubierto la forma redondeada de las nalgas. Me parece que Cillero se quedó anclado en Cannes, y empezó a registrar en sus ojos y en sus lienzos los cambios estéticos, la crónica social del atrevimiento de los primeros bikinis, que posiblemente empezaban a llegar a España.

*Etapa Grotesch-Art.*  
*1966/1973.*

A partir de 1966 Cillero da el zapatillazo iniciando una obra de estética totalmente diferente, que con manifiesto incluido, el mismo llamará "GROTESC". La obra de partida fue el "*Homenaje a Kristine Keller*" (1966, 92x101x10cm, ensamblaje de madera, colección de D. Manuel Mantilla, Valencia) dedicada a inmortalizar el escándalo público protagonizado por el diplomático británico *Profumo* y la prostituta *Kristine Keller* .

Aún hará una segunda versión, titulada "*La Trilogía de Kristine Keller*", aprovechando el morbo erótico que provoca el episodio en la sociedad española.



Homenaje a Kristine Keller  
1966  
Ensamblaje de Madera  
92 x 101 x 10 cm  
Colección de D. Manuel Mantilla, Valencia

El “*Homenaje a Kristine Keller*” está realizado con maderas de cajones de fruta, sobre las que ha colocado un simbólico “pecho-timbre” y marcas pintadas con el nombre de Kristine y palabras en francés (Kristine, K, Toujours, Ch...).

Dicha obra fue presentada al V Salón de Marzo en Valencia, y causó una gran impresión.

La segunda versión es una trilogía de idéntico formato ( 88 x 57 cm), pero dos de las partes son oleos sobre lienzo, y la tercera está realizada en técnica mixta, sin que en sus notas haya más precisión. Figuran como propietarios tres valencianos, el Sr. Sabater, el Sr. Mañes, y el Sr. Jose-Luis Gastaldi.

Desafortunadamente, los intentos que se han hecho por conseguir una información más directa, han sido infructuosos, aunque se conservan dos fotografías en no muy buen estado, del Homenaje a K. Keller, y de una de las partes de la Trilogía.

Dada la importancia que tuvieron estas obras que marcaron época en la carrera artística de Cillero, así como la polvareda crítica que levantaron, se reproduce a continuación la crítica íntegra de Alexandre Cirici para el Saló de Marc a Valencia (Serra D'or; nº 7, juliol 1964), porque los nombres que se citan retratan con fidelidad la efervescencia del ambiente artístico que rodeaba a Cillero .

Dice así :

*“El V Saló Internacional de Marc de Valencia, va ésser organitzat pel grup “ Art Actual” del qual és motor el pintor Josep Iranzo, ”Anzo”, i secretari Victor Chiner.*



*Es important de retenir que la medalla d'or d'escultura correspongué a Andreu Alfaro, i el segon premi, a Antoni Sacramento.*

*Es pintura, al costat de l'abstracció geométrica d'un Enric Mestre, dels signes d'un Jordi Ballester, de l'expressionisme abstracte d'un Monjalés, d'un Salvador Donat o d'un Victor Chiner, tots nats a Valencia, contrastaven per llur força les obres del nou corrent. Especialment segura era L'APOLOGIA de KRISTINE KEELER d'Ándreu Cillero (també de Valencia), que havíem Conegut com a ferotge i tenebrós expressionista desde l'exposició d'Alacant del 1959 i que ara ens sorpren en una obra impresionant, un xic a la manera de Rauschemberg. Unes fustes d'embalatge, ordenades però trencades; una tapadora foradada, en celuloide rosa, com una mena de pit artificial, marques pintades a la trepa, collages impresos i suaus taques d'aigua bruta fan l'eternitat poesia d'aquest quadre".<sup>(25)</sup>*

---

(70)  
Alexandre Cirici Pellicer  
*Serra D'Or*  
2ª época, Any VI, N.º. 7  
Barcelona, Juliol 1969

Todas las obras de este periodo son ensamblajes de diversos objetos, cuya forma o utilización tienen un sentido erótico divertido, ligero o simplemente grotesco en el sentido en que lo analiza Ramón de la Calle, y con el que siento una gran afinidad. Dice Ramón de la Calle, que "...desde el punto de vista estético, lo grotesco es deforme, monstruoso y

*exagerado, de modo que se torna en algo burlesco e irónico (estrafalario, pintoresco, caprichoso, divertido, bufón) y que para Cillero es también una posición frente a lo tópico, lo adocenado, y lo marcadamente sofisticado...”.*

En efecto, a mi manera de ver, su actitud era un poco de bufón, entre trágica y cómica, al menos en estos primeros años, creo, y con la desfachatez que le caracterizaba, montaba el número, hacía la gracia y desde luego esperaba que le aplaudieran.

Considera Ramón de la Calle, que *“su manifiesto Grotesch es una definición de su propia personalidad, de sus ganas de vivir, de su pasión contra el aburrimiento, de ese tono burlesco, tan suyo, que lleva a la reflexión”.* (71)

---

(71)  
Ramón de la Calle  
*Una Mirada sobre el Grotesc-Art. Recordando a Andrés Cillero.*  
Recogido en “Olga Real, Ob. Cit., págs. 93 a 98

Es por eso, porque lo *“grotesch”* es un reflejo de su propia personalidad, por lo que esta actitud no le abandona durante toda su vida, de modo que junto con la expresión de tema erótico, podríamos decir que *“el ser grotesch”*, es la segunda constante de la obra de Cillero. De ahí, que Ramón de la Calle diga que *“con aquellos objetos de finales de los sesenta y principios de la siguiente década, fácilmente se*

*hermanan y multiplican sus depuradas composiciones pictóricas de los ochenta y los noventa”.*<sup>(72)</sup>

No obstante, sería necesario precisar, que el tono burlesco del *grotesch* de Cillero se atempera con los años, haciéndose menos estrafalario y exagerado, y más sutil y fino.

Siendo “el *grotesch*” (Ramón de Calle precisa que no es “*grotesch*”, como aparece habitualmente escrito, sino “**grotesc**”, del valenciano, (motivo por el cual he decidido escribirlo así) el estilo que más críticas y controversias ha suscitado, parece conveniente incluir aquí el manifiesto que el propio autor escribe en 1966.

---

(72)  
Ramón de la Calle  
Ob. Cit., págs. 93 a 98

Dice así:

*Ante todo convendrá esclarecer que la palabra GROTESC, elegida por nosotros como voz, nada tiene que ver con la acepción considerada oficial. El idioma valenciano-catalán posee una palabra de idénticas letras y que en su traducción a la lengua castellana significa : grotesco.*

*Aclaremos que la palabra **grotesc** es en sí misma para este escrito una nueva idea que actuará constantemente como un símbolo definitorio. No es lo grotesco en su medida peyorativa.*

*Hemos decidido admitir lo grotesco como un sinónimo completamente distinto y en sí mismo diferente; para nosotros grotesco será lo "snob", lo extravagante y la rebeldía contra el buen gusto tópico. Grotesco será también lo tosco, en pugna con el buen gusto normal de la gente.*

*La imagen que buscamos para definir esta palabra, grotesc, se ajusta a la actitud que adopta para juzgar el espectador no informado, consuetudinario, vulgar, ante una nueva manifestación artística ó personal. Este espectador califica de grotesc lo actual, lo inaudito, lo audaz, lo distinto.*

*El grotesc es pues para nosotros lo grotesco en el extremo límite de su sublimación , no como tosco a la manera conocida, sino como un estado "sui-generis" apreciativo y diferente.*

*El grotesc ,ó lo grotesc, es ante todo una posición.*

*El grotesc se produce en forma de tensión vital en contra de la gazmoñería, el pazguatismo, el adocenamiento; también está en contra de la posición adoptada por la crítica ignorante.*

*Con respecto a estas notas previas aclaratorias de la intención Grotesc, invitamos al lector a que se digne no atribuirnos intenciones filosóficas y a que evite calificarnos en todo momento como un movimiento filosófico.*

*Esto es solamente: Grotesc-Art. (73)*

Tenía entonces Cillero treinta y dos años, y unas ganas inmensas de triunfar, no obstante, su *grotesc* fue considerado por algunos como " *una falsificación*

*de estilos ya creados, como un fraude del surrealismo y del dadá, como un burdo disfraz, fruto de la pobre audacia de creerse profeta del arte moderno, porque no es posible ya, con ejemplos como los de Cillero, algo más que llamar la atención de las buenas gentes”*  
(74)

---

(73)  
Raúl Chávarri.  
Ob. Cit., págs. 66 y 67.

(74)  
Leonardo Figueroa.  
*Crítica sobre la Exposición del Ateneo de Madrid.*  
Diario Arriba.  
Madrid, 9 de octubre de 1966.

Bastan para ilustrar este apartado de los *Grotesc* una serie de ensamblajes de diversos objetos que reutilizados en un contexto nuevo, (como las especies de *timbres-pecho*) componen obras de pequeño formato, como las tituladas “*Pajecillo Grotesc*” (1967, madera y metal pintado, sin medidas), con un diseño de estilo modernista; y “*Batman Grotesc*” (1966, ensamblaje de madera, metal, y papel pintado; 44x55 cm, colección de D. Joselo, La Coruña) en la que utiliza un pequeño bolsito de mano, de malla metálica típico de aquella época, como camisola para cubrir los pechos de la figura femenina.



*Pajecillo Grotesco*  
1967  
Madera y metal pintado

En “*Pequeño Grotesco*” (1966, ensamblaje, sin medidas; colección de D. Aguilera Cerni); manipula determinados objetos cotidianos, con cuya forma y disposición parece darles un segundo sentido; sobre un fondo de madera, al que sobrepone unas sencillas bandas pintadas a modo decorativo, ensambla una especie de manilla de cadena de váter (sugiriendo un falo), que apunta hacia un timbre de bicicleta (que simboliza un pecho femenino) que ocupa el centro del

recuadro de madera; hubiera podido tratarse también, conociendo el humor picante y juguetón de Cillero en otras obras, de un artilugio eléctrico que iluminara el timbre al activar la manilla. En cualquier caso, la idea de Cillero es puramente burlesca, sin ningún otro afán, simplemente el hecho de que jugando con objetos banales es capaz de darles una nueva vida, intencionadamente erótica.

Es esta imaginación creadora a partir de lo cotidiano, la que le aleja de la crítica destructiva de los *dadá*; Cillero construye para hacer reír con la polivalencia que es capaz de sacarles a los objetos, según cómo se les use, según cómo se les coloque.

Carlos Areán, le ubica por este motivo diferencial entre los *neodadaístas*, porque según él, “*supera los viejos enconos programáticos de los pequeños burgueses metidos a incendiarios*”. (75)

Cillero prefiere la ironía y el juego ambiguo de los dobles sentidos a la crítica demoledora. Se puede decir que es también una constante en su obra.

Otras obras de este estilo son: “*Monokini*” (1966, ensamblaje; 122x65x15 cm; colección de D. Jose I. Mulas, Madrid), obra en la que distintos elementos de madera componen un cuerpo femenino que se remata con un friso de cucharas de palo.

Con la obra titulada “*Mandrágora*” (1966, ensamblaje sobre lienzo; 145x114 cm, colección de Ana Martínez de Bedoya; Peluquería San Amaro, Madrid), creo que

la intención la pone en el título, con el que quiere hacer alusión a las propiedades atontadoras de la mujer, cuyos cabellos se rizan como la raíz de la mandrágora, famosa por su poder narcótico.

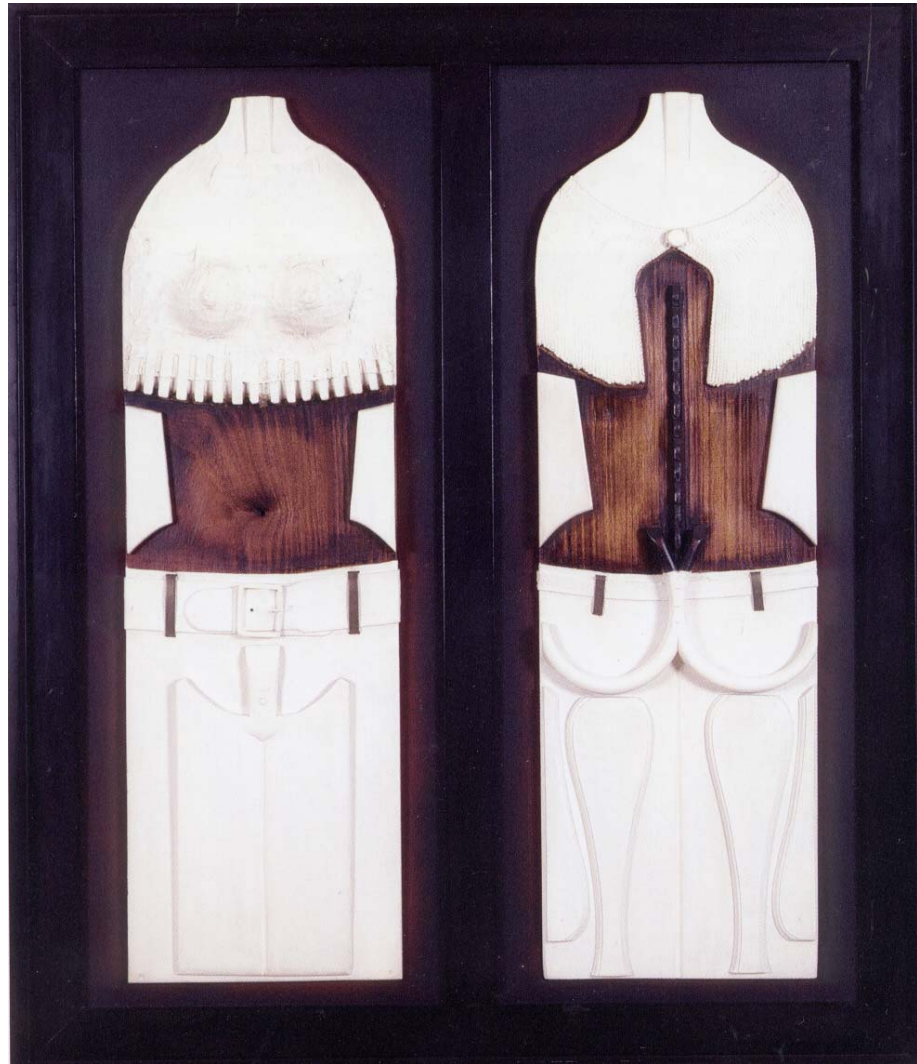
La obra titulada “*Rado-Grotesc*” (1966, ensamblaje de 80 x 65 cm ; colección de Dña. Juana Ribes , Valencia) de la que desgraciadamente no tengo constancia gráfica, pero que a buen seguro es otro *grotesc* de intención erótica, pues figura una anotación en el cuaderno de Cillero que dice “*radiografía pubis*”.

---

(75)  
Carlos Areán.  
*Treinta Años de Arte Español*  
Guadarrama, N°. 143  
Madrid, 1972

Otro ejemplo de su visión erótica, pero ligera, más bien “*sexy*”, como reza el texto, es la obra titulada “*Alfie*” (1966, ensamblaje; 130 x 111cm, colección de Dña. Ana Martínez de Bedoya, Madrid).





*Alfie*  
1966  
Ensamblaje  
Original de 130 x 111 cm

Sobre dos batientes de puertas Cilleró sitúa el cuerpo recortado de *Alfie* por delante y por detrás. “*Alfie is Sexy*” reza sobre la camisola blanca de flecos de una jovencita cuyo pantalón caído, deja al aire su redonda cadera y su profundo ombligo. Creo que Cilleró inmortaliza con maderas recortadas y lacadas en blanco alguna visión de carne y hueso de aquel verano del 66, en la que el autor reincide en la forma redondeada de los timbres de las bicicletas para resaltar los pechos y los pezones de *Alfie*, pegando la tela al cuerpo.

De estilo paralelo es la obra titulada *“Elle et Lui”* (1966, ensamblaje en blanco, 139 x 104 x 20 cm, colección de Dña. Ana Martínez de Bedoya, Madrid), con la que ganó la *Medalla de Oro del Salón de Marzo de Valencia, 1966*.



*Elle et Lui*  
1966  
Ensamblaje en Blanco  
Original de 139 x 104 x 20 cm

Cillero cuenta en su tesis que comenzó a integrar objetos más ó menos populares, tratando de hacer una maqueta de prueba, y de pronto comprendió que la obra ya estaba hecha.

Este proceso del hallazgo de la obra de arte como por azar, revela que la concepción de la obra no siempre es premeditada, sino en buena medida aleatoria .

Ninguna de estas dos obras tiene un marcado carácter erótico, más bien sugieren por las formas, el color y los objetos ensamblados, la irresistible sensualidad de un cálido verano mediterráneo. De nuevo sobre dos batientes de puerta, coloca una serie de objetos que se identifican con “él” (la pala, el taburete, el sombrero) y con “ella” (el busto, la celosía, las ruedas de masaje). Son obras gozosas, que carecen de contenido crítico, que muestran el gusto del autor por la estética formal y compositiva a la vez que recoge la moda, los símbolos y las sensaciones de una época . Se alejan por tanto estas obras del tono *grotesc*, pero conservan la historieta *pop* al retratar algo episódico a través de una serie de objetos integrados, podríamos decir de consumo, que lo aproximan a una crónica social.

En cambio , decididamente erótica es la obra titulada el “*Voyeur de Monteshpan*” (1966, 76 x 132 x 25 cm, colección de D. Gonzalo de La Fuente, Madrid), un ensamblaje de composición similar a las anteriores, pero de intención bien distinta.

Creo que Cillero no pretende aquí criticar el



*voyeurismo*, sino ponerlo de manifiesto, ya que es un tema literario, cinematográfico (Buñuel, que fue su amigo y le llegó a encargar un maniquí para una de sus películas, aunque finalmente no llegó a utilizarse), y tan real como la vida misma. El *voyeurismo* “a la ligera”, es un hecho social que Cillero lleva a los lienzos, a las exposiciones y a los salones de las casas. El propio Cillero es un *voyeur* que nos cuenta abiertamente en sus obras lo que mira, lo que pasa, ó lo que piensa. La diferencia es que el *Voyeur de Monteshpan*, no mira abiertamente, sino que espía con regocijo por el ojo de la cerradura, aquello que desea ver de modo irresistible. Es esta posiblemente una tentación no confesada pero bastante general, que Cillero nos pone delante de los ojos, sacándola a la luz de entre los recónditos subterfugios sociales.

*Voyeur de Monteshpan*  
1966  
Ensamblaje  
Original de 76 x 132 x 25 cm

Siempre en las mismas fechas, años 1966/1967, compuso varios ensamblajes con piezas de madera sueltas, a modo de patrones de costura, recortados con la precisión de un ebanista, arte aprendido desde la infancia, directamente en el taller de su abuelo, D. José Dolz. Todas las líneas de estos “*grotesc*” son curvas suaves, femeninas, sin más significado concreto que su sentido erótico, pero que llaman la atención por su magnífica factura; valga como ejemplo la obra titulada “*Grotesc*” (sin medidas, ensamblaje y tabla pintada; colección de D. M. Boronad, Gandía).

Diferentes, terriblemente grotescas, son la serie de LAMPARAS de tamaño natural, que hizo entre 1966 y 1971: “*Lámpara Tamaño Natural*” (1966, colección de D. Carlos Ochoa, Madrid), “*Berta*” (1966, maniquí con pie tamaño natural; colección de D. Puchol Quixal, Valencia.), “*Lámpara Ensamblaje*” (1965, colección de D. J. Hoszek; Madrid–Suecia) y “*Maniquí Grotesc*” (1971, ensamblaje pintado, tamaño natural).

Todas estas lámparas son maniqués con diversos elementos pintados y ensamblados (cadenas, candados a modo de cinturones de castidad, conchas sobre el pubis, collares, cofias monjiles).

Son de una erótica extravagante, de un tono marcadamente burlesco; son un puro objeto, que Cillero decora de forma estafalaria, exagerando sus atributos femeninos, pero queriendo criticar sus ataduras sexuales y su exclusivo sentido vital, como el *“estar de lámpara”*.



*Maniquí Grotesc*  
1971  
Ensamblaje pintado  
Tamaño Natural

Xavier Domingo seleccionó para su libro *“La Erótica Hispánica”* esta maniquí monjil y sexualmente encadenada con el pie de foto *“vivir para mirar”* como un modelo plástico perfecto para expresar el tipo de amor impotente propio de la sociedad española de aquel tiempo, para la que el sexo era pecado y los impulsos amorosos debían volcarse exclusivamente en la contemplación del ser amado. Xavier Domingo personalizó este modelo en el Calixto enamorado de Melibea, que para él *“representa un tratado sobre la psicología erótica del español (...) El español Calixto bandea en constante desequilibrio de un extremo (Juan de la Cruz) a otro (Quevedo) (...) del Opus Dei al más gonorreico puterío”*.

Exactamente el mismo sentido crítico, tiene el *“Perchero Grotesc”* (1968, pintura integrada, 200x140; colección de D. I. Iraola, Madrid), intencionadamente ridículo y cursi (algo kitsch) hasta provocar la carcajada y la sorpresa, sobre todo cuando se le accionaba cierto mecanismo que le disparaba las piernas ensambladas hacia arriba.

Cillero anota en su cuaderno de trabajo que esta obra fue *Medalla en el Salón de Marzo* de 1969.

Esta visión tan satírica de la mujer-perchero, y de la mujer-lámpara, nos puede dar una idea del retrato erótico-jocoso que Cillero quiere hacer de un cierto tipo de mujer real que estaba y está presente en determinados clanes de la sociedad valenciana y española. La ñoña, tontita, florero, maniquí o perchero, cursi y *requete -puesta*, es un prototipo genialmente representado.

La idea de la representación de la mujer-objeto, es una vena del pop, y tiene sus antecedentes en las mujeres-mesa y las mujeres-sillón de Allen Jones, y en los

maniqués articulados de Larry Rivers; la versión de Cillero es pura y simplemente la visión *grotesc* de la mujer objeto española.

De estética puramente pop son un conjunto de obras de entre 1967/1969, en las que utiliza por primera vez la goma espuma ensamblada sobre madera y pintura: “*Lady 67*” (1967, primera goma espuma ensamblada, 120 x 66 cm ; colección de D. Antonio De Olano, Madrid , “*Carol Dodá*” (1969, pintura y ensamblaje, 146 x 90 cm; colección de D. Luis Revenga, Madrid,) y “*Soft Girl*” (1969, gomaespuma, 115 x 100 cm; colección de D. Francisco Roig, Madrid).



*Soft Girl II*  
1969  
Madera pintada y gomaespuma  
Original de 115 x 100 cm  
Colección Privada.  
Marruecos

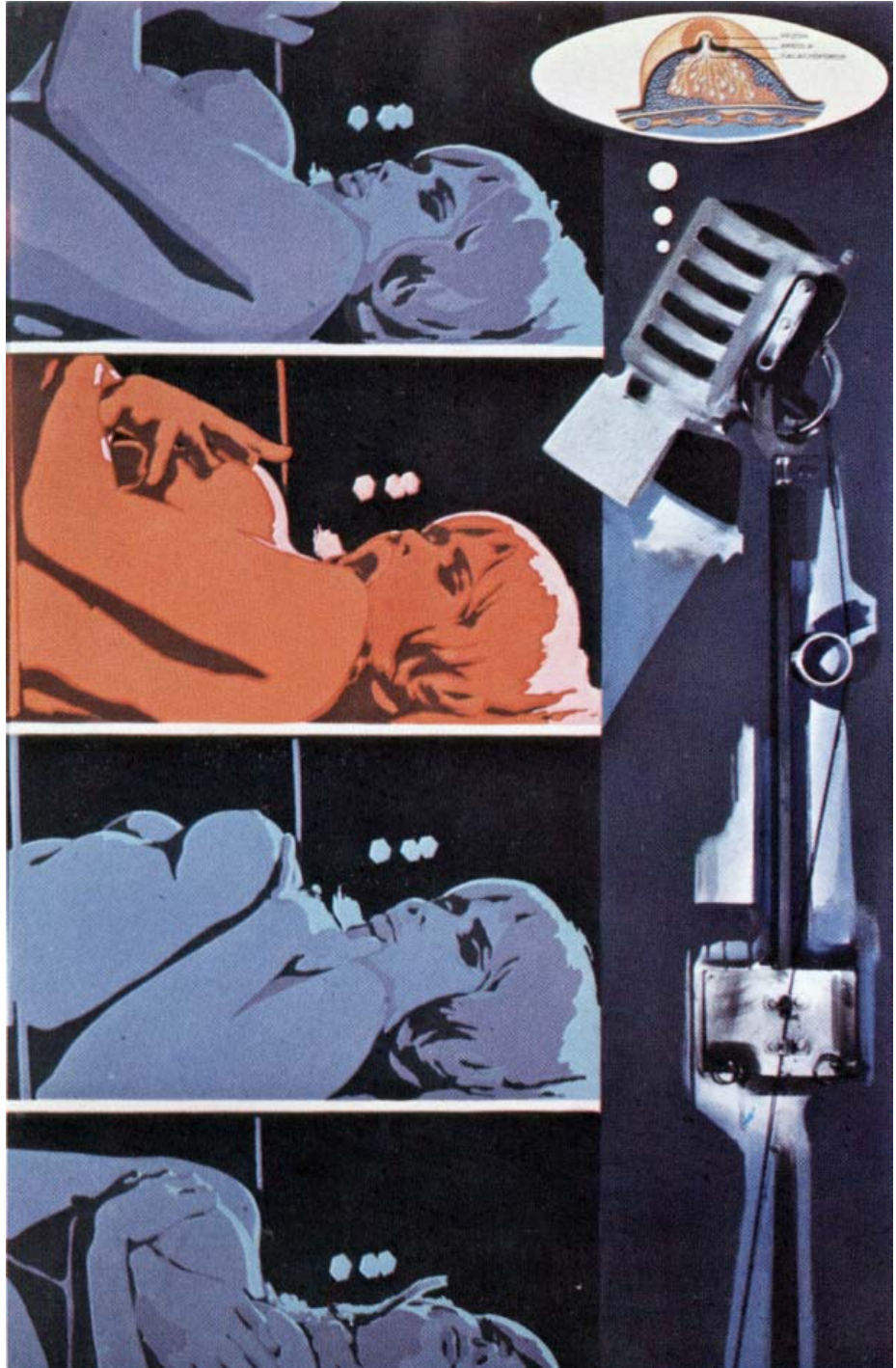
Las referencias a Allen Jones vuelven a aparecer aquí en la obra dedicada a la modelo del *strepttease* que utilizó Jones, y en la postura a cuatro patas de la *Soft*



*Girl*, que se corresponde a la chica-mesa del mismo autor.

Las tres obras son puramente eróticas, chicas exuberantes, redondas, semidesnudas y con poses insinuantes; las tres utilizan la fuerza de los primeros planos, que en el caso de *Carol Dodá* aparecen además con la técnica de la seriación típica de un fotometraje a lo *Rauschemberg* a lo largo del cual la modelo gesticula de modo erótico, acariciándose los pechos, portento biológico que aparece reproducido en el ángulo superior del cuadro en una lámina de anatomía diseccionada y con los nombres científicos de cada una de sus partes; las tres posan como un objeto a desear, que estimula el sentido del tacto con el uso de una goma espuma recortada y curvilínea, que añade carnosidad e incita deliberadamente al pellizco.

Son la erótica por la erótica desde el punto de vista de la imagen, pero además no dejan de tener su punto picante los títulos de las obras, que traducidos del inglés original que utiliza Cillero (¿era un *popismo* o un *esnobismo*?) significan, “*chica suave*” (sillón suave) y “*limones españoles*” que figura en la banda que cruza el pecho de la premiada *Lady 67* (evidentemente en alusión a pechos españoles).



*Carol Doda*  
1969  
Pintura y ensamblaje  
Original 146 x 90 cm  
Colección Luis Revenga, Madrid

A lo largo del año 69 hizo Cillero, además de una segunda versión de la “*Soft Girl*” pero coloreada, la “*Soft Girl II*” (1969, madera pintada y goma espuma, 15 x 100 cm, colección privada, Marruecos), un sinfín de ensamblajes de pequeño formato sin intención erótica evidente, en los que simplemente coloca piezas y objetos aparentemente al azar, sin un sentido concreto, posiblemente absurdos:

“*A Martin*” (1969, ensamblaje sobre tabla, 68 x 58 cm, colección de Dña. Rocio Urquijo, Madrid), “*Pop de Zorro*” (1969, ensamblaje sobre madera, 69 x 47 cm, colección de D. Carlos Areán, Madrid).

Estas obras sí que son un delirio *dadá*, una sinrazón, un desafío a las leyes de la lógica, aunque a veces, mientras construye, encuentre un nuevo sentido al ensamblaje de los objetos, como en “*Modern 69*” (1969, ensamblaje, 94 x 80 cm, colección privada, Madrid); en “*Circus*” (1969, ensamblaje, 45 x 130 cm, colección de D. J. Guardiola, Valencia)-

“*Mi dadaísmo, dirá Cillero, nace también de un conflicto, el que produce el desencanto de la obsolescencia de los objetos; es un dadaísmo espontáneo y constantemente erótico*”.<sup>(76)</sup>

---

(76)  
A. Cillero  
Ob. Cit., pág. 194



*Circus  
o Alegoría de la Mujer*  
1969  
Ensamblaje  
Original 45 x 130 cm  
Colección Dr. Guardiola, Valencia

En efecto, en las citadas obras, Cillero parece querer dar vida a los objetos pasados, a los trastos rotos de la habitación de juegos de sus hijas (muñecos, mascarillas de juegos de médicos, trozos de piel, coladores, peonzas, bolos, raquetas, canicas....). Acaso se rebela Cillero contra el paso del tiempo, y trata de detenerlo en un afán casi desesperado por crear vida bajo nuevas formas, dar nuevo sentido a los objetos de desecho. En el fondo, Cillero es un nostálgico, un conservador de trastos viejos .

A propósito de tales obras habla Raúl Chávarri refiriéndose a la *estrategia del objeto*: *"En los cuadros llamados "modern" el juego del color con la fuerza plástica de los objetos relega a un segundo plano posibles interpretaciones simbólicas y referencias eróticas (lo cual parece contradecir las propias declaraciones de Cillero, pero es cierto, parecen hechas sin ningún otro sentido, más que la pura creación estética); en estos "modern" y en la obra titulada "Alcaucil" (100 x 65 cm, colección de D. M. Mantilla; Valencia), la exaltación del objeto insignificante y su vinculación a un universo de alegorías produce hermosas imágenes plásticas (...)*

*El juego de la estrategia del objeto tiene también su cima en dos cuadros de ese mismo año, 1969: “Seseribó” (ensamblaje sobre pintura y tabla; 65 x 105 cm, colección de D. Christer Oleby; Suecia), en el que el habilidoso modo de componer los colores y los elementos integrados da por resultado una multiplicidad de imágenes en un solo espacio pictórico; y en “Homenaje a Da Vinci” (obra de la que no hallo referencia fotográfica alguna), cuyo tema se realiza en la yuxtaposición de diversos planos, en el encuentro de diferentes superficies y en la oferta de un inacabable proceso de integración que incluso, puede ser proseguido por el espectador acomodando sus manos al cuadro”. (77)*

Desgraciadamente ninguna de estas obras figura en el cuaderno de trabajo de Cillero, por lo que no puedo añadir ningún dato y me limito a tomar al pie de la letra los comentarios hechos por Raúl Chávarri.

---

(77)  
Raúl Chávarri  
Ob. Cit.  
Pág. 32 y 49

Sin embargo, años más tarde, en 1974 y debido a una circunstancia familiar, Cillero volverá a este universo tan suyo de los objetos, y construirá un cuadro de este estilo, titulado “*El Bracito de Mireya*” (1974, 26 x 21cm, colección de D. Jacinto García Barrio; Madrid),

que recordará para siempre el episodio de la rotura del brazo de su hija Mireya.



*El Bracito de Mireya*  
1974  
Original de 26 x 21 cm  
colección de J. García Barrio  
Madrid

Entre 1970 y 1973, aunque se producen las suficientes novedades como para hablar de un cambio de estilo, continua creando ensamblajes con madera y con goma espuma, que utiliza para remarcar muslos, nalgas y pechos; unas son de creación propia, como el famoso *“Ombligo del Mundo con Huevo Frito”* y la

*“Bottom Girl”, y otras son reinterpretaciones popizadas de obras históricas, como “La Condestable de Guernica”, con su grotesca armadura, la serie de “Venus”, versión de la Venus del Espejo de Velazquez, y la dedicada a Allen Jones. Pero vayamos por partes.*

A juzgar por el número de obras en que se repite el tema del *huevo frito*, se podría decir que hizo gracia, que divirtió ver convertido en símbolo plástico de la erótica ibérica el plato más popular de la cocina española. Y por sus lienzos, es un decir, más bien por sus tablas, desfilaron obras como *“La Dama del Huevo”* (1971, polimaterias, 120 x 105 x 15 cm; colección de D. J. De la Fuente, Madrid). Esta obra aparece descrita por E. Marco del siguiente modo:

*“la acción dramática es una figura de mujer sumergida en el plano, del que solo emergen el relieve del rostro arquetípico de una maniquí calva y las dos delicadas manos, un seno apenas insinuado en relieve plano y un huevo que parece suspendido de la mano izquierda.*

*Cordones, borlas de pasamanería, unas formas muy elaboradas cuyo modelo, intención o mensaje queda lejano, son alusión a genitales masculinos gigantes respecto a la imaginada figura femenina. Los colores elegantemente sensuales, como de cosméticos. En esta consecuente, serena y bellísima obra está ya presente el gótico lavable”. (78)*

Esta descripción me sirvió para identificar esta obra como la que figura en la portada de la Monografía de R. Chavarri sobre Cillero, y no con la foto que figuraba en el catálogo de la Sala Cai-Luzán *“El ombligo del*



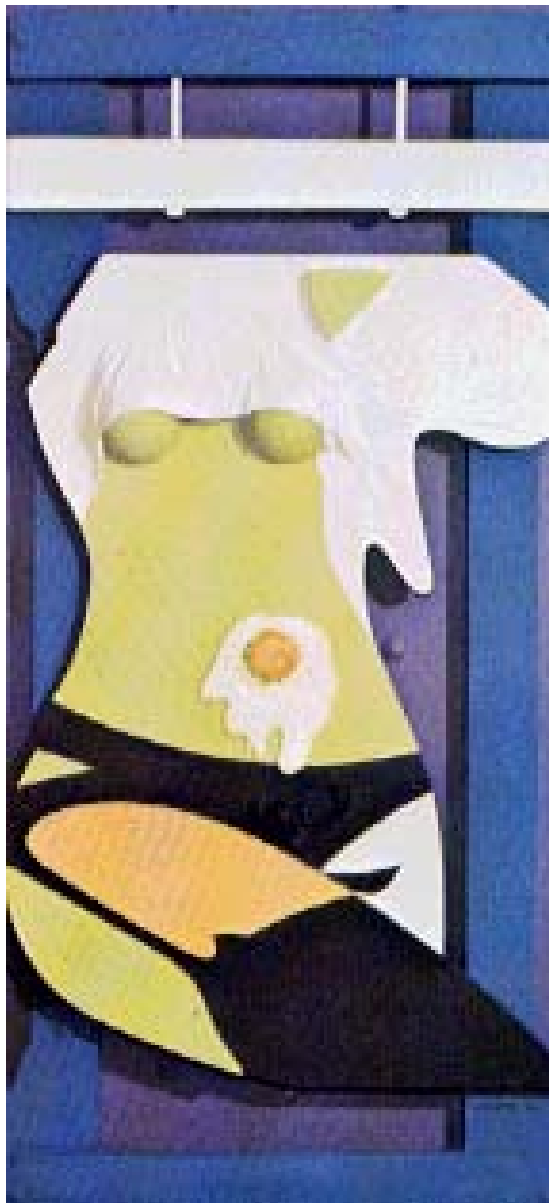
*mundo con huevo frito*”, a la que supuestamente glosaba (es decir, hay un error en ese catálogo).

No ha sido cosa fácil, pues los títulos de todas estas obras de huevos aparecen de maneras diferentes y sin fotos en los cuadernos originales.

La obra titulada “*Ombligo del Mundo con Huevo Frito*” (1970, ensamblaje, 72 x 150 x 15 cm, colección de D. R. Goiswich, Chicago) aparece a su vez algo confusa en el cuaderno de trabajo de Cillero, pues ha añadido posteriormente el nombre de *Dama del Huevo* y el de “*Verde pálido. Amarillo muerte*”; entiendo que dos de estos títulos hacen referencia a la misma obra, mientras que la titulada *Dama del Huevo*, anteriormente descrita por Eduardo Marco, es definitivamente identificable con la obra que figura en la portada del libro de Raúl Chávarri, *Cillero*.

---

(78)  
Eduardo Marco Samper  
*Introducción a la Fiesta de Andrés Cillero*  
Catálogo Sala Cai-Luzán  
Zaragoza, 1991, pág. 9



*Verde Pálido... Amarillo Muerte*  
*Ombigo del Mundo con Huevo Frito*  
1970  
Ensamblaje de madera pintada  
Original de 150 x 72 x 15 cm  
Colección de D. R. Goiswich, Chicago

Para finalizar diré que en el catálogo de obras que recoge Olga Real en *“Cillero. La Creatividad Cómplice”*, vuelven a figurar como dos obras lo que a mi parecer es una misma con dos nombres: *Verde Pálido. Amarillo Muerte* y *Ombigo del Mundo con Huevo Frito*.

Sobre el mismo tema están además el *“Huevo frito con Poliéster”* (1972, Museo de Villafamés, 170x122x10), que debe ser la misma obra o parecida a la que se titula sencillamente *“Huevo...”* (1972, madera con poliéster, 170 x 122 cm), cuya foto reproduce, en blanco y negro, Olga Real en *La Creatividad Cómplice* (pág. 66).

De forma similar, en todas ellas, sobre un juvenil y sexy cuerpo femenino en madera policromada y recortada, se estrella un huevo de yema redonda y amarilla exactamente sobre el ombligo, mientras la clara resbala hacia el pubis; el tono de lo erótico sube hacia lo grotesco al exagerar el tamaño de la yema del huevo, en *“Huevo...”* porque esta vez se sitúa directamente sobre el pubis.

Esta última obra aparece graciosamente comentada por el Dr. Julio Salvatierra, íntimo amigo de Cillero, en un artículo titulado *“Ovofecundia”*, que dice: *“.....Pintar al huevo y pintar el huevo no están tan distantes, pienso en tanto que me hurgo una oreja. Dice Fabre que el rodar libre del huevo se ve impedido por la forma del huevo. Astutamente las aves no quieren que el huevo ruede.*

*Quieren, al parecer, lo mismo que Cillero: quieren que el huevo se quede en su sitio. La ansiedad colombina por dejar el huevo en el lugar exacto sin la complicación*

de tenerlo que dar por perdido y volver tal vez a no hallarlo es evidentemente el antecedente histórico que Cillero tuvo muy en cuenta a la hora de dejar caer el huevo. (...) Después de considerar que la dirección del Museo no podría haber puesto este huevo más “a la page” y este cuadro a mayor ni menor altura sobre el muro, doy órdenes severas a Manolo, el conserje, para que nadie se atreva a alterar el punto de vista de esta obra ni, caso más grave, el punto de emisión del pensamiento poético y del acabado lustral con sus barnices y sus otros manejos con que el pintor Cillero perpetró su OVOFECUNDIA”. (79) Naturalmente, el cuadro se colgó a la altura de las caderas de los asistentes a la exposición.

El huevo, símbolo tradicional de la literatura erótica y de mil expresiones del lenguaje vulgar, ha sido de nuevo *popizado* al modo ibérico, al ser representado por Cillero en forma de huevo frito en todas estas obras.

Otro tema recurrente en este período, y muy propio del lenguaje plástico *Cilleriano* en todo momento, es el ligero; la lencería femenina de madera, goma espuma ó real (encaje, puntilla ó media), es un elemento de decoración, de atracción, que realza y recorta muslos y caderas, como puede verse en “*Litter*” (1971, ensamblaje, 94 x 80 x 7 cm; colección de D. S. Amón, Madrid);

---

(79)  
Julio Salvatierra.  
“El Pintor Cillero. Cartas desde el Palacio del Bayle”.  
Flashmen, No. 11  
Madrid, 1972  
Pág. 16

en “*Ligero*” (1971-72, tabla ensamblada, 115 x100 x 7 cm; Museo de Arte Contemporáneo de

Sevilla), en *“Forma-Liga-Soleada”* (1971, tabla ensamblada, 115 x 100 x 7 cm; colección de D. J. I. De Blas, Madrid), y aparece también en alguna de las versiones del huevo frito, de la Venus, y en obras posteriores.

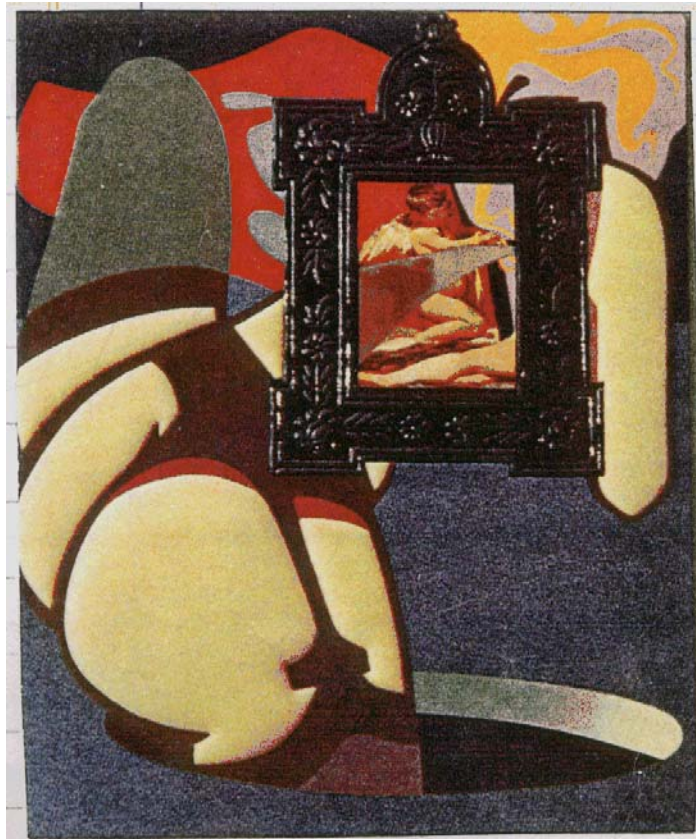
Creo que en esta misma época, empieza Cillero a manifestar su interés por los *“bottom”*, como llama habitualmente a las nalgas, al redondo y carnoso *pompis* femenino; ya apunté en otra página la habilidad de Cillero para jugar con las palabras, seleccionarlas y adecuarlas a su objetivo, ó porque son ambiguas y de doble sentido, ó porque ,como en este caso, su verbalización, su sonido como redondo se acopla perfectamente a la forma de un *“bottom”*. No creo que fuera un snobismo, sino como digo, una cuestión más de estética, de sonido.

La historia interminable de los *bottom* de Cillero empieza aquí, con las nalgas más fascinantes de la historia de la pintura, las de la Venus Del Espejo, las de Allen Jones, las de la *“Bottom Girl”*, y las de *“La Número 14”*.

Ante la Venus de Velázquez se rindió Cillero y la versionó en al menos cinco ocasiones : *“Venus saliendo del Agujero”* ( 1970, ensamblaje con goma espuma; 94 x 80 cm. colección de D. Luis Miracle,

Barcelona), en que las nalgas y muslos de goma espuma de una venus actual, que físicamente se salen del cuadro, y se visten con liguero y medias, ocupan todo el primer plano del cuadro; la “Venus A” (1971, madera pintada: ensamblaje con espejo-tabla, 130 x 80 cm, colección *ilegible*), y la “Venus B” (1971, sin mención de medidas, ensamblaje con goma espuma; colección de D. Luis Peris, Valencia), cuya composición sigue mucho más de cerca la original, y podría ser la que menciona Santiago Amón en uno de sus comentarios; la “Venus Rubia” (1971, ensamblaje con pintura, 115 x 100 x 7cm. colección de D. Libanio Vaz De Serra, Marbella), que es una

*Venus Saliendo del Agujero*  
Ensamblaje con gomaespuma



1970  
Original de 94 x 80 cm  
Colección de D. Luis Miracle, Barcelona

versión libre y pop, que no guarda más relación con la original, que la situación en primer plano de las nalgas de una rubia, y la existencia de un espejo donde se mira.

Muy posiblemente, en 1972, hizo una versión más en la que Eros se cubre con una bandera americana. Un divertido comentario de Santiago Amón dice lo siguiente: *“Muchos años después de la invención del grotesc, Andrés Cillero viene hoy a demostrarnos que las nalgas de la Venus del Espejo, extraídas del santuario Velazqueño, y llevadas al tacto de la goma espuma, pueden aún desatar, si no grandes pasiones, sí al menos el buen aire de una sonrisa, no pareciendo a su tenor, indecoroso que Eros se cubra con la bandera U.S.A., ó que la condecoración, la metopa, el plinto, la orla o el cíngulo litúrgico...no pierdan un punto de honor, considerados como objetos ó enseres domesticos. Claro que, cuando tal acaece, lo kitsch pasa en el acto a convertirse en grotesc”.* (80)

---

(80)  
Santiago Amón.  
*El Grotesc-Art y el Humanismo de Andrés Cillero.*  
Flashmen, No. 6  
Madrid, 1972

La obra titulada *“Bottom Girl”* (1971, ensamblaje superpuesto, colección Cuixart, Gerona), es una obra compuesta por dos piezas que nos dan a la vez la visión de una mujer de espaldas, que camina envuelta en una gran capa (primera pieza, de 170 x 122 cm) , pero que simultáneamente la vemos semidesnuda, es decir, como la imagina Cillero por debajo de su

vestimenta (segunda pieza, apoyada sobre la primera, de 75 x 18 cm ), con unas medias color lila y un adorno de encaje negro, que encuadran un *bottom* ensamblado.

Se podría decir que esta obra de Cillero es un ejemplo claro de la exteriorización de su imaginación, de su *voyeurismo*.



*Bottom Girl*  
1971

Ensamblaje de dos piezas  
170 x 122 cm y 75 x 18 cm  
Colección de D. Modesto Cuixart, Gerona

Una forma y expresión similar tiene la obra titulada "*Allen Jones*" (1971, ensamblaje de goma espuma y pintura sobre tabla, 175 x 75 cm ;colección de D. Mario Cavallero, Punta de la Mona, Granada) a través de la cual Cillero nos cuenta su hermanamiento con el pop de tema erótico, dedicando con humor al autor



británico, el *bottom* fotográfico de una camarera que sostiene en una bandeja unos pechos, como si se tratara de un *martini*.



Allen Jones  
1971

ensamblaje de gomaespuma y pintura  
175x75 cm  
Colección Mario Cavallero  
Punta de la Mona, Granada

Aunque el tema y el origen de la imagen sea diferente, la estética de la obra titulada “La N° 14” realizada entre 1972-73, viene perfectamente al caso, porque de las formas del cuerpo de la deportista, Cillero destaca un atlético trasero recortado en forma de manzana, resultando un precedente bastante claro de la utilización de las formas de las frutas, como una parte del cuerpo femenino (como hará en sus obras de los años 80-90). Esta obra , se analiza junto con otras de tema deportivo, en un capítulo específico.

Para finalizar, no puedo dejar de citar la específica fascinación que sentía Cillero por la forma de las nalgas femeninas (en su tesis, hace una cita de Al Coran que habla de un soñado *edén* con mujeres de cintura extenuada y con amplias caderas), evidente razón por la que dedicó a ellas una buena parte de sus obras, y un pormenorizado estudio en un apartado de su tesis titulado "*Teoría de las Grupas*".<sup>(81)</sup> Opina que las grupas de caballos pintadas frente al espectador, eran el equivalente plástico de una representación camuflada, hasta que se van convirtiendo libremente en nalgas femeninas, y pone una serie de ejemplos históricos (él mismo tomará como referente a Pisanello en una de las últimas obras de su vida), hasta llegar a los artistas contemporáneos que han utilizado las nalgas como tema principal en sus obras (Dalí, Urculo, Millares...). También hace referencia a que, tanto de frente como de perfil las nalgas corresponden a segmentos de esfera, siendo llamadas en los cánones estéticos "*nalgas de manzana*", figura hacia la que veremos evolucionar sus "*bottoms*".

---

(81)  
A. Cillero  
Ob. Cit., págs. 17 a 22

3  
*Etapa del Gótico Lavable.*  
1973/1977.

La década de los años 70, se ha clasificado siempre como la del *Gótico Lavable*, estilo que no se configurará hasta 1973, aunque de hecho, se venga anunciando desde 1970. Durante esta fase creativa, Cillero abandona totalmente la estética pop y la actitud *grotesc*, entrando de lleno en temas más intelectuales y de formas más elegantes.

Tendrá este periodo, bajo formas similares, dos expresiones diferentes, una de erótica más lúdica y de estética decimonónica, y otra, la titulada "*Entre el Amor y la Muerte*" en que a medida que avanza la década, se acentúa el erotismo, tomando un tono más dramático y metafórico.

Comienza esta fase, con una reinterpretación, "*A Magritte*" (1970, 146 x 90 x 15 cm; colección Garrido, Madrid), ensamblaje que reproduce un camisón auténtico colgado de una percha, que se pega en finos pliegues verticales a una tabla rasa en la que resaltan exclusivamente transparentes y redondos, los dos pechos de un cuerpo de mujer. Es por su blancura, por el uso de la tela pegada y finamente plegada, un

preludio de su gótico lavable, pero apunta hacia una erótica surreal, más soñada que vivida.

Pero la obra de la que realmente nacerá el *Gótico Lavable* es la dedicada “*A Durero*” (1970, ensamblaje, 115 x 100 cm, no figura propietario), obra con la que gana el segundo premio de la *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid* en 1971.

Indudablemente es la nostalgia el sentimiento que aglutina este embalaje de elementos extraños y caducos, mezclados con fragmentos humanos y recubiertos todos ellos con una sábana blanca.

El sentido de la dedicatoria a Durero, lo constituye un poliedro que está tomado de uno de sus más célebres grabados, el titulado “*Melancolía*”, que aparece mezclado entre los típicos objetos de Cillero, recordando su común preocupación por el paso del tiempo, el interés por los objetos como símbolos y testigos de cada época, la relación que se tiene con ellos, y al fin, la melancolía por la pérdida de valor de todas las cosas. De esta obra dice Raúl Chavarri que “*Cillero nos quiere contar que todo lo que sucede es un símbolo, algo que pasa y se pierde....., dejándonos intuir la dureriana melancolía que convoca esta pérdida iniciada hace siglos y aun sin concluir*”.<sup>(82)</sup> (Ambas obras se reproducen en el apartado de este trabajo titulado “Reinterpretaciones”, en la página 269 )

En 1972 construye un extraño ensamblaje que titula “*Relatividad Grotesc*” (1972, ensamblaje, 94 x 63 x 15 cm; colección de D. J. De la Fuente, Madrid) en el que empaqueta con tela blanca y cordón formas humanas

ambiguas de directa alusión sexual (vello púbico con mano femenina que lo acaricia, un llamativo elemento fálico, y un huevo), que por lo chocante y exagerado resulta grotesco, sobre todo si lo comparamos con la estética clásica y el lirismo de la mayor parte de las obras del *Gótico Lavable*. Con su habitual juego de los dobles sentidos, incluye en la parte baja de la obra una cartela con la Teoría de la Relatividad de Einstein.

---

(82)  
Raúl Chávarri  
Ob. Cit., pag. 30

El *gótico lavable* surgió sin manifiesto posiblemente porque fue bautizado a posteriori, por los materiales utilizados (tela y poliéster, o sea materiales lavables), por la espiritualidad de sus ritmos y por la goticidad de sus formas, verticales, flamígeras, blancas; “*gótico paradójicamente barroco (por lo recargado de aderezos decorativos), dirá Raúl Chavarri, gótico acartonado de Cecil Blount de Mille, gótico terrorífico de Lovecraft*”<sup>(83)</sup>, porque, ciertamente, tiene una estética algo teatral y como de novela gótica.

Todas las obras están compuestas sobre madera, a la que se adosan torsos femeninos de técnica *hiperrealista*, procedentes de vaciados de moldes hechos directamente sobre la modelo seleccionada por Cillero. El proceso real de la preparación del molde sobre la modelo fue recogido en una foto de César Lucas y ampliamente comentado por Cillero: “*Primero hago un molde de la modelo, del cuerpo de mujer elegido. El molde es de escayola. Por supuesto, para*

*que no se lastime la piel, la modelo debe ser cubierta de aceites.*

---

(83)  
Raúl Chávarri.  
Ob. Cit., pág. 55

*De este primer molde, y ya con poliéster y otros plásticos, se positiva. De nuevo se llena el molde, y el poliéster, la resina plástica, se enfriará sólida, repitiendo el modelo original.*

*Sobre esta forma trabajo, arreglo, pulo y cambio. Sobre este molde también selecciono y corto. A veces esa primera carcasa de escayola sirve para varios cuadros".* (84)



Cillero trabajando sobre una modelo

---

(84)  
Rosa Pereda.  
*El Erotismo Plástico de Cillero*  
Suplemento Dominical de El País.  
Madrid, 24 de abril de 1977, pág. 26

Este tipo de obra en la que sobre un fondo plano se destaca el volumen de un cuerpo casi de bulto redondo, se prolonga en distintas versiones hasta la década de los '80, pero destacan claramente dos series de expresión bien distinta: una, hasta 1975, de la que forman parte esencial las obras del gótico lavable que dan nombre a toda esta fase, pero que incluye cronológicamente obras que no tienen nada de góticas, porque al ir perdiendo el tono

de lirismo que las caracterizaba, más parecen una transición a la siguiente serie, la titulada “*Entre el Amor y la Muerte*”, que Cillero sitúa en su cuaderno de notas sólo entre 1976 y 1977.

En 1973 viaja Cillero con las siete obras que figuran en su cuaderno de trabajo bajo el título de *Gótico Lavable*, a la *XII Bienal de Sao Paulo*, causando una gran sensación la belleza formal de los cuerpos de formas rotundas que emergen de entre los pliegues de las telas pegadas y rasgadas, y que exhiben como en modernos frontones, toda la mitología erótica de las Venus actuales: pubis, vientres, ombligos, cinturas, caderas y nalgas como de la *Venus de Milo*, cuerpos de belleza arqueológica que parecen resucitar de entre los velos de la *Victoria de Samotracia*. Son como una escenografía del pasado. Sin duda la inspiración de Cillero es tan clásica como aquella primera copia que de niño hizo para su madre, como clásico fue su aprendizaje valenciano en los desnudos de las modelos de la *Escuela de Bellas Artes de Valencia*.

En estas obras está también presente esa nostalgia por el pasado, que Cillero como un romántico puro, siempre quiere retener, preservar del paso del tiempo, tendiendo un puente entre el pasado y la actualidad; acaso quiera decirnos, que nada cambia realmente, que la belleza de ayer es la belleza de hoy, que en el fondo él es un clásico del siglo XX (*un conservador*, dirá R. Chavarri) que adora guardar las formas y modernizar los modos .

Cuentan las crónicas, que la belleza de los cuerpos suscitaba el tacto de los asistentes, y al calor de la mano que acariciaba se disparaba un dispositivo



musical que convertía la exposición en una especie de “*happening*” lúdico, para regocijo de todos los presentes, y particularmente de Cillero, al que divertían sobre manera este tipo de sorpresas ; él mismo cuenta, con cierta complacencia que “*la gente muy poco culta, hacía su lectura inmediata, participaba como podía, con una sanísima falta de respeto. Los cuadros volvieron destrozados. No sólo eran tocados senos y piernas; a veces aparecieron besos de carmín marcados, otras fueron levantadas las telas que cubrían un escote o un pubis, para ver qué pasaba debajo. La necesidad táctil era tanta, que pensé ponerles música. Si alguien tocaba la parte metalizada del cuerpo, estrictamente el trozo de mujer, empezaba a sonar Vivaldi, cargado de sollozos y gritos, y si se retiraba la mano, dejaba de sonar*”.<sup>(85)</sup>

---

(85)  
Rosa Pereda.  
Ob. Cit., pág. 28

Parece como si Cillero, mientras las realizaba, hubiera cantado ante ellas una loa al erotismo y a la belleza decadente del pasado clásico y decimonónico, y a la vez que iba haciendo una selección de sus formas más preciosas, las preparaba desnudas, ceñidas por una tela blanca, o con las vestiduras rasgadas. Nos las presenta como “*monumentos de belleza exultante, suntuosa, rodeadas de aderezos como salidos de los relieves de la fachada del Palacio del Marqués de Dos Aguas, con la blancura inmaculada, idílica y decadente de “El Año Pasado en Mariembad”,* <sup>(86)</sup> con una ventana abierta directamente al vientre de Venus, con el vuelo único de la túnica de una moderna *Victoria de*

*Samotracia*, y con la música de Vivaldi atrapada en los glúteos de una *Venus Impúdica*.

La visión que de estas obras tiene Raúl Chavarri es bastante diferente. Dice textualmente que *“su perfil erótico no es una categoría sino una anécdota, no es fundamento sino recipiente del mensaje; es solo una actitud inicial, aunque en una primera perspectiva parece como si lo erótico fuera lo definitorio (...)*

---

(86)  
A. Cillero.  
*Valencianos en Madrid: Ciencia, Arte y Prestigio*.  
Diario ABC  
Madrid, 16b de Diciembre de 1979  
Pág. 28

*(...) pero cuando Cillero organiza su pequeño homenaje a Mariembad o cuando lleva a cabo la evocación que casi es la lápida mortuoria de un estilo imperio convertido en teoría de desdenes, está confesando la impotencia del hombre ante el desgaste que sufren las generaciones, la dificultad de ser, de pensar y de sentir si no es a través de los clichés estereotipados, de las cosas que nacen muertas de imaginación y de fantasía, y que por eso no pueden morir nunca de obsolescencia”.* (87)

Para Raúl Chavarri, el acento erótico de estas imágenes es secundario frente a la vital actitud melancólica de Cillero en su homenaje al siglo pasado y a la antigüedad clásica.

Las obras que se presentaron en *XII Bienal de Sao Paulo*, según reza en su cuaderno fueron:

“*Grotesc (Bottom)*”, (1973, polimaterias, madera, tela y poliéster ; 100 x 72 x 20 cm colección de D. Pedro Osinaga, Madrid).

“*Grotesc (Before)*”, (1973, polimaterias, madera, tela, y poliéster; 100 x 72 x 20cm; reenmarcado 106 x 86 x 20 cm; colección de D. Gregorio Cristóbal, Madrid).

“*Gótico Lavable I*” (1973, madera, tela, y poliéster; 113 x 98 x 20 cm; colección de D. Barrubés, Bilbao).

“*Gótico Lavable II*”,(1973, madera tela y poliéster; 113 x 98 x 20 cm; colección privada, Bilbao).

“*Gótico Lavable III*” (1973, madera, tela y poliéster; Colección de Dña. Carmina Macein, Skira, Madrid).

---

(87)  
Raúl Chávarri.  
Ob. Cit., pág. 53 a 57

“*Liza en ... Marienbad*” (1973, madera, tela y poliéster; 201 x 82 x 20 cm; colección de D. Miguel García Sáez, Madrid). Obra influenciada por la fascinación que ejerció en Andrés Cillero la famosa película de Alain Resnais, “*El Año Pasado en Marienbad*”. Cillero confiesa que “*no sé las*



*veces que fui a verla. Resnais realizó una gran creación, admito que su lirismo extraño y fascinante me influenció”.*<sup>(88)</sup>

*Liza en ... Marienbad*  
1973  
Madera, tela y poliéster  
Original de 201 x 82 x 20 cm  
Colección de D. Miguel García Sáez, Madrid

---

(88)  
M. Angeles Arazo.  
*Andres Cillero*  
Diario Las Provincias  
Valencia, 28 de mayo de 1976, pág. 18

*”Díptico: Oferta Gótica. Desdeño Imperio”* (1973, madera, tela y poliéster 218 x 186 x 20 cm, Primer Premio Pintura Concurso Nacional 1976. Museo Español Arte Contemporáneo. Madrid).



*Oferta Gótica, Desdeño Imperio*  
1973  
Madera, tela y poliéster  
Original de 218 x 186 x 20 cm  
Foto cedida por el  
Museo Nacional Reina Sofía

A juzgar por la documentación guardada por Cillero, la concesión de este Primer Premio de Pintura fue sonado y criticado, pues se puso en cuestión si la obra era una pintura o una escultura, o una composición en bajorrelieve. A. M. Campoy se cuestionaba *si eran pintores, Lucio, Darío Villalba, Canogar o el último Millares, y concluía que, aunque sus obras no siguieran las reglas de la ortodoxia pictórica, sí que primaban en ellas los valores pictóricos. Pero también*

*aseguraba que su distinción habría sido menos polémica si se le hubiese concedido el Premio de Escultura en lugar del de Pintura.* (89)

Obsérvese que las dos primeras obras citadas, de las que llevó a Sao Paulo, se titulan todavía “*Grotesc*”, es decir, no pertenecen a las tituladas “*Gótico Lavable*”, y aunque formalmente presentan el mismo volumen, la misma técnica de vaciado, y las mismas partes seccionadas de un tronco femenino, no aparecen envueltas en telas blancas, ni rodeadas de adornos barrocos, detalles que las alejan de la *goticidad* de las restantes; curiosamente en la segunda de ellas figura la palabra “*Before*” (anotada en el cuaderno de Cillero, entre paréntesis y al lado de “*grotesc*”), como marcando distancias estilísticas entre el “*antes*” y el “*después*”, es decir ahora esto ya no es “*grotesc*”.

---

(89)

A. M. Campoy  
*Crítica de Exposiciones.*  
ABC de las Artes.  
Madrid, 8 de febrero de 1976., pág. 13

El resto de las obras propiamente del “*Gótico Lavable*”, vienen particularmente marcadas por el dominio del blanco puro que envuelve los cuerpos y los adornos, excepto en el díptico titulado “*Oferta Gótica y Desdén Imperio*”, en que ha evitado un exceso de blancura sobre una superficie doble, buscando con acierto una elegante combinación de colores, dorado para la tabla Imperio y blanco puro para la gótica.

A partir de 1974 el color blanco deja de ser dominante, y los tonos dorados, negro y marrón pasan a ser los protagonistas, creando una estética diferente.

La composición y el volumen de cuerpos femeninos de hechura hiperrealista ocupando la mayor parte de la tabla, no varían, pero su expresión es totalmente diferente, pues han perdido su aspecto de frontón clásico y su estética *quasi* divina.

Estos cuerpos son más reales, más humanos y cercanos a nosotros, y algunos lejos de atraer, producen cierto desasosiego; por ejemplo, la obra titulada "*Elle I*" (1974, madera, tela y poliéster; 92 x 63 x 20 cm, colección Fiat, Madrid) representa un cuerpo tan oprimido por el poliéster dorado, que más que cubierto, parece asfixiado por un plástico, transmitiendo una impresión algo funeraria, que en cierto modo mitigan los vibrantes colores que la decoran, y que posiblemente Cillero añadiera como contrapeso.



*Elle I*  
1974  
Madera, tela y poliéster  
Original de 92 x 63 x 20 cm  
Colección Fiat, Madrid



En mi opinión, a partir de esta obra, se inicia una serie de transición que nos lleva del *Gótico Lavable* a la titulada *Entre el Amor y la Muerte*.

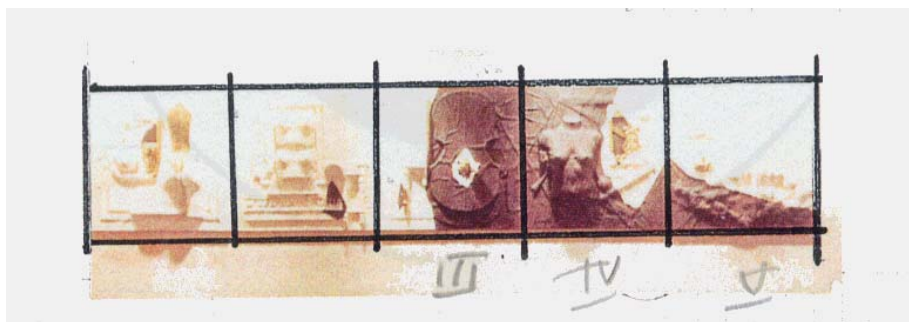
Otras obras reiteran el tema de los “*bottoms*”, pero en dorado, como “*Bottom (II)*” (1974, madera tela y poliéster oro; 104 x 87 x 20 cm; Colección Mannes, Madrid-Finlandia) y “*Bottom (III)*” (1974, madera, tela y poliéster, 120 x 63 x 20 cm; Colección D. R. Barrubés, Bilbao) que tiene la peculiaridad de añadir una oreja humana sobre el *bottom* (¿procederá también de un molde real de una oreja cautivadora?, ¿o es simplemente un símbolo erótico?); otras se construyen con torsos femeninos, como “*Oro y Marrón*” (1974, madera, tela y poliéster oro; 105 x 78 x 20 cm; Colección de D. J.I. Mulas. Madrid), “*Elle-Belcor*” (1974, madera, tela y poliéster; 100 x 73 x 20 cm, colección de D. Barrubés, Bilbao), que reproduce dos senos absolutamente puntiagudos que evidentemente son como el anuncio de los sujetadores Belcor, “*Oro y Negro*” (1974, madera, tela y poliéster; 178 x 123 x 20 cm; Colección de D. Mario Cavallero, Barcelona), y “*Oro y Blanco*” (1974, madera, tela y poliéster; 193 x 65 x 20 cm; colección de D. Manuel Ramos Armero, Madrid), que es la que más recuerda a las obras del *gótico lavable*.

En la mayoría de estas obras aparecen objetos de madera, varas ó tubos, que nada tienen que ver con la

intención decorativa de los objetos del período anterior; y lo que fueron ventanas eróticas, son ahora mas bien, telas rasgadas. Un halo de violencia y angustia empieza a percibirse dejando atrás el *eros* divertido y amable de otras décadas.

Quizás la obra que mejor describa este cambio de expresión erótica entre los años 1974 al 1977 sea el soberbio *Pentatíptico*” (1974, madera, tela y poliéster, 500 x 100 cm, colección de D. J. de la Fuente, Punta de la Mona, Almuñecar), en el que a través de cinco módulos de 100 x 100 cm, escenifica una historia desasosegante, de tema erótico, en blanco, dorado y marrón, en la que el lenguaje narrativo se articula a través de la mezcla de partes de instrumentos musicales (piano, *cello*, tubos de órgano) con partes diversas del cuerpo femenino. Es una historia dramática, llena de simbologías expresadas a través del color, de la música, y de las formas, que paulatinamente van haciendo subir la tensión de la narración, desde las dos primeras tablas, mas líricas, casi totalmente cubiertas de tela blanca, hasta el marrón dominante de las dos centrales, más violentas, en que la tela aparece rasgada bruscamente por un puño, para volver a recuperar el tono en la quinta y última tabla.

Es esta una obra elocuente y especialmente sonora, en la que, recurriendo a elementos que ya nos son conocidos, Cillero hace una síntesis magnífica de las obras anteriores, con un estilo narrativo muy barroco, pero al modo seriado de un fotograma de la más pura estructura pop.



*Pentatíptico*  
1974  
Madera, tela y poliéster  
Original de 500 x 100 cm  
Colección de D. Jesús de la Fuente  
Punta de la Mona, Almuñécar

Existe otra obra de características similares, pero de una sola pieza, titulada "*Concierto Barroco*" (1975, ensamblaje, tela y pintura blanca sintética; 100 x 73 x 15 cm ,colección privada D. J. Evans, Inglaterra ).

El mismo año 1975, titula "*Ritualización*" (ensamblaje, 100 x 75 x 7 cm; colección de D. R. Cisneros, Madrid) a una obra donde sobre la foto de una mujer semidesnuda coloca unas maderas y unas sogas gruesas atándola.



*Ritualización*  
1975  
Ensamblaje  
Original de 100 x 75 x 7 cm  
Colección de D. R. Cisneros, Madrid

En la página siguiente de su cuaderno de trabajo aparece un recuadro vacío, preparatorio de otra obra que dedica a “*Félix Labisse*” (1975, maniquí ensamblado y tela pintada, 106 x 86 x 20 cm), pero todo ello aparece tachado, y ha escrito por encima, “*anulado por siniestro*”.

Félix Labisse fue un pintor francés surrealista de tema erótico, que Cillero reseña en su tesis por la importancia que da a senos y labios en sus obras, por sus metamorfosis nunca inquietantes y su poética provocación sexual. (90)

Dos páginas más allá, se repite la misma historia: el título del cuadro denominado "*Hipermastia U.S.A.*" (1975, ensamblaje de madera y tela, 117 x 58 x 20 cm.), aparece de nuevo tachado, y acompañado de una nota que dice "*retocado por siniestro*".

Estos datos inducen a pensar los cambios que en ese momento debían recorrer la mente de Cillero, y las dificultades para encontrar una expresión adecuada a su nueva forma de hablarnos sobre *violencia y erótica*; pero son también explicativos, por evidentes, de que Cillero es comedido, y es capaz de poner límites a su propia expresión, cuando lo siniestro amenaza con desbordar lo estético.

Su profundo interés por el tema erótico le llevó a la lectura de autores como Sade y Bataille, cuya influencia será patente en la concepción de las obras de este período que va a culminar en la elaboración a lo largo del año 1977 de la colección titulada "*Entre el Amor y la Muerte*".

---

(90)  
A. Cillero  
Ob. Cit., págs. 46 y 47

Pero fue su profundo sentimiento de horror ante toda manifestación violenta, el que le llevó a realizar estas obras, en las que finalmente, sobre el poso morboso del Marqués de Sade, se impondrá con auténtica maestría, el gusto exquisito del *Barón de Derg*.

Toda la serie preliminar de "*Bottoms*", *Capote*, *Ipanema*, *Magia*, y los titulados *Samba Nocturna* y *Ventana Súbita*, realizados a lo largo de 1975, son desde luego las obras que marcan el camino hacia el *Amor y la Muerte*.



*Ex Bottom Ipanema*  
1975  
Madera, tela y poliéster  
Original de 184 x 81 x 20 cm  
Colección privada, Valencia

Hay en todos ellos ya una sombra de negrura y de pesadilla. La presencia central de un tronco femenino dorado y desnudo, pero ataviado en negro y con medias ó ropa interior a medio quitar, les confiere una estética como de cabaret o de prostíbulo: “*Samba Nocturna*” (1975, madera, tela y poliéster oro; 114 x 81 x 20 cm, colección privada, Valencia), de sensualidad lujuriosa: “*Ex Bottom Ipanema*” (1975, madera, tela y poliéster; 144 x 81 x 20 cm, colección privada, Valencia), e incluso una estética funeraria,

pues a diferencia de obras anteriores, los cuerpos aparecen encajados en un marco rectangular rehundido que recuerda un ataúd:

*“Bottom Capote”* (1975, madera, tela y poliéster; 105 x 66 x 20 cm, colección M. Noeda, Madrid); y *“Bottom Magia”* (1975, madera, tela y poliéster, 100 x 65 x 20 cm, colección Museo de Arte Contemporáneo, Bilbao); rayando con un mal sueño está la extraña aparición en una ventana de este cuerpo fantasmal, casi quirúrgico que es *“Ventana Súbita”* (1975, madera, tela y poliéster; 119 x 90 x 20 cm, colección D. Luis Peris, Valencia).



*Ventana Súbita*  
1975  
Madera, tela y poliéster  
Original de 119 x 90 x 20 cm  
Colección de D. Luis Peris, Valencia

En esta obra, las telas blancas se han convertido en una especie de vendaje, y casi más que atraer, espanta, por lo que esta visión puede estar más cerca del surrealismo que el resto de las obras de este período.

En plena fase *bottom*, curiosa coincidencia, un acontecimiento público noticiado en un periódico, viene a sumar la violencia de la realidad a la de la ficción literaria: una joven navarra llamada Amparo Arangoa, supuestamente considerada una *etarra* (corría el año 1976), es detenida y aporreada en las nalgas por la policía; la revista Cambio 16 publicó en portada las nalgas amoratadas de la muchacha e impresionado Cillero por el hecho, construye un monumento a la brutalidad, reproduciendo el incidente en la obra titulada: "*Tema Trauma*" (1976, madera, tela y poliéster; 145 x 78 x 20 cm, Museo de Arte Contemporáneo de Villafames, Castellón). (fotografía en la página 93 de esta tesis).

En su cuaderno de trabajo ha anotado bajo el ennegrecido trasero, en letras grandes y rojas la palabra técnica *Aforisma*, cuya definición copia en el borde: *tumor sanguíneo formado por un derrame entre cuero y carne*. De este mismo tema hizo dos ediciones gráficas: 1/20 sobre lienzo (116 x 73 cm) y 1/60 sobre papel (116 x 73 cm) . Otro *bottom* muy en la línea de *Tema Trauma* es el titulado "*Tanga Oval*" (1977, 88 x 78 x 20 cm; madera, tela y metacrilato incrustado;



colección de los Sres. García Barrio, Madrid), en el que hay claros indicios de sadomasoquismo.

Otro *bottom* de características similares es "*Interior de un Convento*" y "*Bottom Gótico*" (1979, madera, tela y poliéster; 106 x 86 x 20 cm; colección de Heikki Tavela, Finlandia) aunque lo realiza años más tarde, posiblemente por encargo, conserva el estilo y los colores de la fase del *gótico lavable*.

Otros *bottom* más tardíos y reconstruidos con tonalidades más alegres que les alejan del aspecto mórbido de los anteriores son "*Bottom Cartuja*" (1983, madera y poliéster, 81 x 69 x 20 cm) , "*Algo de Francia*" (1977, madera y poliéster, 107 x 62 x 20 cm; colección de los Sres. García Barrio, Madrid) y "*Bottom con Vaqueros*" (1977, 85 x 116 cm; colección de D. Jesús de la Fuente, Punta de la Mona, Granada), todos ellos retocados en 1983 con intención de darles una apariencia puramente erótica.

En 1977 inicia la colección de obras que titulará *Entre el Amor y la Muerte*, con la obra "*Implacable Presencia*" (1977, madera, tela y poliéster; 157 x 101 x 20 cm, colección de D. J. Portoles, Madrid).

Esta idea del abrazo entre el amor y la muerte, parece que preocupa de "*forma implacable*" la mente de Cillero. Para él, es incomprensible la idea freudiana de la relación *eros-thánatos*, pues su esencia mediterránea le conduce, desembarazado de la rigurosa catolicidad con que fue educado, hacia un gozoso disfrute de la vida y del amor.

Él mismo rebatió en su tesis las ideas de Freud al respecto, explicando que *"la asociación del amor con la muerte era una consecuencia de la moral represiva del siglo pasado. Cillero cree en el eros libre, creador erótico, que autosublima y gratifica, y que desarrollado en libertad, potencia las facultades individuales, como propugnó Marcuse"*.<sup>(91)</sup>

Como muestra de su manera de pensar, de su manera de sentir y de su sentido del humor, es sumamente elocuente el cuadro de Van Dongen que Cillero seleccionó para ilustrar su tesis, en el que unas "ángeles", con ligeros y vestidos de largas aberturas, ascienden al padre del pintor holandés al cielo entre palomas y flores. (Por cierto, las formas alargadas e ingravidas de Van Dongen recuerdan a El Greco).

La expresión erótica de Cillero se nos muestra festiva y colorista a lo largo de su obra. Con la serie *Entre el Amor y la Muerte* hace una excepción, porque quiere manifestar su rechazo al sadismo perturbado y violento, al eros no libre, y nos cuenta que eso también existe, a través de unos cuadros alegóricos en que la belleza física, tonal y material atemperan la negrura de la fantasía de Sade.

---

(91)  
A. Cillero  
Ob. Cit., págs. 219 a 226

No obstante un sentimiento de soledad y tristeza se desprende de estas obras que reflejan la impresión que le causan a Cillero tanto la pasividad y sumisión de Justine frente a los avatares de su vida hasta su muerte, como la quebradiza figura de Charlotte Rampling, esclava sexual de los nazis, en *Portero de Noche*.

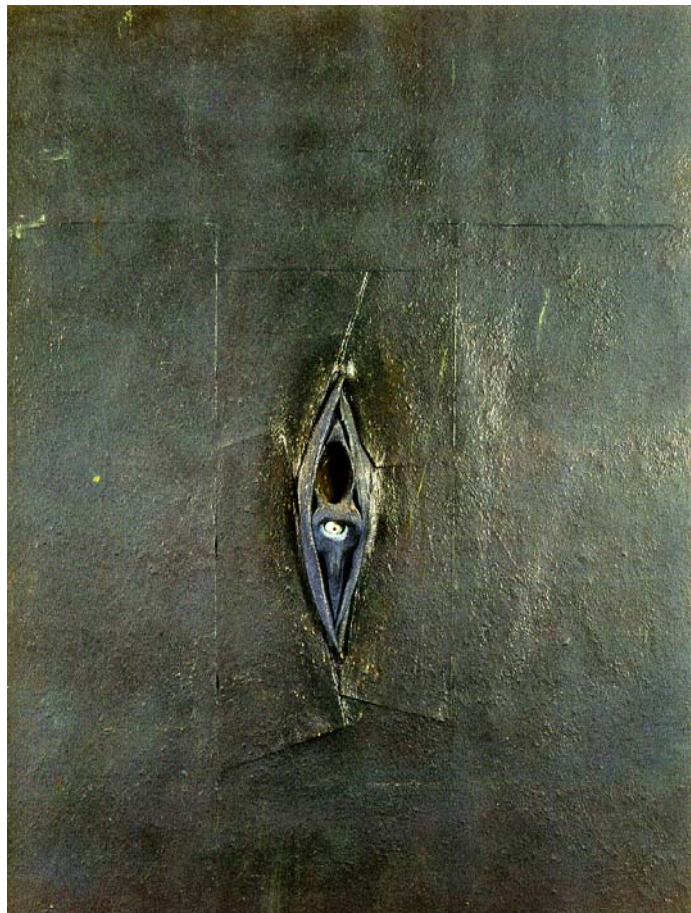
Raul Chávarri dice en varias ocasiones a lo largo de su libro, que Cillero pone énfasis en dos dimensiones de la vida moderna: el erotismo y la violencia; y en estas obras sin duda las aúna, reduciendo a la mujer a un objeto erótico de violento consumo. Esta idea llega a estremecer cuando la objetualización de la mujer adquiere su máxima expresión plástica en las obras en que Cillero la convierte en un paquete de envío, por ejemplo en *“Paquete para Bataille”* (1977, madera, tela y poliéster, 121 X 121 X 25 cm; colección privada, Chicago), y en *“Le Mort”* o *“El Paquete”* (abril 1979, madera, poliéster, y tela pintada; 76 x 51 x 20 cm, colección de D. Juan Luis Cebrián, Madrid). En esta obra, hecha dos años después de que comenzara esta serie, el carácter comercial del paquete se acentúa al envolver el cuerpo en tela de color rosa chillón, como si de un envoltorio para regalo se tratara.



*Le Mort o El Paquete*  
1979  
Madera, poliéster y tela pintada  
Original de 76 x 51 x 20 cm  
Colección de D. Juan Luis Cebrián, Madrid

Como homenaje a Christo, inventor de los paquetes de consumo, hizo “*Paquete Homenaje a Christo*” (enero de 1979, fieltro, escayola, cuerda y tela pintada; colección de la Fuente, Madrid).

Fuera de esta serie realizó *“Historia para Bataille”* (enero 1979, ensamblaje de cartón pintado, 131 x 104 cm; colección de D. M. Arcenegui, Sevilla): es un cuadro vacío y gris en el que abre una hendidura oblonga, vaginal, con un ojo, posiblemente en alusión al sexo de *Simone* con el ojo claro de *Marcelle*, tal y como se describe textualmente en el capítulo *Las Patas de Mosca* de *“La Historia del Ojo”*, de Bataille: *“...en la vulva velluda de Simone, el ojo azul pálido de Marcelle mirarme llorando con lágrimas de orina”*. En la base del cuadro, en el cuaderno de Cillero hay recortado un reborde de periódico que textualmente dice: *“rondando el surrealismo”*.



*Historia para Bataille*  
1979  
Ensamblaje de cartón pintado  
131x104 cm  
Colección M. Arcenegui , Sevilla

Pero de toda la serie *Entre el Amor y la Muerte*, las dos obras más directamente relacionadas con la tremenda fantasía de Sade son: “*Monumento para Sade*” ( 1977, madera, tela y poliéster; 157 x 125 x 20 cm, colección del Hotel Miguel Angel), y “*Justine*” (1977, madera, tela y poliéster; 158 x 101 x 20 cm, colección privada, Chicago). Representan el amor no libre, ultrajado, la muerte de *eros* a manos de la violencia, ó lo que viene a decir Cillero cuando interpreta a Freud, el triunfo de la muerte sobre el amor, que no es más que el *eros* reprimido; en uno de estos cuadros el cuerpo de *Justine* yace con las ropas rasgadas (es el único cuadro en que el cuerpo se sitúa en posición horizontal), es la imagen de la impotencia y la desolación; en el otro, tres cuerpos inanimados, lúgubres, componen el triste monumento: son la expresión de la profanación de *eros*.

*Justine*  
1977

Madera, tela y poliéster



Original de 158 x 101 x 20 cm  
Colección privada, Chicago

Un pequeño cuadro titulado “*Portero de Noche*” (1977, madera, tela y poliéster, 62 x 52 x 15 cm; colección de D. Rafael Canogar, Madrid), enmarca rodeado de telas, molduras y flores en negro, un pecho femenino blanco, como si de una joya barroca se tratara. Está inspirado en un precioso recorte fotográfico de Charlotte Rampling (de *Portero de Noche*), que Cillero ha pegado en su cuaderno de trabajo, bajo el cual ha escrito con consciente premeditación *subobjeto real*: “entre el amor y la muerte”.



Fotografía de Charlotte Rampling en  
*Portero de Noche*



*Portero de Noche*  
1977  
Madera, tela y poliéster  
Original de 52 x 62 x 15 cm  
Colección de D. Rafael Canogar, Madrid

Otras obras de esta serie tienen una estética de burdel inconfundible, a pesar de la elegancia con que se presentan: *“Trompetas y Metales”* (1977, madera, tela y poliéster, 147 x 83 x 20 cm; colección de Ruiz de la Prada, Madrid), *“Torso Equívoco”* (1977, 133 x 103 x 20 cm, madera, tela y poliéster; colección privada, Chicago), que representa un torso sin pecho; *“Torso Pujante” (salida inverosímil)* (1977, 106 x 86 x 20 cm, madera, tela y poliéster; colección de D. Miguel G. de Saez, Madrid), *“Madame Claude”* (1977, madera, tela y poliéster, 40 x 36 x 10 cm; colección del Dr. Alberto Alcocer, subastado en la Galería Durán, Madrid, el 18 de Diciembre de 1989, precio de salida 100.000 pesetas); *“A Diderot”* (1977, madera, tela y poliéster, sin medidas; colección de D. Manuel Vicent).

Personalmente Cillero casi repudia tanto el mundo de los prostíbulos, ejemplificado a través del regentado por *Madame Claude*, como el los conventos religiosos, criticado a través de la novicia de las Huelgas en el cuadro que dedica a *Diderot*, pues en cualquier caso, ambos le parecen un símbolo de la explotación y represión de la mujer.

En suma, creo que estas obras tienen la intención de actuar como un revulsivo social, pues Cillero pone ante nuestros ojos un muestrario de situaciones del ayer y del hoy, de la fantasía, del cine y de la realidad, en que el amor es negado, brutalizado, por una



irracionalidad que le supera y que no alcanza a comprender.

A tenor de la cantidad de artículos críticos de la más diversa índole que se publicaron durante las exposiciones de esta serie tan llamativa por la forma como por el fondo, es fácil imaginar el revuelo social que ocasionaron, aún en plena transición democrática.

Vicente Aguilera Cerni dice que *“la relación entre las obras de Cillero y el universo de Sade, es tan pertinente como actual. En definitiva, la erotización contemporánea únicamente es un aspecto de la objetualización de lo humano, producida por el industrialismo. La mujer-objeto no es un fenómeno nuevo, lo que ha cambiado es el código regulador de los rituales y las prácticas eróticas. Entonces, lo que está haciendo Cillero, y sobre todo, lo que está implicando, es la metamorfosis a nivel estético de un mundo cuyo símbolo pudiera ser Justine, encarnación de una pasividad absoluta y resignada”*. (92)

---

(92)  
Vicente Aguilera Cerni  
*Opiniones*  
Recogido en Raúl Chávarri, Ob. Cit. págs. 69 a 71

Eros ha muerto, porque está deshumanizado. Vicente Aguilera Cerni lo presenta de una forma drástica. En cambio, para Calvo Serraller, *“la obra de Cillero es una fantasía delirante, como en Sade, Bataille, Klossowski o Dalí”* (93)

Ahí, en el punto medio, entre el drama y la fantasía, quiero traer al recuerdo la fantástica crítica literaria que hizo Santiago Amón en la que dice: *“los mismos desnudos se visten de oro ó se adornan de un verde y sagrado cardenillo, y a favor de la cascada transparente de los ropajes, quieren aclimatarse al ritual de un incienso entre funerario y erógeno, no sabiendo ya si vienen de la lujuria o van a la muerte. Ahí, en el punto medio del tránsito vital, se instala la liturgia de Cillero, entre el coito y el óbito, entre eros y thanatos (...) Es la suya una liturgia muy a lo humano, en la que, entre gozo y sobresalto, confluyen aquellos tres momentos fulgurantes de que habla Bataille en el prefacio de Nietzsche: “mi tensión se asemeja, en un sentido, a unas ganas locas de reír, difiere poco de las pasiones con que arden los héroes de Sade, y sin embargo, está próxima a la de los mártires o los santos”*”<sup>(94)</sup>

---

(93)  
Francisco Calvo Serraller  
*Andrés Cillero, escenógrafo del Amor.*  
El País, Madrid, 25 de junio de 1983

(94)  
Santiago Amón.  
*Andrés Cillero y El Sentido de La Liturgia.*  
Catálogo Galería Eskira  
Madrid, 28 de abril de 1975  
Págs. 4 a 6

Bastantes años más tarde, en 1987 y 1988, realizará un torso y una espalda, que nada tienen que ver estéticamente con esta serie ni con la del *Gótico Lavable*. Tampoco por sus formas, más estilizadas, menos rotundas, tienen que ver estos cuerpos con otros cuerpos.

El *“Torso Pentagonal”* (1987, ensamblaje sobre tablero y poliéster pintado, 116 x 89 x 20 cm) se inscribe en el centro de dos pentágonos contrapuestos que se cortan: parece existir un interés por remarcar su perfección geométrica, sus proporciones perfectas, su

limpia belleza, como si se hubiese inspirado en los teóricos del Renacimiento italiano.



Torso Pentagonal  
1987  
Original de 116 x 89 x 20 cm  
Ensamblaje sobre tablero y poliéster pintado

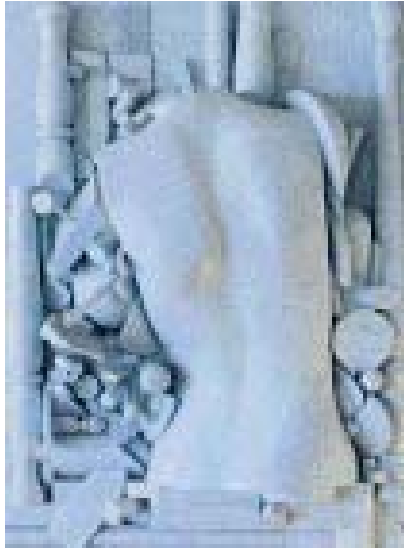
En los márgenes de su cuaderno personal, hay dos anotaciones curiosas: una dice *“Vulva Pentagonal-72°”* y la otra es el título de uno de los libros de su biblioteca: *“Baubo. La Vulva Mítica. Georges Devereux”*. De estas anotaciones, deduzco que esta obra sea para Cillero la personificación de la mítica vulva femenina.

Con toda seguridad, de la misma modelo dada sus estilizadas proporciones, realizó *“The Back”* llamada también *“Le Dos: La Espalda”* (1988, ensamblaje

pintado, 84 x 65,5 x 20 cm). La espalda aparece ensamblada, rodeada de multitud de pequeñas piezas de madera, como de un taller de carpintería, de entre las que destacan actuando como marco varias patas torneadas.

Estas dos obras son sus dos últimos moldes hiperrealistas, procedentes de vaciados de escayola.

The Back



1988

Original de 84 x 65,5 x 20 cm  
Ensamblaje pintado

4

*Etapa Fold-In.*  
*1978/1980.*

Cillero anota a máquina en la parte baja de la página 111 de su cuaderno en qué consiste el *fold-in*: “*método del fold-in o del doblaje, consiste en doblar dos páginas de textos diferentes y ensamblar el resultado obtenido como si se tratara de una sola página ó, en esta ocasión, cuadro*”.

El método tiene su paralelo en los dadás, en la forma de hacer poemas al azar y también existe el *fold-in* literario en movimientos como el surrealismo.

A partir de 1978 Cillero anota bajo dos obras el rótulo *Fold-In Transición* junto a la frase: “*¿cambio de estilo?* “. El mismo comenta en su tesis que “*hay una serie de obras que constituyen el puente entre El Amor y La Muerte y el Fold-In*”, y que se había propuesto unos objetivos claros y consecutivos:

“*Primero, un enriquecimiento del código plástico*”, o sea buscar nuevas imágenes, nuevas formas y colores (las frutas seccionadas, la escasez de relieve, mayor coloración).

“*Segundo, desarrollar los objetos hallados y establecerlos como signos gráficos en cuadros de medio y gran formato, equilibrando la vibración de las formas con el peso de los colores*”.

“*Tercero, experimentar con el gran formato*”. (95)

Entre 1978 y 1980 realizó unas 17 obras compuestas de dos partes antagónicas, una vacía y de color liso, frente a la otra llena y generalmente con una tela coloreada que cubre un objeto ó fragmentos humanos. No creo que se trate de buscar una relación lógica entre ambas partes, por que posiblemente no exista; tampoco existe una dialéctica entre los objetos como sucedía en su fase *grotesc*, porque aquí aparecen aislados, únicos, solos, con su proa sombra, que a veces, aparece pintada.

---

(95)  
A. Cillero  
Ob, Cit., pág. 185

Son obras de oposición de dos campos, vacío-lleño; de contraste de dos texturas, madera-tela; de confrontación volumen-plano, de armonías cromáticas entre dos colores, azul-violeta, blanco-rosa.

Cillero atraviesa una fase ascética, menos carnal, poco erótica; cansado del blanco, del luto, del oro y del volumen de los cuerpos, se depura y parece prescindir de todo lo que no es imprescindible, construyendo cuadros casi minimalistas comparados con el anterior volumen y barroquismo decorativo; parece incluso haberse desprendido de la erótica de los cuerpos voluptuosos y curvilíneos, pues las formas que aparecen bajo las telas son más pequeñas, menos protuberantes y, o son simbólicas o rozan el surrealismo.

Incluso tengo la sensación de que Cillero está todavía bajo la influencia de la literatura de Sade, y sobre todo

de Bataille, pues hallo un cierto paralelismo en algunas de sus obras, como por ejemplo en la titulada "*Filosofía de Tocador*" (1978, madera, tela y poliéster; 127 x 84 x 25 cm; no figura propietario), que aunque en su cuaderno aparece en blanco, creo poder afirmar que se trata de la obra que E. Marco describe en el apartado nº5 del catálogo Cai-Luzán con el nombre de "*Filosofía X*".

El título es casi idéntico al de una obra de Sade, "*La Filosofía en el Tocador*". No es difícil aventurar que Cillero haya jugado con el sentido del título para ironizar con la ambigüedad verbal del *mueble tocador*, y la acción de tocar. Pero también coincide con el título de un cuadro de Boucher, "*La Filosofía en el Tocador*", que representa a Madame Pompadour, como símbolo de la nueva mujer ilustrada, una mujer culta, que puede hacerse presente en un mundo hasta entonces exclusivamente reservado a los hombres. Por el contrario, en la obra de Sade, se banaliza a la mujer culta, ya que el conocimiento no hace a la mujer más libre, sino más libertina. En esta obra, la protagonista, Eugenie, es una joven educada e inocente, que será pervertida en un tocador en el libertinaje más absoluto y en el odio a la virtud.



*Filosofía de Tocador*  
1978  
Madera, tela y poliéster  
Original de 127 x 84 x 25 cm

Otras obras que recuerdan a Bataille, son “*Gato Fold-In con Huevo*” (1979, ensamblaje de pintura, tela, y metal; 65 x 40 x 5 cm; colección Amaro Gomez Pablos, Madrid) y “*Cerrojo*” (Julio de 1979, ensamblaje; 65 x 40 x 5 cm); los tres objetos que utiliza, gato, huevo y cerrojo, aparecen en varios de los descabellados capítulos que tienen por protagonista a Simone en *La Historia del Ojo*.

En “*Gato Fold-In*”, cubre bajo una tela amarilla pegada, el huevo y el gato, que bien puede ser la versión que Cillero hace del capítulo titulado “*El ojo del gato*”, sustituyendo , muy en la línea de sus desvariaciones, el gato de carne y hueso por un gato metálico de los que se usan en mecánica. La parte de abajo del cuadro es , como en todas las obras *fold-in* un campo liso en otra tonalidad de amarillo.





*Gato Fold-In con Huevo*  
1979  
Ensamblaje de pintura, tela y metal  
Original de 65 x 40 x 5 cm  
Colección de D. Amaro Gomez Pablos, Madrid

En “*Cerrojo*”, de formato muy similar, sitúa bajo una tela blanca pegada, un cerrojo metálico, que puede hacer referencia al episodio del capítulo “*Animales obscenos*”.

Estos cuadros, lejos de escandalizar como la narración de la novela, pasan totalmente desapercibidos, porque son de difícil interpretación, como suele ocurrir en las obras surrealistas, ya que se expresan con símbolos, que excepto el huevo en este caso, carecen de identificación erótica. Esto es excepcional en la obra de Cillero, porque habitualmente el signo de identificación de su obra es

el cuerpo de la mujer ó formas que lo aluden directamente.

Dejando aparte estas referencias literarias, la primera de las obras *Fold-in* de transición, fue “*Danae*” (1977, collage y papel; 85 x 60 cm; colección de D. Juan-Luis Cebrian, Madrid) y la segunda, “*First*” también titulada “*Homenaje a Charles Chaplin*” (1978, madera y tela; ensamblaje con esmalte mate; 127 x 89 x 25 cm; colección de D. Luis Pereda, Madrid); es una obra un tanto novelesca, quizás procedente de alguna película, en la que una figura fantasmagórica, se asoma por la puerta de un vagón de primera (*First*), mientras que un bombín en la parte inferior nos evoca la figura de Chaplin. La estructura de la obra no es todavía un auténtico *Fold-In*, pues los campos no están todavía bien definidos ni los objetos depurados.

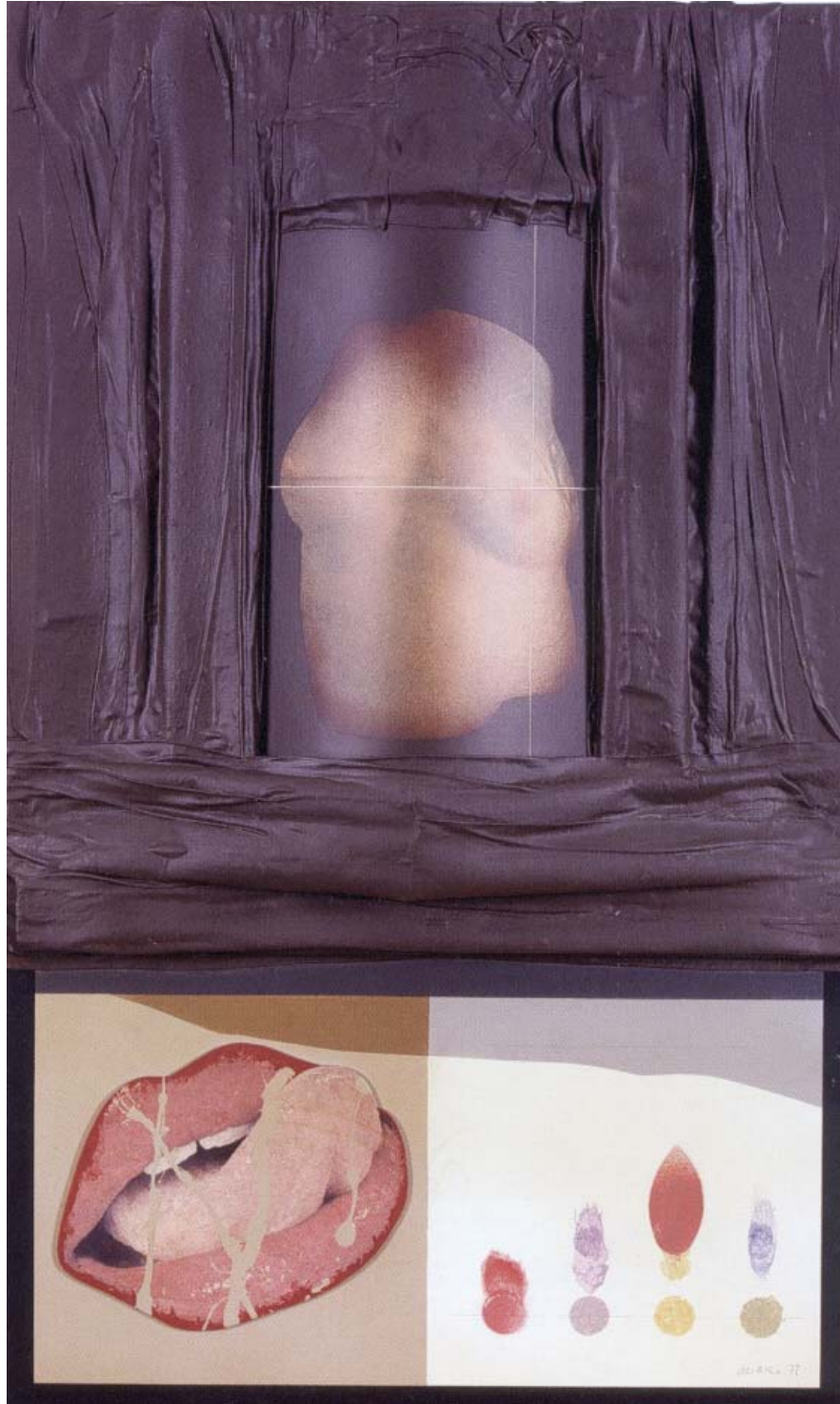
Eduardo Marco hace un breve comentario de ella resaltando su potencia narrativa: *“la misma radicalización en el Fold-In de estrecho formato inhabitual, pero más dulcificada nostalgia en el “First” que parece una evocación del Orient Express, una página de novela, una escena en la que una mujer, ¿ó un hombre?, se asoma con sigilo a una ventanilla de un vagón de ferrocarril de primera clase, cuelga un trozo de mantel ó de sábana, un bombín está a punto de caer fuera. !Qué historia ambigua que, sin embargo, se ve más vívida que en el cine!”*<sup>(96)</sup>

La tercera obra de transición, es la titulada “*Boca*” (1978, ensamblaje de madera y tela; 100 x 60 cm, colección de Dña. Patricia Cillero). Al pie de la imagen, figura añadido a lapicero de puño y letra de Cillero, que está valorada a la baja entre 1.400.000 y 1.700.000 pesetas; esta obra es un *Fold-In* que recuerda al pop erótico: reproduce en su parte baja

una boca en primer plano, cuya lengua convertida en falo, se curva para lamer el labio superior; este *Fold-In*, tampoco tiene ningún campo vacío, pues en la parte superior hay un tronco femenino rodeado de telas oscuras que todavía recuerdan la estética de *Entre el Amor y la Muerte*.

---

(96)  
Eduardo Marco  
Ob. Cit., pág. 10



*Boca*  
1978  
Ensamblaje de madera y tela  
Original de 100 x 60 cm  
Colección Patricia Cillero

En *“Fold-In Riada”* (1978, madera, tela y poliéster; ensamblaje con pintura satinada; 130 x 130 x 20 cm; colección Caja de Ahorros de Valencia), contrapone el vacío campo azul, al de tela rosa pegada recubriendo brazos, piernas, manos.... fragmentos irreconocibles, cuyo volumen proyecta unas sombras que además Cillero ha reforzado con pintura; similares son:

*“Petimento”* (1978, ensamblaje de madera, tela y pintura; 116 x 89 x 15 cm; colección privada Valencia);  
*“Fold-In Violeta”* (1978, madera, tela y ensamblaje; pintura satinada; 152 x 152 x 20 cm), de bellísima coloración;

En *“Torso Azul”* (1978, ensamblaje de madera, tela y pintura; 120 x 60 x 20 cm; colección de D. Francisco Prieto-Moreno Ramírez, Granada), vuelve al cuerpo humano, con una espalda femenina bajo tela pegada.

Hay tres obras con el título de *“Los Pechos y los Hechos”*: la primera es, *“Forma Inscrita Fold-In”* (1978, ensamblaje; 131 x 62 x 25 cm;), la segunda *“Forma Habitual”* (1978, resina ensamblada con madera y pigmentos; 100 x 73 x 15 cm; colección de D. Eduardo Marco, Madrid), y la tercera, *“Fold-In Paleta”* (1979, madera, tela y resina ensamblada, 130 x 97 x 20 cm).

Las tres obras deben tener su origen en el juego de palabras “*los hechos y los pechos*” que Cillero encontró encabezando un artículo de periódico, cuyo rótulo recortó y pegó en su cuaderno de trabajo. Las tres tienen en común el color azul (un poco *Klein*), y naturalmente, los pechos recortados de resina de poliéster, pero estos ocupan una parte mínima de la superficie total en los dos primeros cuadros; en ellos estas morfologías han perdido su capacidad erótica, son menos reales, más simbólicas; en *Fold-In Paleta*, el tronco femenino es completo y recupera su volumen habitual; tiene la peculiaridad de ir acompañado de una paleta de pintor.

*Hechos y Pechos*  
1978  
Forma Inscrita Fold-In  
Original de 131 x 62 x 25 cm



El último cuadro de esta serie es "*Forma Habitual*"(1979, ensamblaje de madera y tela; 65 x 40 x 5 cm, colección García Bru, Valencia); al campo liso se opone un ensamblaje de maderas recortadas sobrepuestas a una silueta pintada, que reproduce los muslos abiertos de una mujer; esta vez, el característico volumen de un cuerpo real ha sido sustituido por el recortable plano de madera con la medida intencional de no pasar de lo erótico a lo pornográfico, pero dejando más que sugerida la imagen con el título y las formas.

Intencionadamente he dejado para el final, una pequeña pero curiosa obra *Fold-In* de temática religiosa: "*Corazón Fold-In*" (1978, ensamblaje, 50 x 35 x 7 cm ; colección de D. J. De la Fuente, Punta de la Mona, Granada), que tuve la ocasión de fotografiar en su propia casa; al típico corazón de Jesús de las estampas de los antiguos misales, ardiendo, rodeado de espinas y con una mano que bendice, le ha añadido un huevo. Este disparate mayúsculo solo tiene paralelismo, aunque guardando distancias, con los locos capítulos de la *Historia del Ojo*, en los que se narran las irreverentes y blasfemas orgías con *Don Aminado* en la sacristía de Sevilla.

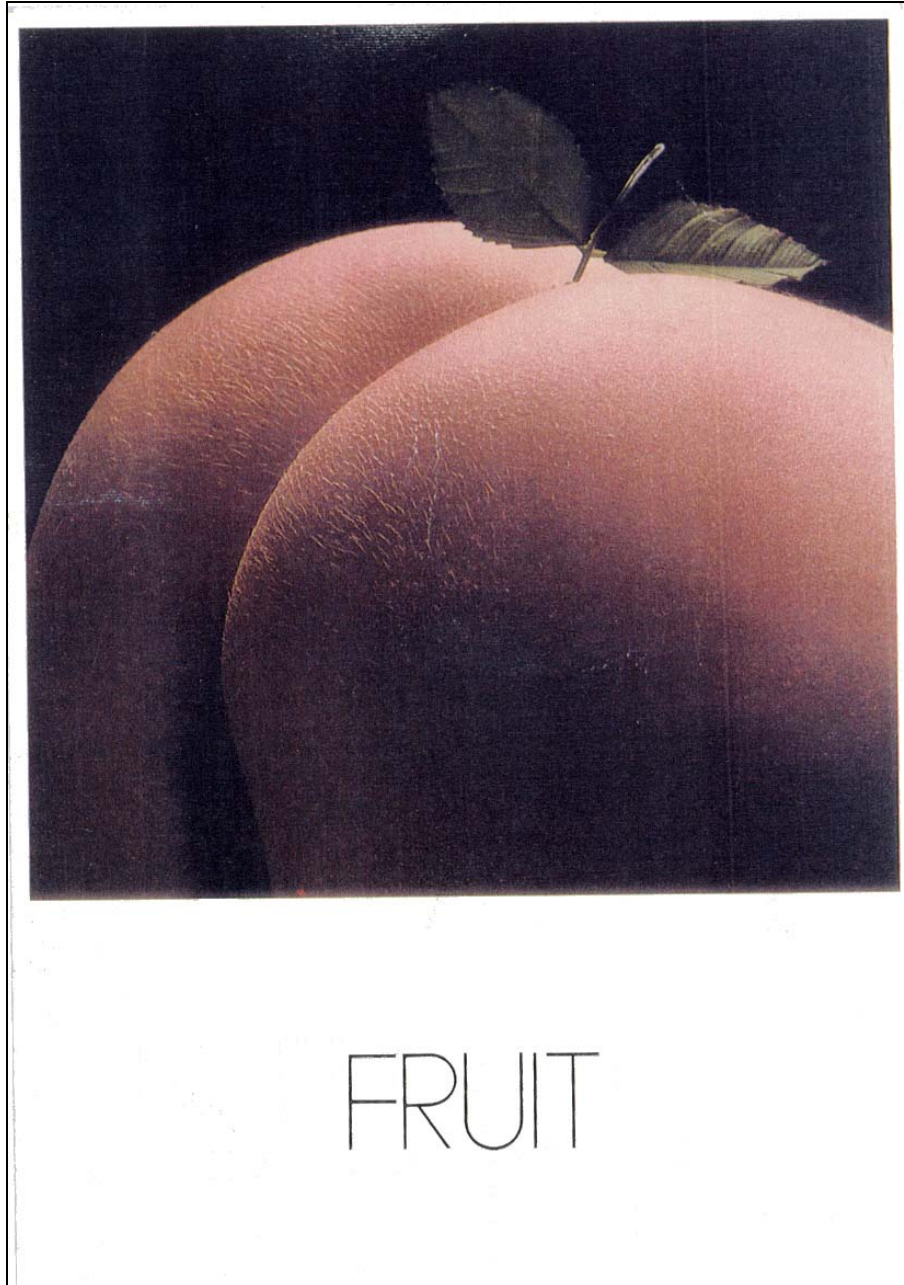
Entre octubre y noviembre de 1979 realizó una obra que fue portada de El País Semanal titulada "*¿Cuándo*

*Morimos?*” (1979, ensamblaje de escayola, y poliéster pintado; 70 x 50 x 10 cm, colección de D. J. Hermida). En esta obra recurre a una simbología bastante explícita para hacernos reflexionar sobre la muerte: el rostro de una maniquí cubierto de tela blanca, tiene la boca sellada por un esparadrapo, y parece traqueotomizada ; a su lado, un texto pende de una chincheta, y un reloj marca el paso del tiempo.

La etapa *Fold-In* continúa a lo largo de 1980, pero renovando los símbolos eróticos, creará “*La Serie de las Frutas*” ; peras, manzanas, fresas, y melocotones desfilan por sus cuadros seccionadas ó redondas, aisladas ó seriadas, invitando a descubrir en ellas las formas del sexo o las nalgas.

De esta visión frutal de la anatomía femenina es buen ejemplo esta fantástica postal de la colección privada de Cillero, que retrata un *Bottom Melocotón* perfecto por su color, por su tacto, por su forma y su gracioso remate. Este tipo de anatomía inspira muchas de sus obras de la fase acrílica.





Fotografía de Paul Hauf  
Amsterdam, 1983  
Propiedad de Andrés Cillero

La utilización de frutas como elemento erótico tiene antecedentes recientes en Man-Ray, Urculo o Cuixart; Cillero reinterpreta los melocotones de Man-Ray con una perfecta apariencia de nalgas, en "*Peach Man Ray*" (1989, acrílico sobre tablero y cartón; 100 x 69 cm; colección García Barrio, Madrid); Cuixart había utilizado la manzana seccionada en su famosa "*Eva*". Urculo amontona las frutas metafóricamente sobre un sillón.

Pero la reiteración y variedad con que Cillero interpreta las peras y las manzanas, las convierte en un hallazgo erótico y estético único. Muchas peras y manzanas tuvo que partir Cillero buscando esta simbología; de ello dan buena prueba la cantidad de fotografías que disparó a las manzanas *golden* seccionadas y colocadas en distintas posiciones. Así, partiendo de un fruto bíblico, símbolo de la tentación de Eva, llegó Cillero a encontrar esa visión doble y ambigua que dan sus manzanas: por un lado es evidente la similitud de la sección del corazón de la manzana y sus semillas con el sexo femenino; pero por otro lado, los blancos lóbulos de las manzanas parecen a la vez, nalgas seccionadas longitudinalmente, y a veces huevos (elemento que aparece continuamente en la literatura de Bataille).

En cambio las peras seccionadas ó enteras dan la visión de unas nalgas de mujer de espaldas, de un torso estrechándose hasta la cintura.

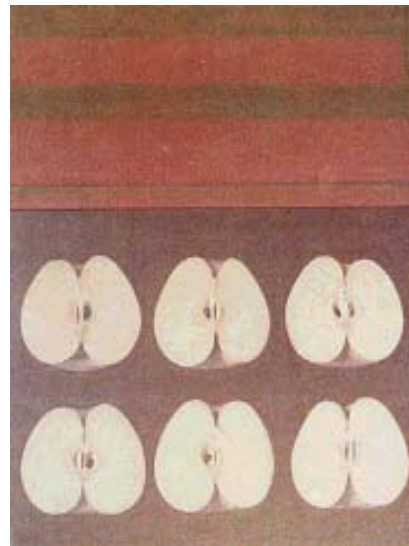
Esta visión doble de la manzana es físicamente imposible, como en el cubismo, pero lo curioso es que

Cillero no simultanea los planos, sino que sobre uno mismo consigue producir esa doble sugerencia sexual.

Esta ambivalencia puede verse perfectamente en obras como: "*Peras*" (1980, ensamblaje y tela pintada; 120 x 85 cm; colección de D. Luis Pereda; Madrid); "*La Poma I*" (1980, ensamblaje y tela pintada; 130 x 95 cm; colección de D. Gregorio Cristóbal; Madrid); "*La Poma II*" (1980, ensamblaje y tela pintada; 130 x 95 cm; colección Banco de Crédito Agrícola; Madrid).



Peras  
1980



La Poma I  
1980

Otras obras de características similares son: "*Manzana Camuflada*" (1980, malva, verde y rojo (tabla pintada y ensamblada; 106 x 86 cm; colección de Dña. Marisa

Martín; Valencia); *“La Manzana”* (1980, ensamblaje en tela pintada;); *“Manzanas de Octubre II”* (ensamblaje y tela pintada; 122 x 77 cm; colección de Dña. Begoña Santamaría, Madrid); *“Manzana de Octubre”* (1980, ensamblaje y tela pintada; 122 x 77 x 10 cm; colección privada, Valencia), que combina en dos campos y dos colores, lila y verde, dos frutas, un mango y una manzanas seccionadas, simbolizando el sexo masculino y el femenino; *“La Pera”* (1980, 130 x 95 cm; colección La Pinacoteca; Madrid); *“Fresón”* (1980, tabla pintada con tela ensamblada; 90 x 90 cm; colección de D. Felix Pareja Muñoz, Madrid).

La obra titulada *“Un Río de Manzanas. (Mississippi)”* es un tríptico de dimensiones considerables (1980, 150 x 100 cm ; 150 x 77 cm y 150 x 100 cm) que responde a la tercera de las ideas de Cillero en la fase *Fold-In*, la de *“elaborar una obra de gran formato, como una nueva experiencia visual que desbordara el concepto tradicional del cuadro”*. (97)

---

(97)  
A. Cillero  
Ob. Cit., pág. 186

Parece ser que solo llegó a ser un experimento parcial, y que no llegó a colgarse como estaba planeado, sobre soportes giratorios, de los que colgarían un conjunto de obras cuya lectura sería conjunta.

El título de esta última obra y la serie de las manzanas en general, tiene también referencias

literarias, en las que si no mal recuerdo tuvo algo que ver Isolda Alfaro, pues fue ella quien envió a Andrés la poesía *A la Manzana*, de Pablo Neruda, que se reprodujo en Mayo de 1980 en la exposición de la galería La Pinacoteca, en uno de cuyos versos se puede leer:

*“Yo quiero una abundancia total,  
la multiplicación de tu familia,  
quiero una ciudad, una república,  
un río Missisipi de manzanas”.*

Del mismo catálogo recojo parcialmente la opinión de Eduardo Marco: *“Cillero acaba de desatar la guerra de la manzana, de la pera, del fresón, del torso, del seno desnudo y del huevo, del ojo taladrador y del lienzo opaco.*

*El lienzo para cubrir discreciones, desnudeces ó pobreza no glorificadas todavía por el ojo escrutador y libidinoso: el huevo cósmico y biológico; el seno original, arquetípico y tentador; el torso como principio y parte de la vida, fragmento aislado de un todo que se hace universo; el fresón yema vegetal, capullo frutal, jugo rojo en suspensión milagrosa; la pera hermafrodita, gemela y repetida; el erotismo de la manzana sádicamente cortada, hemisferio abierto y frontal, glúteos desnudos, planos, verticales,*

*abstracción del mundo y del sexo, lo que toda mujer tiene de Eva. .... y continúa opinando que frente a la visión de mujer-objeto..... por mi parte creo y quiero ver una sacralización de la mujer, y ahora, en este momento de su biografía artística, de la manzana, del ojo y del huevo, como principios de una biología, exultante biología de expresión plástica que ha de explicar las leyes que rigen la realidad que le compulsa y que desarrollan el vívido e inagotable paisaje de la vida”.*<sup>(98)</sup>

A estas alturas de su obra, en la madurez artística de los años ochenta, nada tiene que ver la visión simbólica y abstracta que nos da Cillero de la mujer, con aquella otra visión, espléndida y decadente de *Marienbad* de los años setenta, y mucho menos con la de *Justine* subyugada o con las irrisorias lámparas *grotesc* de los años sesenta.

---

(98)  
Eduardo Marco  
Catálogo *La Plnacoteca*  
Madrid, 12 de mayo de 1980

Desde octubre-noviembre de 1980, no vuelve a aparecer un solo *Fold-In*, la fase del plegado ha concluido; pero las obras que realiza hasta 1983, salvo excepciones, conservan esa idea de la depuración de la que hablara Cillero al iniciar la serie en 1978, a pesar de lo cual, él señala en su tesis lo que llama su “*Ultima Etapa*” que desde luego no lo es, ya que continuó pintando hasta 1993. Desde mi punto de vista, inicia a finales de 1980, lo que podríamos llamar la *Serie de los Blancos*, aunque el color varíe a otros tonos como los malvas y los rosas.

**5**

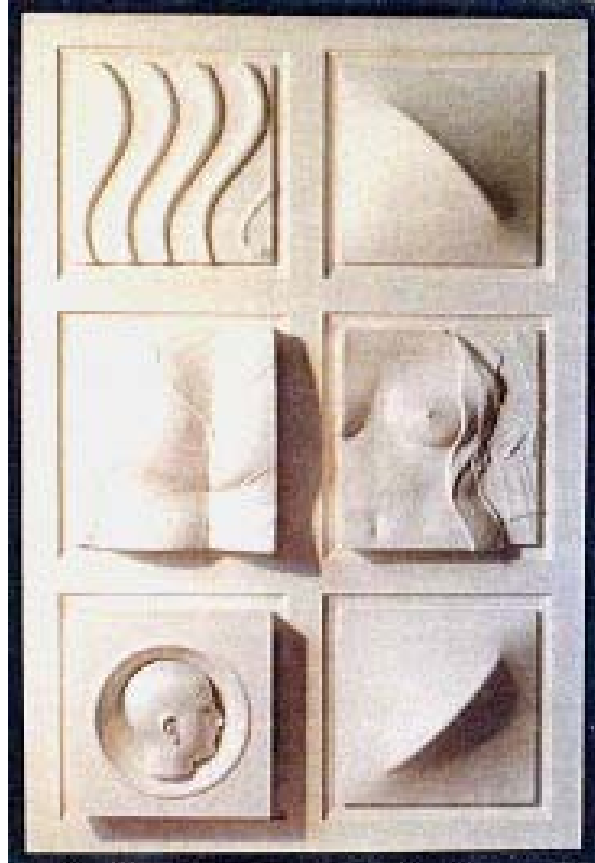
*Etapa de los Blancos.  
1980/1983.*

La primera obra de esta serie titulada “*Cómo Es...*” (1980, madera pintada tela y poliéster; 159 x 109 x 20 cm; colección de Dña. Ana Martínez de Bedoya, Madrid). Cillero la considera una obra clave en su producción, tanto por su madurez como por su valor sintético, pues resume todo lo realizado hasta el momento.

“*Cómo Es...*” nace de la contemplación de otro de sus cuadros clave, el titulado “*Elle et Lui*” que realizó allá por 1966, y lleva el título del libro de Samuel Beckett “*Como es...*” del que Cillero tomó las siguientes palabras, sin duda por lo bien que se ajustaban a la esencia del cuadro:

*“Todo eso  
casi en blanco  
nada puede suprimirse  
casi nada puede añadirse es lo más tiste eso sería  
la imaginación que declina  
al estar en su punto más bajo  
lo que se llama hundirse  
se ha intentado”*.<sup>(99)</sup>





*Cómo Es...*  
1980  
Madera, tela y poliéster  
Original de 159 x 109 x 20 cm  
Colección de Dña. Ana Martínez de Bedoya, Madrid

---

(99)  
A. Cillero.  
Ob. Cit., pág. 215

Sobre madera, y en espacios compartimentados a modo de casetones cuadrados, desgrana su vocabulario erótico, formas humanas y simbólicas más sintéticas que nunca, en una composición clara y ordenada, de escaso volumen y en blanco puro.

Todo viso de provocación lasciva, todo color, todo elemento decorativo, ha desaparecido; es una depuración del *Gótico Lavable*, un ordenado diseño de suaves curvas abstraídas del cuerpo femenino, donde *“nada puede suprimirse, nada puede añadirse”*; es la

expresión sintética de un esteta en su etapa de madurez.

A este propósito es bien interesante el comentario crítico de José Marín Medina que habla de que *“la depuración estilística de Cillero le aleja de la realidad al quintaesenciar el verismo naturalista de su temática, y le sitúa muy por encima de ella, en los graderíos de la pura imaginación y de la ficción mítico poética, alejándole de la provocación temática y neutralizando sus rasgos emotivos”*.

Reafirma José Marín Medina, la madurez de Cillero, *“que ha reducido su dibujo a la precisión inconfundible de los contornos recortados, cuando insiste en la sugerencia preponderante de las formas veladas , cuando economiza sutilmente las gamas de color ó cuando compone el cuadro arquitectónicamente, como si se tratara de un retablo de piezas exactas y de series ya inamovibles”*. (100)

---

(100)  
Jose Marín Medina  
*Madurez Relevante de Cillero*  
Informaciones de las Artes y las Letras  
Madrid, 16 de junio de 1983

Otros cuadros de la serie *Blancos* son:

*“Forma Presentida”* (Diciembre 1980, madera y tela pintada; 106 x 86 x 15 cm; colección de D. Raimundo Juste Requena, Valencia).

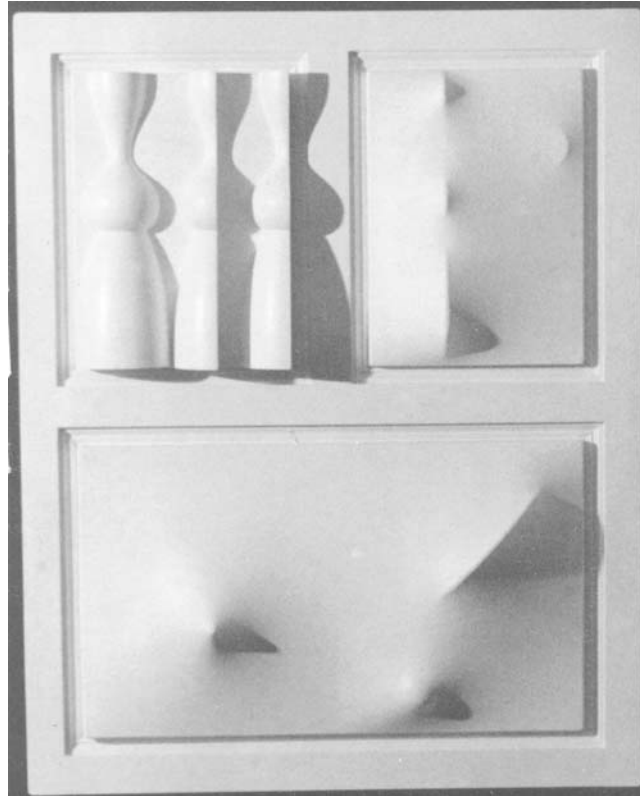
*“Formas Sugeridas”* (1981, madera, tela y poliéster pintado; 106 x 86 x 20 cm; colección del Banco de Crédito Industrial, Valencia.)

*“Alcazaba”* (1981, madera, tela y poliéster pintado; 137 x 102 x 20 cm; colección de Dña. Ana Martínez de Bedoya, Madrid).

En las cuatro obras de esta serie hay elementos comunes, además de una estructura similar; todas están ordenadas en espacios compartimentados rectangulares ó cuadrados, con un sentido muy claro de la composición, geométrico, modular, de diseño clásico; en todas aparece un elemento nuevo, las telas tensadas inspiradas en las incisiones de Lucio Fontana, y en todas adquieren una importancia notable las sombras que proyectan las formas y los objetos.

Las tensiones en forma de curvas ó de puntos, son las nuevas formas simbólicas del lenguaje de Cillero, síntesis de las formas curvas de nalgas y caderas, del pecho y del pezón del cuerpo femenino.

Las sombras, en opinión de Cillero, también pintan porque sus efectos de luz y sombra también actúan sobre el color; además, en ocasiones las sombras hacen las veces de los volúmenes, cuando su proyección completa la parte seccionada de algunos objetos; un ejemplo de ello puede verse en *Forma Presentida*, donde unas formas torneadas y seccionadas longitudinalmente (como boliches de madera que nos recuerdan de nuevo su aprendizaje de ebanista) dialogan con su propia sombra, que es la que recompone el volumen de la mitad que les falta. El eco de las formas torneadas de estos boliches se proyecta también en las tres formas tensadas del casetón de al lado.



*Forma Presentida*  
1980

Original de 106 x 86 x 15 cm  
Madera y tela pintada  
Colección de D. Raimundo Juste Requena, Valencia

A partir de Enero de 1982, Cillero abandona los blancos, pero continua con su sentido de la *monocromía* en rosas, malvas y rojos.

Exactamente en esta fecha realiza dos obras tituladas "*Cromatoglifo*" de características muy similares; una de ellas (130 x 98 x 7 cm) aparece publicada en blanco y negro en el catálogo de la galería Kandinsky de la exposición *Ambiente Century Stendhal* (9 de junio de 1983), y la otra, que figura en su cuaderno de trabajo (tela y ensamblaje sobre bastidor con aglomerado; 130 x 98 x 7 cm) que consta de elementos casi idénticos: tensiones y formas y objetos simbólicos de partes del cuerpo femenino (timbre-pecho, pezones) y concretamente un tenedor de

madera que sugiere un brazo con su mano que parece dirigirse hacia el sexo.

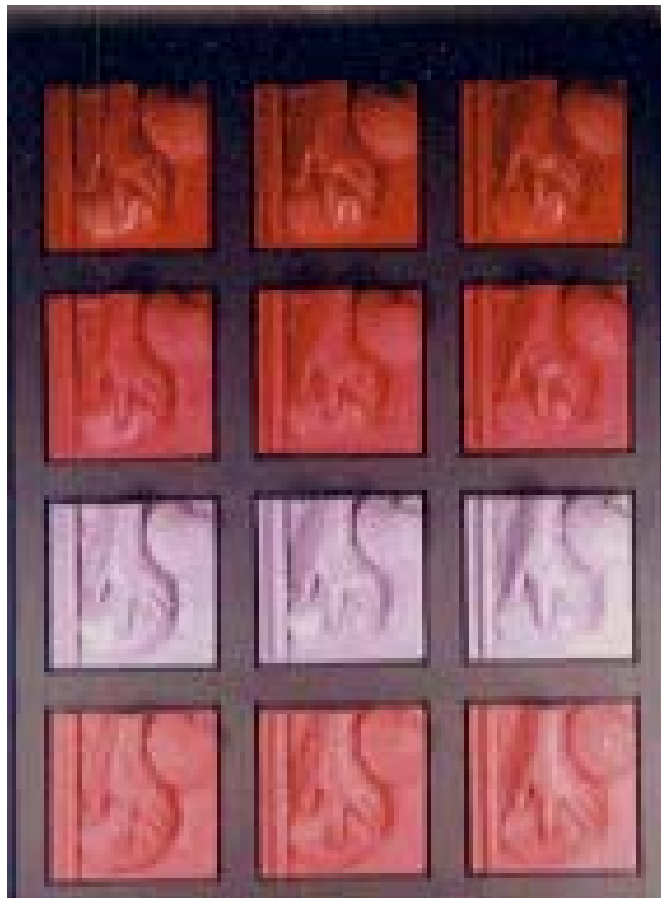
Otros cuadros titulados “*Cromatoglifos II y III*” y “*Rosa Saten*” representan telas tensadas de distintos colores con tensiones curvas y en puntos; ejemplos de esta serie son “*Malva Gráfico*” (1982, 119 x 86 x 5 cm; colección de Dña. Amparo Gamir, Madrid); “*Cuadro Rojo*” (1982, 100 x 69 x 5 cm; colección Zely Gonzalez, Valencia); y “*Rosa Saten*” (enero de 1983, 61 x 61 x 7 cm; colección Briñas, Madrid).

Todos estos cromatoglifos no son más que jeroglifos de color, es decir símbolos indescifrables del vocabulario cilleriano, relacionados con la obra de Lucio Fontana, a quien dedica un cuadro homenaje titulado “*Homenaje a Fontana*” (1982, tela tensada y pintada; 65 x 45 x 7 cm; colección privada). No muy lejos de estos símbolos abstractos, tan primarios, deben estar aquellos que los hombres del paleolítico dejaron por las cuevas franco-cantábricas, y que Leroi-Gourham interpretó como una simbología sexual.

La última obra de características similares, aunque de construcción algo más compleja es “*Tridimensional*” (también llamada *Espacialismo Doble*; (1982, ensamblaje de madera, tela pintada y metal; 103 x 103 x 20 cm; colección del Dr. Zarco, Madrid); es un

cuadro mucho más colorista, en blanco, negro, y oro, (colores que nos devuelven “al amor y la muerte”), y de gran efectismo decorativo: tubos metálicos y tensiones de organizan en recuadros que rodean un torso femenino inscrito en un octógono central.

En 1983 dos obras tituladas “*Sugerencia Tantra*” (136 x 104 x 7 cm) y “*Sugerencia Tantra II*” (136 x 104 x 7 cm; colección de D. Modesto Cuixart, Gerona). Cillero sería en casetones cuadrados motivos y símbolos propios de su vocabulario con el ritmo monótono y repetitivo de los espirituales rezos hindúes: veneras y manos que se hunden en la blandura de un pecho, tensiones, redondas caderas, formas curvas no concretas....., se repiten, solo interrumpidas por una alternancia del color a bandas (rojo-rosa, malva-rosa) como propiciando la búsqueda de un *karma* erótico.



*Sugerencia Tantra*  
1983  
Original de 136 x 104 x 7 cm

Sólo dos obras realizadas en 1982 parecen apartar a Cillero de este simbolismo abstracto : la titulada “*Guardiana de su Sombra*” realizada para el *Milenario de Murcia* (1982, ensamblaje y madera pintada con plástico, con luz y sonido; 163 x 48 x 15 cm); y las dedicadas a Stendhal.

La *Guardiana de su Sombra* se compone de dos torsos de mujer contrapuestos, uno moderno, el de la guardiana, con vello púbico e iluminado en rojo intenso

frente a otro del pasado, inspirado en esculturas hinduistas, que parece bailar con un ritmo curvilíneo agitando sus collares, sus pechos timbre y su vientre telefónico.

Esta parafernalia provocadora tan genuina de Cillero se hace más evidente todavía cuando en junio de 1983 presenta en la sala Kandinsky lo que titula “*Ambiente Century Stendhal*” donde montó una auténtica escenografía teatral distribuyendo como decorado los elementos propios de un encuentro pasional: *Una cama con relieves integrados* (190 x 167 x 20 cm), una *Puerta Integrada* (186 x 73 x 15 cm), una *celosía con Dama* (149 x 70 cm), una *forma divisoria*, una *forma con liguero*, unas *piernas con tacones*, una *cortina con conchas negras*.





*Puerta Integrada*  
1982  
Original de 186 x 73 + 15 cm

Esta fue la manera peculiar de Cillero de festejar el bicentenario del autor francés de *El Rojo y El Negro*, colores con los que montó esta exposición tan novedosa, formal y temáticamente, y dedicada a un público con sentido lúdico de la vida y del arte: se entraba por una puerta falsa a una habitación con un gran cabecero de cama que entre roleos enmarcaba un vientre, con una venera sobre el pubis y un *bottom*; de una gran cortina roja colgaban cuatro conchas negras, piernas, ligueros, culos entelados, pechos de poliéster, en fin, toda la parafernalia del simbolismo erotismo de Cillero, y sobre el suelo se extendía una gran sábana blanca con una moneda. Los visitantes entraban literalmente en un espectáculo del que formaban parte sus reacciones, ante la visión de una escenografía propia de una historia de pasión amorosa que de nuevo relaciona a *eros* y *thanatos*.

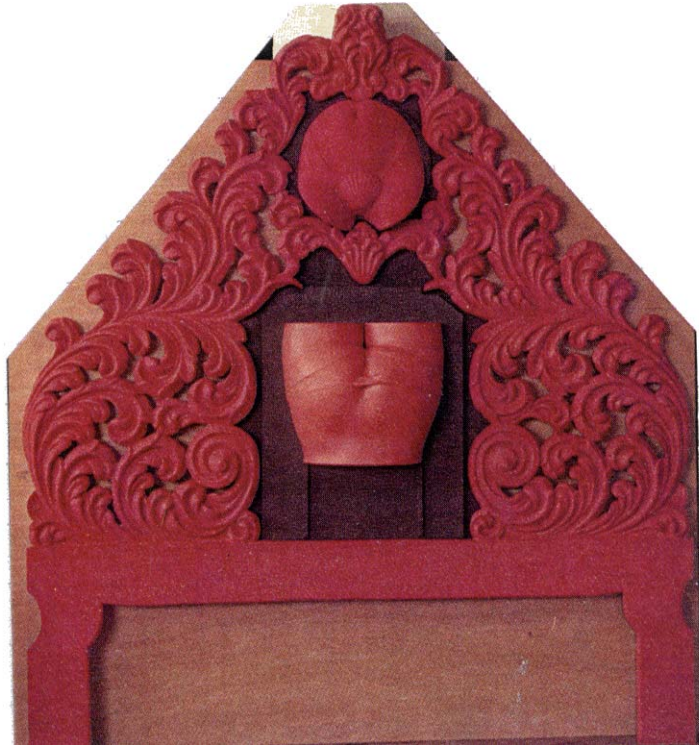
Para Calvo Serraller “*esta tramoya amorosa es un teatro de estimulación perversa, en que el erotismo libera una fantasía que se consume en el frenesí de la mise-en scène, en la orgía imaginativa triunfante sobre la mecanización del instinto, en la fiebre de la expectativa, en la excitación calculada (...) Desde Sade, así ha sido y es el erotismo moderno, como podemos comprobarlo en los complejos montajes dalinianos, en la Historia del Ojo, de Bataille; en la Monnais Vivant, de Pierre Klossowski, y en tantas otras escenificaciones delirantes*”. (101)

---

(101)  
Francisco Calvo Serraller  
*Andrés Cillero, Escenógrafo del Amor*  
El País  
Madrid, 25 de junio de 1983

Este ambiente teatral que crea Cillero encaja perfectamente con su capacidad de provocación y con

el amplio concepto que tiene de lo que es el Arte Moderno: decía Cillero que *“en el arte moderno el lenguaje pictórico ha sido ampliamente rebasado, y vamos hacia las expresiones dinámicas del cine, hacia el relieve, hacia la holografía, hacia el situacionismo, más allá del happening, hacia las performances y las actitudes vitales”*. (102)



*Cama Integrada*  
1982  
Ambiente Century Stendhal  
190x176x20

---

(102)  
A. Cillero  
Ob. Cit.  
pág. 214

A partir de 1984/85 la documentación acerca de la obra de Cillero es más escasa, está prácticamente por estudiar. En conjunto son los últimos diez años de su producción, todos ellos marcados por el dominio del acrílico sobre tela ó madera, aunque tampoco renuncia a algo tan suyo como los ensamblajes.

Desde el punto de vista formal, la composición de las obras que realizó entre 1985 y 1990 está dominada por una tendencia cubista y una estética cartelera; la fase final, de 1990 a 1993 está dominada por la realización de cuadros de pequeño formato, con la omnipresencia de un tema: la metamorfosis de la manzana.

*Etapa de los Acrílicos.  
1986/1990.*

Entre 1984 y 1985 Cillero realizó dos trípticos de considerables dimensiones, cuyos temas parecen tener relación con novelas policíacas ó películas del cine negro americano.

Estas obras son: *“La Historia de Tessa”*(1984, ensamblaje pintado sobre tablero, tríptico de 300 x 200 cm) y *“Distrito de Noche”* (1985, ensamblaje pintado sobre tablero, tríptico de 300 x 200 cm). Ambas obras son de un brillante colorido, y en ellas se mezclan objetos integrados, como zapatos, imágenes

fotográficas de nalgas de mujer, extrañas células arriñonadas, jugosos helados, y fálicas bananas, bajo la sombra de un gangster que apunta con una pistola.



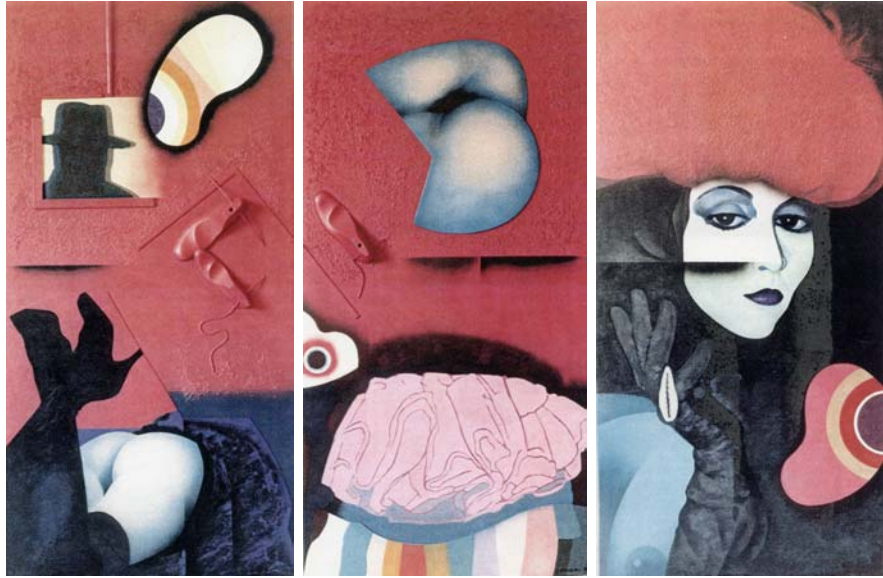
*Distrito de Noche*  
1985  
Ensamblaje pintado sobre tablero  
Tríptico Original de 300 x 200 cm

En *Distrito Noche*, el estilo pop de una valla publicitaria nos transporta directamente al colorido nocturno de una ciudad americana con gangster incluido, cuyos brillantes anuncios nos invitan al consumo de helados y de sexo; en suma, sexo y violencia, narrado con un estilo entre cinematográfico y cartelero, donde las amplias formas se concatenan como si de un *puzzle* de grandes piezas se tratara.

En la *Historia de Tessa*, todavía dominan el rojo y el negro, sobre el que destacan unas nalgas

esplendentes típicas de una revista erótica. En la tercera tabla, sobre el primerísimo plano de unos voluminosos pechos, emerge la enigmática *Tessa*, de aire *vamp*, luciendo un poderoso tocado rojo de mujer dominadora, y sobre su mano enguantada en negro se recorta un anillo hecho con la concha de un molusco en forma de vagina dentada. Sin duda *Tessa* es una mujer fatal, con un fatídico poder de seducción, capaz de desencadenar crímenes pasionales.

A estas alturas, Cillero declara que el pop no ha muerto, que es la única respuesta lógica a todo tipo de abstracción formalista ó informalista.



*La Historia de Tessa*  
1984  
Ensamblaje pintado sobre tablero  
Original de 300 x 200 cm

Por eso, dice, “quiero que mi exposición en Los Angeles sea emblemática. Muchas de estas pinturas están inspiradas en algo que ya estaba en el ambiente. Se recoge inconscientemente ese algo que existe en el exterior y se traduce plásticamente en una propia obra de esoterismo. La gran ciudad, las exclamaciones de los anuncios, el brillo de los coches, el cuero de las chicas, las banderas, las gafas, los tacones, los zapatos, todo eso que grita y se mueve



*en la calle, es una seducción de la mirada, como lo es el pop-art* “. (103)

A esta época pertenecen también: “*Gestación Cromática*” (1984, ensamblaje y pintura sobre tabla; 120 x 120 cm; colección de Dña. Patricia Cillero; valorado a la baja en 2000000 de pesetas); “*Azul Críptico*” (1984, ensamblaje y pintura; 99 x 79 cm) y “*Rojo Críptico*” (1984, ensamblaje y pintura; 99 x 79 cm). Estos cuadros tienen, además del colorido, mucho que ver con los trípticos, pues en ellos se integran objetos como los zapatos (Cillero dice que los zapatos por su forma y por su huella tienen curvas más ó menos mágicas, y por tanto una condición fetichista, e introducen en el cuadro una tridimensionalidad orgánica y viva) y pululan sin orden aparente las mismas manzanas seccionadas y células arriñonadas que en ellos.

---

(103)  
Emilio Lozano  
*Andrés Cillero: un Provocador en Bellas Artes*  
El País Semanal, N° 571  
Madrid, 1988  
pág. 31

En 1985 hizo una de sus obras más interesantes, no solo por su calidad formal, sino por su contenido simbólico. Se trata de una doble versión, de la Virgen de Jean Fouquet, y del Sísifo de P. Klee, por lo que la titula “*Doble Homenaje*” (1985, pintura sobre tabla; 175 x 175 cm; colección G. Cristóbal, Madrid). Esta obra se comenta junto con el resto de homenajes y reinterpretaciones en un apartado específico.

Desde 1986 se inicia propiamente la fase de los acrílicos bajo la influencia del cubismo. Son obras sin volumen, descompuestas en planos geométricos

amplios y brillantes, donde el color actúa como elemento estructural, planos que se entrecruzan sin renunciar al reconocimiento de las formas, a veces voluntariamente confusas, veladas; es frecuente la mezcla de fragmentos fotográficos realistas de periódicos y revistas a modo de *collages*: ojos, piernas, pechos ó nalgas sumergidos en los planos de color. Su lenguaje rutilante y atractivo, se aleja poco a poco del cubismo y se acerca más que nunca a las técnicas publicitarias del cartel.

*Bajo el título de Bodas de Diamante del Cubismo*, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid celebró en Enero de 1986, una exposición homenaje a la que acudieron numerosos pintores y escultores, entre ellos Cillero con su obra "*Homenaje al Cubismo*" (1986,

acrílico sobre tablero; 130 x 98 cm; Madrid), en la que una figura femenina se arrebola en un chal confeccionado con una página del diario *Arriba*, mientras que deja al descubierto uno de sus pechos simbolizado esta vez por la punta de un grueso lapicero.

Otras dos obras de 1986 muestran todavía la influencia del cubismo: "*Synthesis BMW*" (1986, díptico, acrílico sobre tableros; 150 x 200 cm), donde además del emblema de la *BMW*, podemos reconocer las mismas formas carnosas de mujer, que en *Distrito Noche*; y "*Cleopatra VII*" (1986, acrílico sobre lienzo; 122 x 82 cm; colección García Barrio, Madrid), que posiblemente deba su origen a la novela de Terenci Moix "*No digas que fue un sueño*", en la que Cleopatra está a punto de ser mordida por el *aspid* en un pecho.

Dos años más tarde la magnífica "*Torera Republicana*" (1988, acrílico sobre tela; 116 x 89 cm), donde el minúsculo recorte fotográfico de un ojo incrustado en el rostro descompuesto en múltiples planos geométricos basta para dar una gran impresión de ambigüedad: ¿a quién mira la torera?; la torera desnuda frente a nosotros, exhibe su vello púbico mientras se abanica, pero su ojo mira de perfil. Sobre su cabeza un arco iris republicano da nombre al cuadro.



*Torera Republicana*  
1988  
Acrílico sobre tela  
Original de 116 x 89 cm

Desde 1988 una serie de cuadros muestran un pequeño cambio de estilo, pues se reduce el número de planos y se pierde el entramado cubista; se trata más bien de construcciones ordenadas a base de grandes planos geométricos de un solo color, entre los que se insertan primeros planos fotográficos preferentemente de nalgas en distintas posiciones.

El influjo de estas imágenes es evidentemente de revistas y postales eróticas, aunque el habitual sentido estético de Cillero desdibuja mediante sombreados, cortes o desenfoques, para evitar la visión directa de determinadas partes del cuerpo; sobre esta capacidad de insinuación ya se recogió parcialmente una cita del profesor Enrique Valdivieso, que ahora se completa, pues una buena parte de las obras que se exhibieron pertenecían a esta serie, y su artículo iba explícitamente dirigido a ellas: “(...) *Puede también pensarse que la simplicidad narrativa de Cillero evade la descripción explícita de la manifestación erótica. Sin embargo, sobre la construcción rigurosa de sus composiciones emerge la potencia de las planas superficies cromáticas suntuosas y brillantes, que contribuyen a intensificar las sensaciones. Así como un Rubens moderno y con un lenguaje ajustado al tiempo presente, Cillero nos describe la succulencia de glúteos, nalgas y pechos, invitándonos a participar en el gozo y a transgredir los límites que nos impone el pudor. Apóstol del culto al objeto, en sus obras triunfa también una exaltación fetichista, entre cuyo repertorio alcanza cotas de apoteosis la descripción del poder seductor de la lencería interior*”. (104)

---

(104)  
Enrique Valdivieso  
“Tres Eslabones de una Misma Cadena”  
Cuixart, Cillero, Arcenegui  
Catálogo Caja San Fernando  
Sevilla, 1991  
págs. 5 a 7

Estas obras son:

“*Grupa*” (1989, acrílico sobre tablero; 116 x 89 cm);

“*Lingerie*” (1989, acrílico sobre tablero; 162 x 130 cm);

*“Brasil”* (1989, acrílico sobre tablero; 146 x 114 cm);  
*“Invierno-Verano”* (1989, acrílico sobre tablero; 130 x 110 cm);  
*“Primavera-Otoño”* (1989, acrílico sobre tablero; 130 x 110 cm);  
*“Visión Esferoide”* (1989, acrílico sobre tablero; 162 x 130 cm);  
*“Elvira I y Elvira II”* (1989, acrílicos sobre tablero; 120 x 80 cm);  
*“Formas Exteriores”* (1989, acrílico sobre tablero; 116 x 89 cm);  
*“Obligo Oblongo”* (1989, acrílico sobre tablero; 116 x 89 cm);  
*“Deleite IKB”* (1989, acrílico sobre tablero; 116 x 89 cm);  
*“La Popa”* (1991, acrílico sobre lienzo; 162 x 130 cm);  
*“Inés como Pretexto”* (1991, acrílico sobre tablero; 46 x 114 cm; colección García-Barrio, Madrid).



*Lingerie*  
1989  
Acrílico sobre tablero  
Original 162 x 130 cm



*Brasil*  
1989  
Acrílico sobre tablero  
Original 146 x 114 cm

En *Brasil*, como en la mayoría de estas obras, el protagonista es el primer plano fotográfico de un trasero digno de las playas de Ipanema, que se agranda hasta ocupar la mitad del lienzo. EL resto del cuadro reparte planos geométricos de un cromatismo brillante, con la figura de un *voyeur*, representado a través de unas manos que sostienen un sombrero masculino, que nos hace recordar a Urculo.

De estructura y colorido similares, pero sin imágenes reales sino simbólicas son "*Morceaux en forme de Poire: Eric Satie*" (1990, acrílico sobre tablero; 146 x 114 cm); y "*Donde Lleva el Río*" (1990, acrílico sobre tablero; tríptico de 203 x 217,5 cm); La primera de estas obras está dedicada a uno de sus músicos favoritos, Eric Satie por su humor, su imaginación y su estilo *dadá* en su obra para piano titulada "*Piezas Frías en Forma de Pera*".

Sobre un fondo de planos rectangulares azul, rojo y verde despliega una serie de elementos simbólicos: el sombrero y el paraguas de Satie esperan sobre una silla, frente a una "*pera-bottom*" inscrite en una sombra ovoide y en otro plano un corsé femenino y una "*manzana-sexo*" seccionada.

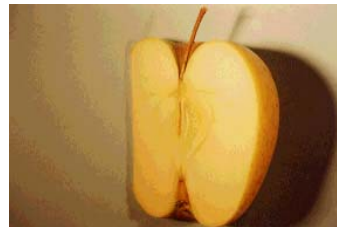
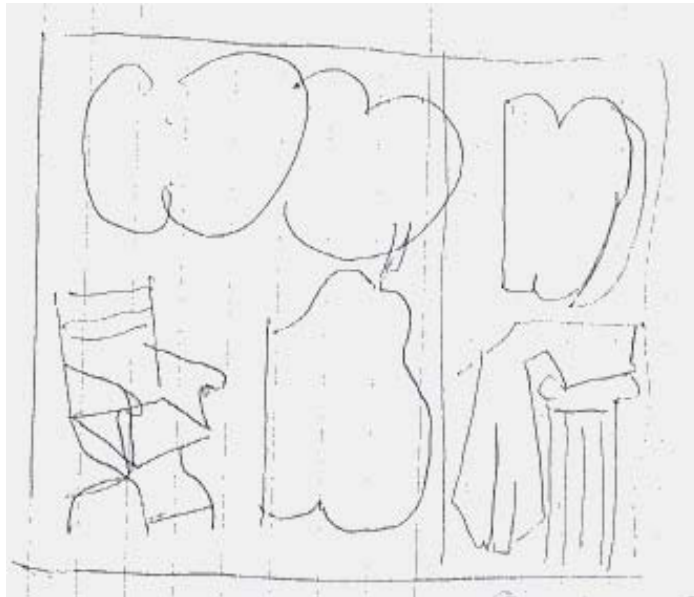




Caricatura de Eric Satie  
con el paraguas y el sombrero que  
aparecen en la obra que le dedica Cillero.  
Ilustración: Kathryn Hewitt



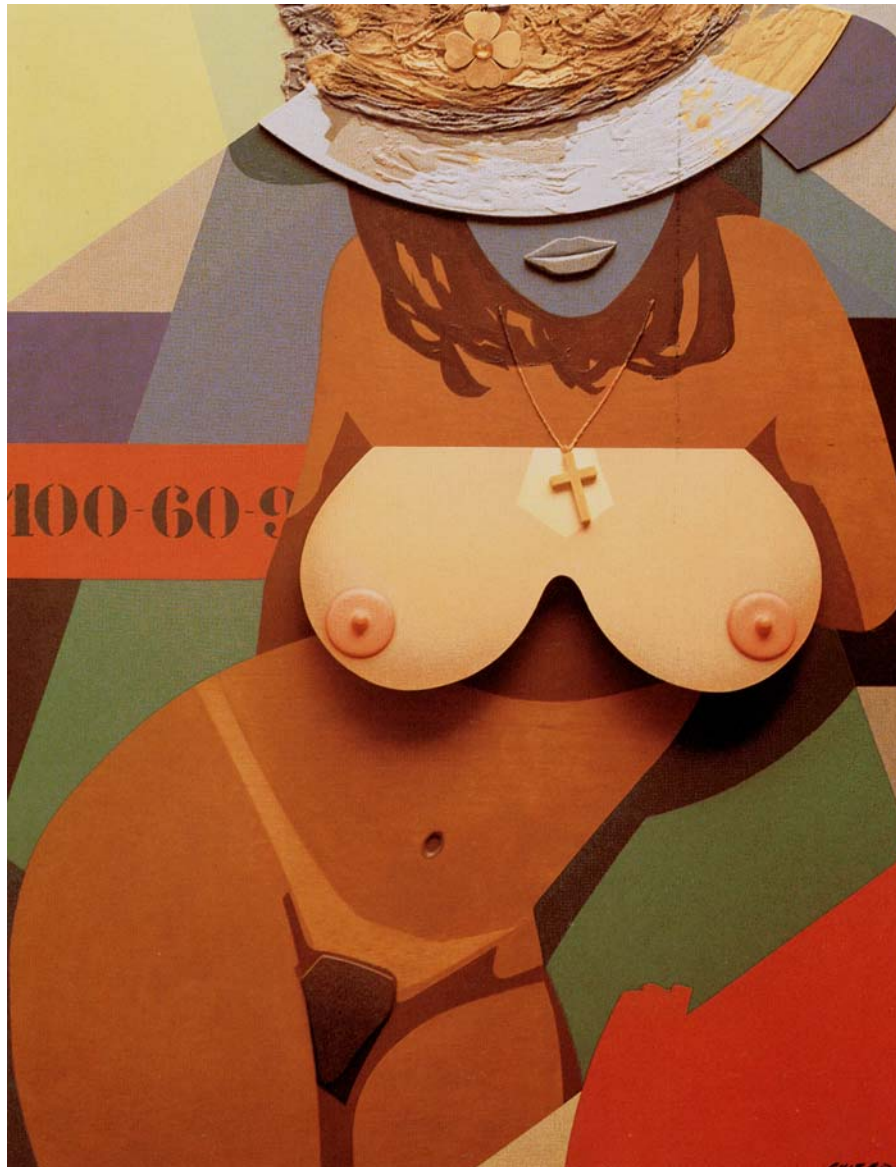
*Morceau en forme de poire*: Eric Satie  
1990  
Acrílico sobre tablero  
Original 146 x 114 cm



Dibujo preparatorio,  
fotografías del autor y  
original de la obra  
*Donde Lleva el Río*  
1990  
Acrílico sobre tablero  
Tríptico original de 203 x 217,5 cm

En el tríptico *“Donde Lleva el Río”* narra con sus símbolos usuales dónde lleva ese baño en un río, que hace también alusión al antiguo “río de manzanas”. Lo más interesante de esta obra es observar no sólo el dibujo preparatorio, sino las composiciones fotográficas en las que se basó Cillero para realizar el cuadro; muestras de ello son las fotos de manzanas seccionadas, cortadas y ensambladas fotográficamente, y las sombras que proyectan, que quedan idénticamente representadas en el cuadro.

Algunas obras de estos años nos devuelven al Cillero más paródico de los primeros tiempos, incluso abandona los acrílicos y vuelve a las construcciones y ensamblajes, como en *“Sabrinismo”* (1988, ensamblaje pintado; 116 x 89 x 10 cm); donde ilustra un fenómeno social de la época: una estrambótica cantante italiana, *Sabrina*, pegó a los españoles a las pantallas de televisión por su forma escandalosa de bailar bamboleando sus enormes pechos, que se salían continuamente de su camisa desabotonada a tal efecto; el atractivo irresistible de si se le salían o no los pechos a *Sabrina* de la camisa lo parodia Cillero en este gracioso ensamblaje pintado en el que coloca dos enormes tetas de madera entre las que cuelga una pequeña cruz, lo que convierte el tema en algo grotesco; jocoso es el detalle de incluir por detrás las medidas de sus contornos: 100-60-90.



*Sabrinismo*  
1988  
Ensamblaje de 116 x 89 x 10 cm

En otra obra titulada “*La Poliakov*” (1987, ensamblaje pintado; 116 x 89 x 7 cm); sobre un fondo estructurado en planos de geometría irregular ensambla dos formas ovoides para sugerir los pechos.

En “*Opus Erexit*” (1988, ensamblaje; 164 x 100 x 20 cm); y en “*La Balada del Milenio*” (1989, ensamblaje pintado; 200 x 150 x 35 cm); sobre fondos abstractos muy cromáticos ensambla objetos de madera y piernas femeninas; en “*Dadá Cromático*” (1989, ensamblaje; 60 x 37 cm; colección Nassio-Bayarri) los elementos integrados deben tener algún sentido personal; en “*Vicio*” (1990, acrílico sobre tablero; ensamblaje pintado; 73 x 60 cm; colección de D. Manuel Vicent) consagra la adición al tabaco a través de un paquete histórico, los Ideales (llamados “*caldos*” durante la guerra) y un cigarrillo manchado de carmín.

En “*El Sur*” (1990, ensamblaje pintado; acrílico sobre tela; 130 x 72,5 cm); sobre un fondo acrílico en tonos grises planos, despliega elementos simbólicos de sabor mediterráneo: sobre una forma ovoide azul intenso, ensambla un azulado vientre femenino, sobre cuyo pubis cuelga una venera; a su derecha una luna creciente parece dibujar, curvando exageradamente su forma, la cornamenta de un toro.

Parece oportuno reseñar que a lo largo de estos años realizó unas pequeñas esculturas que llamó *Prototipos*, que se estudian en otro apartado.

1990/1993.

La obra que realiza desde 1990 está claramente marcada por la aparición de su enfermedad, un cáncer de pulmón que, como ya se ha explicado en su biografía, le hizo viajar en varias ocasiones a Texas para su tratamiento. La mayor parte de los períodos de recuperación los pasa en Torremolinos donde realiza algunas de sus últimas obras.

En 1990 realizó cuatro obras de idéntico formato, mas otra en 1992, todas con el tema de la manzana seccionada. Sobre un fondo plano monocromo media manzana ocupa toda la superficie, pero ahora es plana sin volumen ni sombras, y el corazón y las semillas naturales aparecen sustituidos por materias diversas (canicas, pilosidades, arena) que acrecientan el realismo sexual; la "*Forma A III*" está realizada con

aerógrafo y la manzana cobra volumen como si de dos glúteos o pulmones se tratara; sea cual sea esta forma ambigua, digamos en todo caso, que las manzanas son ahora claramente más sexo y menos manzana, más reales y menos simbólicas, pero que quizás sea este el inicio de próximas metamorfosis, en que las manzanas se hibridan en “*manzana-glúteo-pecho-pulmón*” .

Estas obras son:

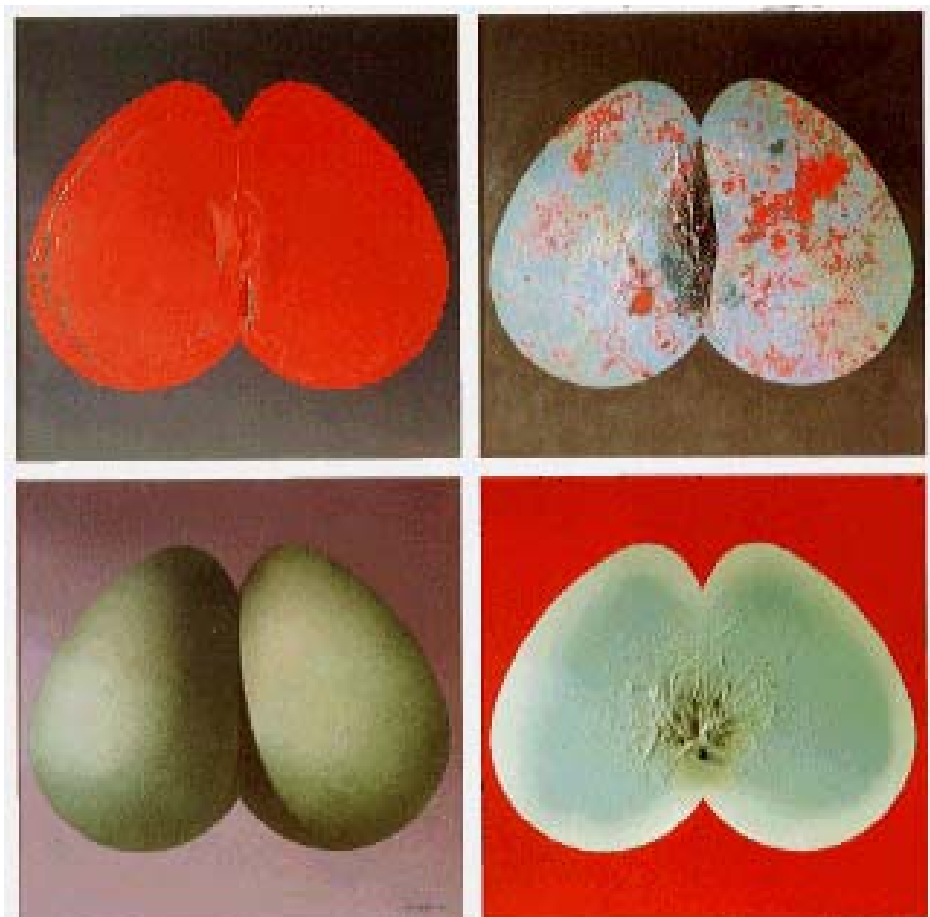
“*Forma A I*” – lacre (1990, polimaterias 72,5 x 72,5 cm;).

“*Forma A II*” – canica (1990, polimaterias, 72,5 x 72,5 cm; colección García Barrio, Madrid);

“*Forma A III*” (1990, aerógrafo, 72,5 x 72,5 cm; colección de D. Gregorio Cristóbal, Madrid).

“*Forma A IV*” – cromática (1990, acrílico sobre tablero, 72,5 x 72,5 cm)

“*Forma A V*” (1992, polimaterias, 72,5 x 72,5 cm)



*Forma A I, A IV, A III y A II*  
1990  
Polimaterias  
Originales de 72,5 x 72,5 cm

Pocas son las obras recogidas en su cuaderno en el año 1991, pues su primer viaje a Texas se lo impide.

Pertencen a este año las cuatro obras tituladas “*Formas Interaccionadas A, B, C*” (estas tres son acrílicos sobre tablero; 91 x 75 cm; colección de Dña. Patricia Cillero), y “*Forma Interaccionada E-Móvil*” (acrílico sobre tablero; 91 x 75 cm; colección de Dña. Isolda Alfaro); son obras idénticas, en las que únicamente varían los colores al paso de una forma abstracta, pero que, en la titulada *E-Móvil*, deja la sombra que proyectaría su propio movimiento.

La última obra que figura en su cuaderno de 1991, se titula “*Movimiento Fractal*” (1991, acrílico sobre tela; 146 x 114 cm); el cuadro es curioso y da qué pensar: representa el perfil de una manzana seccionada y plana; pero mientras la mitad derecha permanece en posición normal, la mitad izquierda se mueve y aparece cubierta por una sombra negra.



Este es posiblemente “el movimiento fractal”, pero ¿representa la manzana la metamorfosis de su propio pulmón enfermo? ¿Es ya la manzana un pulmón?. No le encuentro otra explicación, porque a partir de esta obra, la transformación de la manzana y su relación con asuntos médicos es casi continua.

Así pues, se inicia aquí la última etapa de la obra de Cillero, apenas dos años más, hasta diciembre de 1993 en que continúa pintando como dice su amiga Maria José Bró “*como una tabla de salvación para dar salida a sus angustias ante una enfermedad que nunca creyó le llevara a la muerte*”. (105)

La extraordinaria vitalidad de Cillero, sus ganas de trabajar, su sentido del humor en tales circunstancias, y el convencimiento de su curación, incluso un mes antes de su muerte, son evidentes en las numerosas cartas y postales que escribe a sus amigos desde América y desde Torremolinos en sus fases de tratamiento y recuperación; pero no deja de ser sorprendente, por las 45 obras que se pueden censar entre 1992 y 1993, alguna de ellas inacabadas, que dan buena fe de la imperiosa necesidad que siente de combatir la enfermedad contándola.

La mayoría de estas obras son de pequeño formato: 41 x 33 cm, sobre lienzo ó tablero, acrílicos, pocos ensamblajes y bastantes *collages*.

---

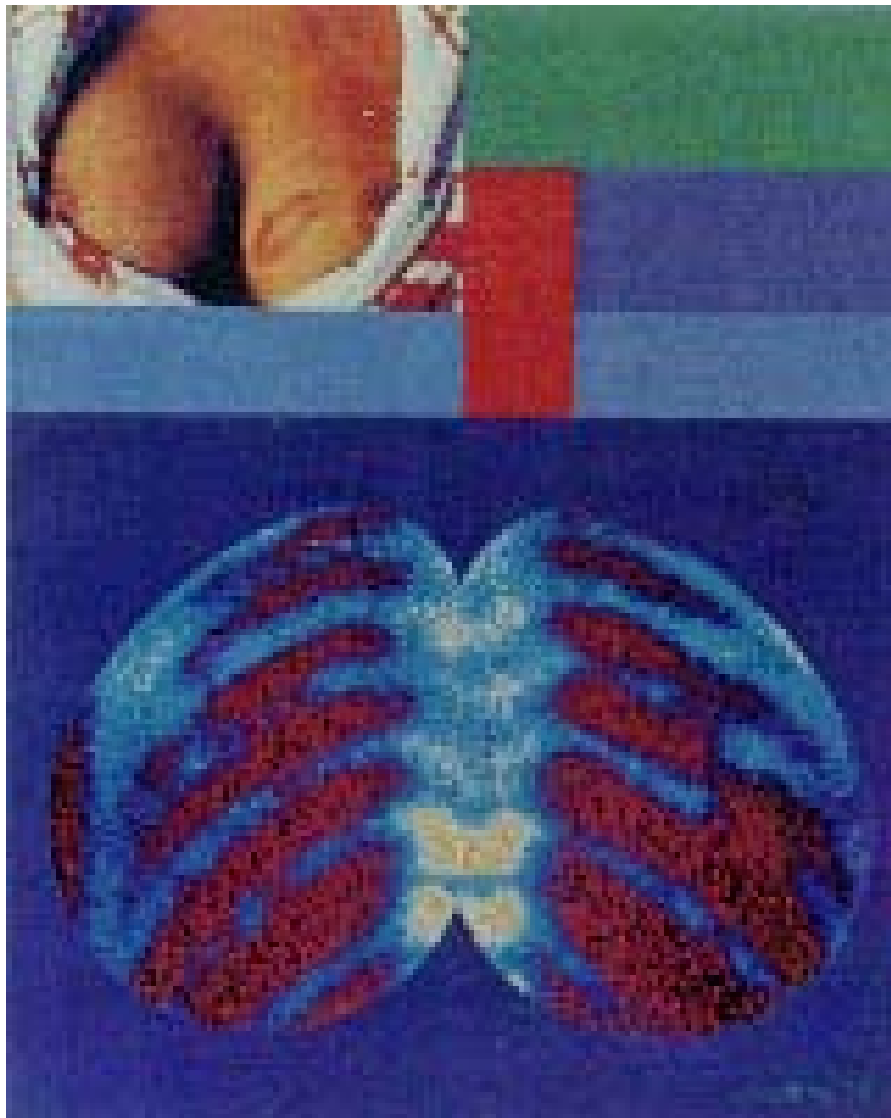
(105)  
Olga Real  
Ob. Cit., pág. 77

Las enumero a continuación:

- 1- *La Estrona I* (1992, acrílico y collage sobre tablero; 41 x 33 cm)
- 2- *Micro y Marco Cosmos* (1992, acrílico y collage sobre lienzo; 41 x 33 cm)
- 3- *ADN Y Esferas* (1992, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 4- *Sobre y Hendedura* (1992, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 5- *Espejo-Consexo* (1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 6- *Sueño* (1993, acrílico sobre tablero, collage y ensamblaje, 41 x 33 cm)
- 7- *Hormona* (1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 8- *Milagro* ( 1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 9- *Gramíneas* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 10- *Doble Gesto* ( 1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 11- *Bananaquina* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 12- *Interiores* (1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 13- *Glandifora* (1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)

- 14- *Tras la Angiografía* (1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 15- *Termografía con Uvas* (1993, acrílico y collage sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 16- *Angiografía Doble* ( 1993, acrílico sobre tablero, 41 x 33 cm)
- 17- *Pecho Doble* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm, colección La Corralada, Madrid)
- 18- *Top Less* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 19- *L'Escudeller* (1993, ensamblaje pintado, 41 x 33 cm)
- 20- *Forma Esplendente A* (1993, acrílico y collage sobre lienzo; 41 x 33 cm, colección Profesor Francisco Gallach Tarradas).
- 21- *Black Jack I* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 22- *Black Jack II* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 23- *Pareja* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 24- *Bonnie* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 25- *Cadena Glútea* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 26- *Forma Esplendente B* (1993, acrílico sobre lienzo, 41 x 33 cm)
- 27- *Vello-Nour* (1993, acrílico y collage sobre lienzo, 41 x 33 cm)

Esta variación en las dimensiones y los materiales con respecto a obras de otras épocas, es justificable por el deterioro de su estado físico.



*Milagro*  
1993  
Acrílico y collage sobre tablero  
Original de 41 x 33 cm

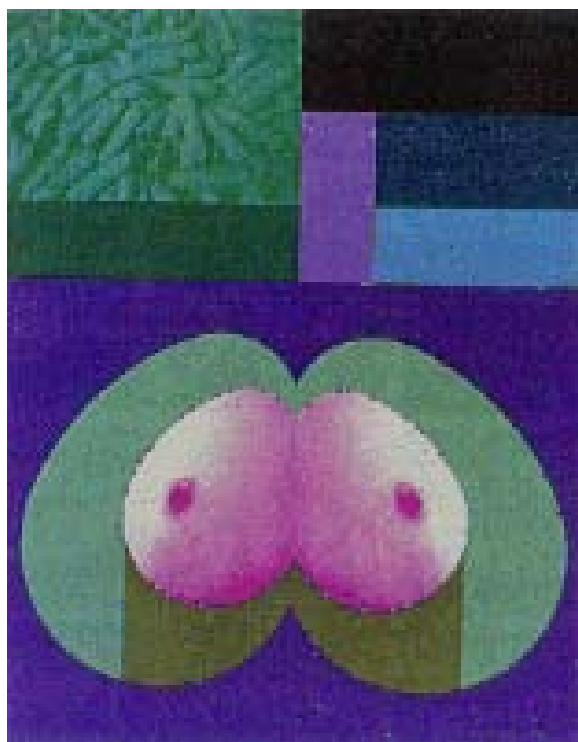
Todas tienen una estructura similar que divide la superficie en tres partes donde se representan tres motivos; en cada una de ellas el motivo recurrente es la manzana; un segundo espacio suele estar vivamente coloreado en franjas ó con motivos geométricos; y en el tercero varían los motivos, que suelen ser personajes, frutas, radiografías, etiquetas de botellas, pechos, glúteos....., pero que casi siempre son fuente de inspiración ó están relacionados con el título de la obra.

Una buena parte de los motivos siguen siendo de origen fotográfico y publicitario, prueba de ello es la postal que envía desde Torremolinos a Angelines y Jacinto García Barrio, que se ha reproducido al comienzo de este trabajo (fotografía en la pág. 92 de esta tesis)

A Cillero no le abandona el sentido del humor : ni una de estas obras desprende pesimismo, aunque en todas, con un aparente sarcasmo, mezcla su sentido de lo erótico y su enfermedad.

De nuevo *Eros y Thanatos*. Posiblemente Cillero en su fuero más íntimo conocía, como el Sísifo de Camús, su destino irremediable, lo que en cierto modo le daba el triunfo sobre la muerte y le permitía jugar con ella, enredarla con aquello que fue la pasión de su vida: la manzana, la mujer, la erótica.

Las 27 manzanas de estas obras evolucionan continuamente adquiriendo la apariencia de pulmones enfermos rellenos de capilares, de fibras, de células, de microorganismos encadenados, ó pulmones sugiriendo la oscura profundidad del sexo, sintetizando la doble visión del pulmón y el pecho, cobrando la ilusión óptica de un caleidoscopio, y en algunas de las últimas obras incluso metamorfoseando una triple visión simbiótica de una manzana-pecho-nalgas (véase “Vello-Nour” ó “Bonnie” ó “Pareja”, “Gramíneas” ó “Forma Esplendente B”, donde la sombra de los pechos inscritos en la manzana, proyectada hacia abajo hace las veces de muslos o nalgas).



*Gramíneas*  
1993  
acrílico y collage sobre lienzo  
Original de 41 x 33 cm

En muchas de estas obras utiliza la terminología médica con la que se está familiarizando en el proceso de su enfermedad, y que con su habitual sentido del humor trastoca, dándole un doble sentido; ejemplo de ello son:

*“La Hor-Mona”* donde una mona comparte recuadro con la manzana-sexo y con unos hermosos pechos crecidos con hormonas; *“La Estrona I y II”* *“ADN y Esferas”* *“Termografía con Uvas”*, y *“Angiografía Doble”*.

Otras obras sin terminología médica siguen siendo ejemplos de ironía visual, como las que titula *“Interiores”* y *“Milagro”* donde juega con la doble imagen de una *manzana-pulmón-caja torácica* y la seductora foto de unos llamativos pechos a medio salir de un escote.

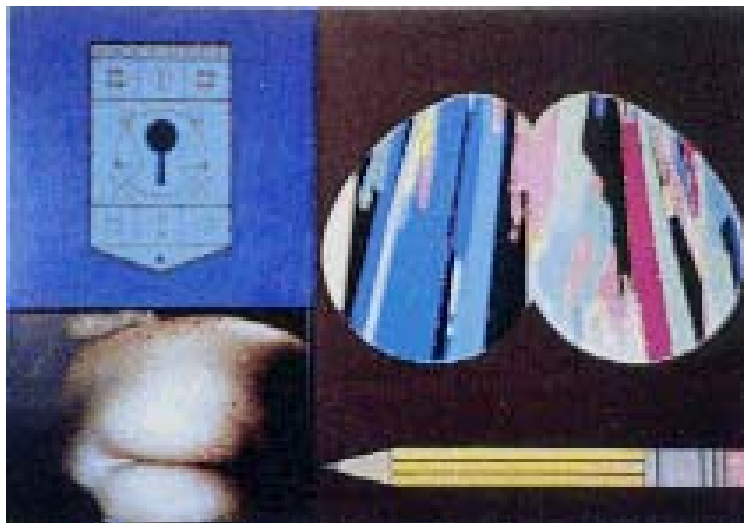
En otras, utiliza el título con doble sentido, como en *“Pareja”*, donde el retrato de Juan de Pareja de Velázquez da título a una pareja de pechos-nalgas-manzana; lo mismo sucede en *“Cadena Glútea”*, *“Bananaquina”*, *“Espejo-Consexo”* y *“Black Jack I y II”*, en las que nos habla de vida y de muerte a través de varios símbolos: el collage de una etiqueta de *whiskey Jack Daniel* hace alusión a una de sus enfermedades, a una de sus muertes; en la número uno la manzana-pulmón aparece invadida por mazorcas de maíz, como si de cigarros se tratara, su otra muerte, en la número dos, el *pulmón-manzana* está sano, luciendo un espléndido pecho femenino, que es su pasión, lo que le da la vida.

Esta filosofía de la palabra con sentido ambiguo y lúdico es frecuente en todas las corrientes modernas de pintura (hiperrealismo, pop, surrealismo) pero en

Cillero tiene un sentido especialmente paródico al unir la palabra y la imagen, tentándonos a entrar en su juego; este recurso es habitual a lo largo de su obra, pero en esta etapa final resulta bastante asombroso, ya que dadas las circunstancias, con lo que humorea es con su propia enfermedad.

A las 27 obras enumeradas anteriormente podemos añadir otras 8 más, de técnicas y temas similares, pero de mayor formato:

1. *Progesterona y Lápiz* (1992, ensamblaje pintado; 130 x 85 cm ), cuadro de alusiva terminología médica, estructurado en tres partes con imágenes absolutamente ilustrativas a través de símbolos: una manzana-pulmón, una cerradura con el orificio de la llave, y unas nalgas recostadas hacia las que apunta un fállico lapicero.



*Progesterona y Lápiz*  
1992  
Ensamblaje pintado  
Original de 130 x 85 cm

2. *Cactus y Tangram* (1992, acrílico sobre lienzo; 46 x 33 cm) donde la manzana-pulmón ha metamorfoseado



sus hemisferios en oscuras oquedades sexuales; un tangram de piezas de vivos colores y las ramas fibrosas de un cactus, ocupan los otros dos recuadros.

3. *Berenice Bética* (1992, acrílico sobre tela; 105 x 155 cm, encargo colección de Dña. M<sup>a</sup> Eugenia Gomez); la estructura del cuadro está compuesta por campos geométricos irregulares en los que aparecen palmeras y cactus de colorido mediterráneo, además de unos mechones dorados de la larga melena de *Berenice* ondeando sobre las insinuantes formas curvas de su cuerpo.

4. *La Frontera de la Luz* (1992, acrílico sobre tablero; 105 x 155 cm); donde las formas determinadas por superficies planas de color, adquieren un aspecto especialmente geométrico y luminoso; Cillero sitúa la frontera de la luz, justamente en el corazón de la manzana-sexo y en forma de bombilla. Un pequeño recuadro más carnal y real, reproduce unas indeterminadas formas redondeadas y sombreadas que inducen a pensar en las nalgas de manzana y la sección interglútea de que habla en su tesis, y que tanto parecido tiene con ciertas posturas “*de culo en popa*” que se observan en alguna de esas postales playeras de Torremolinos que a él le divertían tanto.

5. *El Bollito*. (1992, acrílico sobre tablero, original de 91 x 75 cm, propiedad de Patricia Cillero). Es una obra similar a la anterior, con variantes en el color, pero aquí el motivo principal está ensamblado, y es una caja-molde que contenía bombones o bollitos con forma de venera. Esta obra no figura en su cuaderno, pero hay constancia de ella.

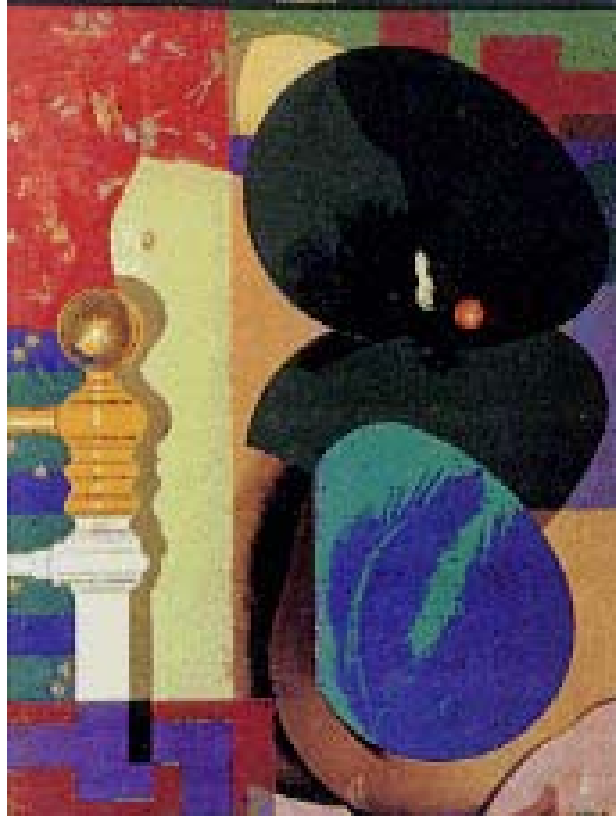
6. *Iluminación de lo Fragmentario* (1992, acrílico sobre tela; 62,5 x 62,5 cm) donde unos microorganismo parecen nadar en un pulmón-manzana.

7. *Mediterráneo*. (1992-93, acrílico sobre tela; 162 x 130 cm) donde una serie de motivos que posiblemente Cillero observa desde su propio balcón, se reparten en recuadros de azulados tonos: unas pitas, y una ola que parece estallar , salpicando la cadera de una chica con un pequeño bikini .

8. *La Estrona Dos* (1993, acrílico sobre lienzo; 162 X 130 cm); obra similar a *La Estrona Uno*, pero variando medidas y colores.

Sus últimas obras, siete pinturas y tres ensamblajes, las realiza en 1993, pero algunas de ellas quedan inacabadas.

La titulada "*Siesta Lorquiana*" (1993, acrílico sobre tablero 195 x 150 cm) evoca el placer de la siesta mediterránea con el simple barrote de una cama, frente al que se entremezclan sobrepuestas imágenes fotográficas de glúteos y manzanas-sexo; en este caso la manzana presenta en su mitad superior la misma sombra negra que al iniciarse su enfermedad en "*Movimiento Fractal*".



*Siesta Lorquiana*  
1993  
Acrílico sobre tablero  
Original de 195 x 150 cm

*“Sol y Sombra a la Corralada”* (1993, acrílico y ensamblaje pintado, 82 x 73 cm), figura sin foto y sin más documentación, aunque creo que esta obra se encuentra en el Restaurante La Corralada de Madrid, lugar que Cillerro frecuentaba.

*“Dallas”* (1993, acrílico y ensamblaje pintado 146 x 114 cm), donde sobre un numeroso entramado de planos entrecortados, reparte los símbolos típicos de su dialéctica en torno al cuerpo-maniquí de una Mis Dallas, y con el que sin duda, como un dato autobiográfico más, nos quiere recordar su estancia en aquellas tierras.

“*Circulación de la Sombra I y II*” (1993, acrílico sobre tablero, 116 x 89 cm), ambos cuadros representan los perfiles femeninos contrapuestos de la sombra de una mujer de rasgos negroides, marcando prominentemente la forma del pecho y las nalgas. Sólo cambian los colores.

“*A Pisanello I*” (1993, 116 x 89 cm) y “*A Pisanello II*” (1993, 116 x 89 cm). En estas dos obras inacabadas lleva al lienzo la grupa de un caballo de forma perfectamente semiesférica; la relación del tema con su teoría de “las grupas” es evidente: “*las grupas de los caballos representadas desde los mosaicos y pinturas pompeyanas han sido el equivalente plástico camuflado de las nalgas de mujer*” <sup>(106)</sup>. Aquí ha tomado como referente a Pisanello, un pintor del Renacimiento especializado en el dibujo de animales.

---

(106)  
A. Cillero.  
Ob. Cit., pág. 177



*A Pisanello II*  
1993  
Original de 116 x 89 cm

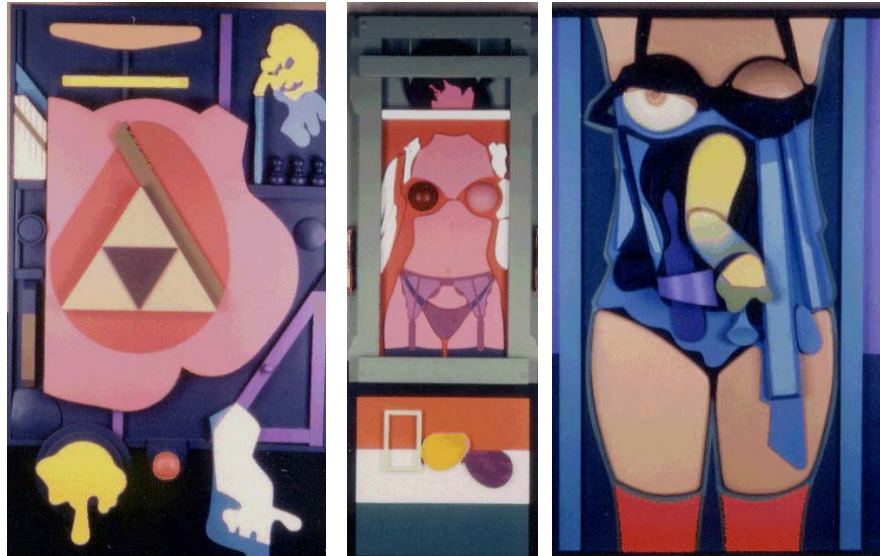


*A Pisanello I*  
1993  
Original de 116 x 89 cm

“*Totem Fractal*” (1993, ensamblaje de madera 174 x 104 x 45 cm).

“*Totem Delial*” (1993, ensamblaje pintado, 90 x 66 + 37 x 24 x 6 cm).

“*Puerta Inacabada*” (1993, ensamblaje).



De izquierda a derecha: *Totem Fractal*, *Puerta Inacabada* y *Totem Delial*

Estos últimos ensamblajes parecen recoger de forma sintética multitud de piezas de madera y símbolos totémicos típicos de Cillero, como en un adiós artístico; cierra así su círculo creativo, volviendo a sus orígenes *grotesc*, a la integración y al volumen, entremezclando con un variado colorido, ropas íntimas, elementos fálicos, huevos fritos estrellados, muslos y nalgas recortados, pechos esféricos bronceados o protegidos por la crema Delial, y un sinfín de piezas de madera que sin sentido concreto construyen artísticamente sus obras.

## Obras Dedicadas al Deporte.

Entre 1972 y 1982 realiza seis obras dedicadas al deporte que presentará al concurso nacional *El*

*Deporte en la Bellas Artes*; en cinco de ellas el tema es el deporte femenino, de lo que se deduce que Cillero ajusta el tema a su medida para resaltar la belleza y el atractivo erótico de los cuerpos de las jóvenes atletas.

“*La Número 14*” (1972-73, ensamblaje y madera pintada, 120 x 75 cm), le valió el premio del Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, en la *IV Bienal Internacional del Deporte en Las Bellas Artes*, premio valorado en 25.000 pesetas según reza en la carta que le envía el Comisario de la Bienal D. Luis González Robles, cifra que no deja de asombrarme. Esta obra representa a una joven deportista de boley-ball que camina de espaldas luciendo el dorsal nº 14 y un sexy bottom enfundado en un ajustado mini-short, en el que puede apreciar ya la forma de una incipiente manzana.

La obra titulada “*Le Mans 75*” ( 1975,; madera, tela y poliéster; círculo ensamblado, 98 x 98 x 20 cm; colección Ayuntamiento de Zamora) le valió el premio de la fase Castilla-Zamora de la *V Bienal Internacional del Deporte y las Bellas Artes*. Esta obra no se centra especialmente en el deporte, sino que alude más bien al ambiente del circuito, al representar un cuerpo femenino vestido con una camisa y un short con la cremallera abierta que deja al aire el ombligo.

En “*Squash 75*” (1975, ensamblaje; 180 x 150 x 20 cm; colección de D. Manuel Boto; Madrid), presentada a la *V Bienal Internacional de deporte de Barcelona*,



hace materialmente un loa a las piernas y las nalgas de las mujeres en los deportes de raqueta.

En 1979 ganó el premio *El País* con la obra “*Deporte 34*” (1979, ensamblaje de cartón, tela, pintura y poliéster; 146 x 97 x 10 cm; Colección Diario El País) que fue premiada por el jurado de la *VII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes* con 75.000 pts; en esta obra recoge el movimiento seriado de las piernas abiertas de una gimnasta en un ejercicio de barras asimétricas.

En la obra “*La Caída*” o *Footing-Fall*, (1982, encaústica sobre tablero, 150 x 150 cm), pretexta un resbalón para llevar a un primerísimo plano de técnica fotográfica los mulos abiertos de una tenista, cubriendo pudorosamente con un trozo de falda justamente el sexo.

La última de sus obras dedicada al deporte se titula “*El Balón*” o “*Esférico sobre Yerba*” (1982, encaústica sobre tablero, 150 x 150 cm; propiedad del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid), es un tributo al deporte de masas.



*Deporte 34*

1979

Ensamblaje de cartón, tela, pintura y poliéster  
Original de 146 x 97 cm  
Colección Diario El País, Madrid



*La Caída*

1982

Encáustica sobre tablero  
Original de 150 x 150 cm



VII BIENAL INTERNACIONAL DEL DEPORTE EN LAS BELLAS ARTES

Bejo el Alto Patronato del Comité Olímpico Internacional

CONSEJO SUPERIOR DE DEPORTES

EXPOSICIONES Y CINEMATOGRAFIA

SR. D. ANDRES JOSE CILLERO DOLZ  
Menendez Pidal, 23  
MADRID  
-----

*Querido Andrés*

Mi distinguido amigo:

Me es grato comunicarle que el Jurado de la -  
"VII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes",  
inaugurada en Barcelona el día 12 de septiembre, le ha otorgado a Vd. el siguiente Premio:

PREMIO DIARIO "EL PAIS" (75.000,- ptas.)  
PINTURA: "El Deporte 34"

Le transmito nuestra cordial felicitación por su éxito y le envía su consideración más distinguida,

*Un abrazo*

*Ceferino Moreno*

- Ceferino Moreno -  
COMISARIO DE LA VII BIENAL

Documento original: carta de comunicación del Primer Premio del Diario El País por su obra *Deporte 34*.

## Reinterpretaciones, Versiones y Homenajes.

Las numerosas obras de la historia del arte de las que Cillero se “apropia”, están dentro de la trayectoria de

los Maestros Contemporáneos de Duchamp a Picasso, pero no tiene Cillero ningún interés desmitificador, sino que trata simplemente de ofrecer una nueva visión de ellos.

No son obras que Cillero escoja sin razón, él las considera como *“un examen renovado de los Maestros”*, unas por pura admiración artística y estética y otras porque su intención, contenido o mensaje encaja perfectamente con su propia filosofía.

De algunas de estas obras como el *“Homenaje a Leonardo”* y el *“Homenaje a Boticelli”* no tengo información fotográfica, ni siquiera aparecen catalogadas en lugar alguno, por lo que me limito a dejar constancia de su existencia a través de referencias en artículos de periódicos, cuya fecha y origen tampoco puedo constatar, pero incluyo una copia y lo transcribo. Posiblemente existe en algún lugar una versión de *“El Matrimonio Arnolfini”* de Van Eyck, según el recuerdo de Isolda.

El *“Homenaje a Boticelli”*, del que existe esta foto que adjunto a pesar de su lamentable estado, debe ser de su época valenciana, o sea de los años sesenta, pues de la existencia de este cuadro me dio la primera pista su ex-esposa, Doña Isolda Alfaro, e incluso me dijo cuando la visité en Valencia, que creía que se encontraba en el Museo de Arte Moderno de París, pues fue un regalo que Cillero hizo al Ministerio de Cultura, cuando estuvo estudiando con su maestro Gromaire.

El artículo que habla de este cuadro está recortado de tal modo, que no deja ver ni la fecha ni el diario que lo publica, pero lo firma un periodista llamado A. Cámara, y dice así:



Cillero: *Surrealismo del Objeto*, del que tampoco puedo citar ni fuente ni fecha, que dice así:

*“Posteriormente, la exposición Testimonio 70, trajo en tres obras distintas un resumen de lo que significa la obra de Cillero, al concluir una década e iniciarse otra. Por un lado, se presentaba la obra titulada Homenaje a Leonardo que constituye una de las cimas en la realización del artista, y en la que un sentido riguroso del orden constructivo se incorpora a una dimensión de la obra como cuadro de referencia”.*

A esta obra vuelve a hacer referencia Raúl Chávarri en su libro sobre Cillero, diciendo: *“el tema se realiza en la yuxtaposición de diferentes planos, en el encuentro de diversas superficies, y en la oferta de un inacabable proceso de integración, que incluso puede ser proseguido por el espectador, acomodando sus manos al cuadro”* <sup>(107)</sup>, lo que habla de su importancia. Lamentablemente, no tengo ninguna imagen ni ninguna pista sobre su paradero.

Ambos homenajes nos recuerdan el viaje a Italia de Cillero con su beca-pensión de la Diputación de Valencia, y la impresión que la contemplación de las obras de los maestros del Renacimiento debieron causar en él.

---

(107)  
Raúl Chávarri  
Ob. Cit., pág. 49

Existen dos obras que hacen mención a Goya, uno de sus artistas favoritos, por su estilo moderno, su capacidad crítica, y su talante liberal. Una de ellas es la titulada *“Goya Fotográfico”* (1966, ensamblaje y pintura; 105 x 110 cm; colección del Doctor Guardiola, Valencia), basada en el Capricho No. 68, titulado por Goya *Linda Maestra* (1797, aguafuerte, aguatinta

bruñida y punta seca, 150 x 214 mm, Colección de la Biblioteca Nacional, Madrid).

En la obra de Cillero, la bruja fea y vieja de cara de huevo, lleva sobre su escoba a una joven aprendiz que luce una pierna fotográfica, digna de unos panties *Mimí*. Esta obra aparece también recogida en el libro de Xavier Domingo y explicada por Goya de la siguiente manera: “*B.N. Las viejas quitan la escoba de la mano a las que tienen buenos bigotes; las dan lecciones de volar por el mundo, metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas*”. (108)



---

(108)  
Xavier Domingo  
*Erótica Hispánica*  
Ruedo Ibérico  
París, 1972  
Pág. 184

La segunda obra que Cillero dedica a Goya, titulada *Homenaje a Goya* (1965, óleo sobre lienzo, 132 x 83 cm, colección Valls-Meyer) figura en la portada de la revista *Creatio* número 1, del Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1996; es una obra de grandes manchas sobre fondo negro, cuya expresión violenta parece representar una muerte.



De 1970 son tres Homenajes: *A Durero* (1970, ensamblaje, 115 x 100 cm, Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1971, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid), y *A Magritte*, (1970, ensamblaje, 146 x 90 x 15 cm, colección Garrido, Madrid), ambos comentados en el apartado del Gótico Lavable (Págs. 158 y 159 de esta tesis).

*Melancolía*  
1970



Grabado  
Durero

*A Durero*  
1970



Ensamblaje  
Cillero

Y el titulado *Homenaje a Magritte* (1970, ensamblaje de 56,5 x 46 cm, colección Jesús de la Fuente, Madrid) que consiste en un paquete que ata con cuerdas un sombrero y una enorme oreja.

En la obra titulada "*La Condestable de Guernika*" (1970, ensamblaje con gomaespuma, 94 x 80 x 10 cm, colección de D. José Ignacio de Blas, Madrid), bromea con desenfado resaltando sobre la articulada armadura de la Condestable sus muslo y sus pechos

en gomaespuma. Una mano picassiana nos recuerda el origen de la obra.

De las numerosas versiones de la Venus del Espejo, se ha dado información en la *Etapa Grotesc*, dedicada a los bottom con gomaespuma (comentario y fotos en las pág. 151 a 153 de esta tesis)

La obra dedicada a “Allen Jones” (1971, ensamblaje de gomaespuma y pintura sobre tabla, 174 x 75 cm, colección D. Mario Caballero, Barcelona), ha sido también anteriormente comentada (comentario y foto en la pág. 155 de esta tesis)

De “Homenaje a Millares”(1974, ensamblaje de madera, tela y poliéster, 60 x 45 x 7 cm, colección de D. M. Antolí Candela, Valencia) no tengo constancia fotográfica.

Tampoco tengo documentación fotográfica de las obras “Paquete Homenaje a Christo” (1977, fieltro, escayola y cuerda y tela pintada, 46 x 57 cm, colección De La Fuente, Madrid), Homenaje a Picasso titulado *Yin-Yan* (1980, ensamblaje, 45 x 30 cm, colección Galería Skira), ni *Homenaje a Fontana* (1982, tela tensada y pintada, 53,3 x 35 x 5 cm, colección privada).

En 1985 hace una de sus obras más interesantes, la titulada *Doble Homenaje* (1985, pintura sobre table, 175 x 175 cm, colección de D. Gregorio Cristóbal, Madrid). Es una versión intelectualizada de la Virgen de Fontainebleau, cuyo niño Jesús figura con el rostro del Sísifo de Paul Klee. La candorosa virgen de Jean Fouquet, identificada como su amante *Agnes Sorel* (óleo sobre tabla; 94 x 85 cm; Amberes Koninklijk Museum) ha sido sexualizada por Cillero, al sustituir su bello rostro por un huevo, sus pechos por esferas, y al colocar sobre su vientre una manzana seccionada. Cillero declaró en una entrevista que “*si algunas vírgenes las despojas de la corona, del nimbo y de la*

*anécdota cristiana, te encuentras con una señora buenísima dándole la teta a un niño. Y nada más”.* (109)

El niño ha sido desposeído de su condición divina al identificarlo con Sísifo, castigado por los dioses a causa de su insolencia y excesivo orgullo, al eterno trabajo de arrastrar una piedra hasta la cima de una montaña, desde donde una y otra vez volvía a rodar hacia abajo; así pues ambos, la Virgen y el Niño aparecen humanizados; la virgen no es la madre del redentor que triunfa sobre la muerte, sino de Sísifo cuya condición humana le hace víctima de las mismas imperfecciones que esclavizan a los hombres en la tierra, en las que caerá una y otra vez incapaz de librarse de ellas.

Es evidente que Cillero conocía el mito y muy posiblemente sintiera en sus propias carnes el castigo de Sísifo, al intentar permanentemente liberarse de sus propias ataduras.

---

(109)  
Lola Díaz  
Ob. Cit., pág. 135

Albert Camus en su obra *El Mito de Sísifo* convierte el legendario castigo en un símbolo del absurdo de la condición humana. Pero Camus piensa en un Sísifo feliz, no en un Sísifo desesperado con su destino, ya que, al ser consciente de su tragedia, (llegar hasta la cima con la piedra para redimir sus pecados y tener que volver a subir una y otra vez), se reconcilia con su absurda condición.



La Virgen con el Niño  
c. 1450, Jean Fouquet  
Oleo sobre lienzo  
Original 94 x 85 cm



Doble Homenaje  
1985, A. Cillero  
Pintura sobre table  
Original de 175 x 175 cm

“*La Mona No-Lisa*” (1987,; ensamblaje pintado sobre tablero, 116 x 89 x 7 cm), es una versión *popizada* de La Monalisa de Leonardo que no conserva de la original más que la postura y el marco de la ventana;

el posible mensaje fundamental de esta obra, muy en la onda del humor, del doble sentido que caracteriza a Cillero, está en el juego de palabras del título, precisamente porque no está lisa ya que le ha añadido dos redondos pechos de madera.

Sin sentido del humor, es imposible entender a Duchamp ni tampoco a Cillero, que, como él, ha introducido en *La Gioconda*, alguna transformación significativa y la ha reinterpretado.

“*Lladró No. 1568*” (1988, ensamblaje pintado; acrílico sobre tablero, 120 x 80 x 7 cm). Sobre uno de los miles, el 1568, típicos *Lladró*, ha ensamblado dos huevos-pechos, poniendo una nota de volumen en el escuálido cuerpo femenino; es sobre todo un homenaje a *Lladró*, a una de esas figuras de porcelana que son un prototipo tierno y cursilín de escaparates, recuerdos turísticos y casas españolas. Cillero hace de nuevo la crónica de un tipismo social.

“*La Monstrua Vestida*” (1988, pintura sobre tablero; 116 x 89 cm), es un homenaje a Carreño, que en la vena realista de Velazquez, retrató a este rechoncho personaje, enfermo de comer. Cillero versiona con líneas geométricas y manchas abstractas esta pequeña bulímica tan *grotesc* y tan alejada de sus cánones estéticos.

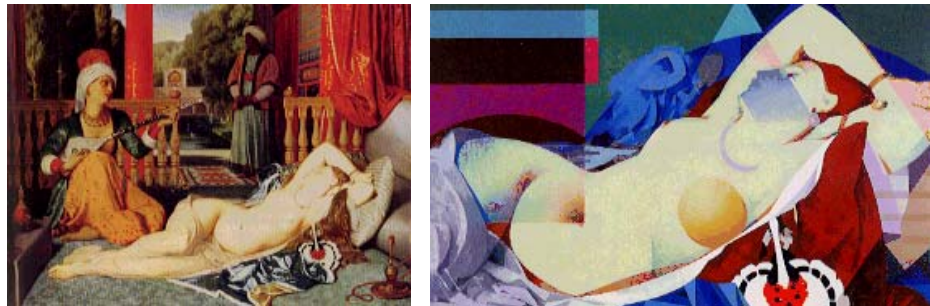


*La Monstrua Vestida*  
1988  
Pintura sobre tablero  
Original de 116 x 89 cm

*“Man Ray Peach”* (1989, acrílico sobre tablero y cartón; 100 x 69 cm, colección de D. Jacinto García Barrio, Madrid; 1989). Un melocotón-culo, resalta redondo y único contra la superficie azulona del acrílico, dentro de la misma línea que lo hiciera Man Ray.

*“Ingres, Apropiación de la Primera Odalisca”* (1989, acrílico sobre tablero; 100 X 164 cm). Cillero se

apropia de la desmayada odalisca del primer plano del cuadro de Ingres titulado *Odalisca con una Esclava* (1842, óleo sobre lienzo; 76 x 105 cm; Baltimore, Walters Art Gallery); la versión de Cillero de dibujo muy sencillo reproduce todos los detalles, incluido el abanico de plumas de pavo real pero españoliza la versión al sustituir un pecho por una naranja. Creo que el estado de abandono, de pasividad y de objeto erótico de las mujeres del harem, aparte del magnífico dibujo de Ingres, es lo que le ha llevado a apropiarse de esta obra.



De izquierda a derecha: original de Ingres y apropiación de Cillero.

*“Soplo a Calder”* (1989, acrílico sobre tablero; 120 x 120 cm). En esta obra unos sensuales labios tipo “B. B.” (Brigitte Bardot) soplan sobre los móviles de Calder. Cillero inventa una versión erotizada de la energía cinética, recogiendo un gesto tan habitual como el soplar a un móvil para que se mueva.

*“Apropiación Parcial de Klimt”* (1992, acrílico sobre tela y tablero; 115 x 72,5 cm; colección de D. Gregorio Cristóbal, Madrid). Unas voluminosas nalgas recuerdan sus *peras-bottom*.



*Apropiación Parcial de Klimt*



# Análisis Técnico.

Composición, formas, color  
Materiales y objetos. Censo de objetos  
Técnicas

## *Composición. Formas. Color*

Andrés Cillero fue un artista moderno, magníficamente informado y con un profundo conocimiento de la historia de la pintura.

Profesionalmente se definía a si mismo como “*artista*” lo que para el equivalía a hablar de ser un “*experimentador plástico*”. Fue un fiel estudioso y seguidor de la Bauhaus, cuyos maestros hicieron, en experimentación con materiales nuevos, en innovaciones técnicas y artísticas y en cuestiones de método intelectual y constructivo, las aportaciones más grandes a la teoría del arte contemporáneo.

El atrevimiento temático y la novedad estilística de la obra de Andrés Cillero, llamaba mucho la atención, pero hacía difícil su aceptación; algunos no eran cuadros fáciles de colgar ni de entender:

¿ eran esculturas o pinturas? ¿ y qué valor tenían aquellos objetos pegados a los cuadros? ¿qué significaba todo aquello?.

El pintor Modest Cuixart definió la obra de Cillero como *“la provocación erótico hetero-plástica mas importante de Europa”*, refiriéndose a que la pintura de Cillero se había salido de los clásicos soportes de la pintura tradicional, es decir, el lienzo y el bastidor.

Aunque no vivió obsesionado por lo que le consideraran, no terminaba de aceptar que le definieran como un *“esculto-pintor”*, algo, según el, a medias tintas, que no era ni lo uno ni lo otro. Personalmente siempre se consideró pintor, a pesar de integrar continuamente el volumen en sus obras y de haber hecho sus pinitos en escultura.

Jamás tuvo complejos por la utilización del volumen, (pues según sus propias palabras, ello hubiera significado poner en cuestión lo que habían hecho los hombres de Altamira ) ni por la integración de objetos reales de cualquier tipo, pues en su opinión el valor de la obra de arte, radicaba esencialmente en el acto creativo, en la calidad técnica de la obra y en la capacidad de comunicación que ésta tuviera.

Raúl Chavarri defiende que la obra de Cillero fue esencialmente pictórica y renovadora pues *“... se orienta a una renovación de las disciplinas de la pintura y no guarda relación ni con el bajorrelieve ni con la escultura. Es a propósito de renovar las disciplinas rutinarias de la figuración y su asfixiada herencia realista, a lo que obedece la tarea de Cillero”*.<sup>(109)</sup>

Realmente, tampoco el propio Cillero había renunciado a expresarse como pintor cuando estaba realizando alguna de sus obras que integrara volúmenes, pues primero las construía como un artesano y luego las pintaba; mejor dicho, al acto manual de construir le precedía el mental, la idea, la gestación de la obra, y luego experimentaba con los objetos, las formas, los ritmos, los colores, las sombras, hasta completar todo el proceso creador de la obra.

---

(109)  
Raul Chavarri  
Correo del Arte nº 35  
Madrid, marzo de 1986

Este modo de trabajar se ajusta a la idea de Leonardo, que tanto gustaba a Cillero, a cerca de que *“el arte es una cosa mental”*, pero le coloca también muy cerca de la idea de W. Gropius de que *no hay gran diferencia entre el artista y el artesano*; de hecho consideraba la tarea del artista como una versión reintensificada de la tarea del artesano.

La inquietud de Cillero por el volumen era instintiva y respondía a la necesidad de reproducir la realidad tal y como la veía: *“yo pinto el bulto y la sombra que proyecta”*. Continuamente dirá, como para justificar la utilización de volúmenes *“yo me limito a pintar la mitad que veo”*.

En otras ocasiones Cillero, en un ejercicio de abstracción, reinventaba las formas curvas de la mujer en las formas de la madera torneada (bolos, patas de mesas, de sillas, boliches de escaleras y de cabeceros de camas) o recurriendo a tensar las telas con artilugios de alambre que desplazan el espacio hacia fuera, a la búsqueda del volumen, simulando

curvas y pezones, como lo haría en realidad el cuerpo de una mujer debajo de una camisa (y en el sentido inverso en que lo hacía Lucio Fontana, que para crear espacio rajaba literalmente el lienzo); no en vano dos de sus obras de la serie *Blancos* de 1980, se titulan “*Forma Presentida*” y “*Formas Sugeridas*”(la foto se reproduce en la pág. 215 de esta tesis)

Pero incluso, cuando en alguna de las fases planas de su obra, Cillero decide renunciar al volumen, realiza una pintura tan construida como si se tratara de las piezas de un puzzle, cuyos bordes diferenciados con trazos de pintura, no son sino el recuerdo del volumen de los objetos o las morfologías que habitualmente ha venido utilizando.

Algo parecido sucede cuando observamos las obras de su fase cubista, pues se advierte también ese proceso de reducción de los volúmenes a una combinación de planos que se corresponden a la realidad volumétrica que su ojo percibe.



*Cleopatra VII*  
(No digas que fue un sueño)  
1983  
Acrílico sobre lienzo  
Original 122 x 82 cm  
Colección García Barrio, Madrid

Una mirada que analice mas a fondo al *Cillero compositor*, se encontrará con que la estructura de la mayoría de sus obras está regida por principios geométricos clásicos, que reflejan el uso de proporciones cuidadas y armónicas en la distribución de masas y colores.

A Cillero le preocupa sobre todo, el orden plástico, la *composición* de la obra. Se rige por su innato sentido estético, por su gusto por las formas y el color. Yo diría, que bajo ese artista sensual y colorista tan llamativo a primera vista, subyace un autor sesudo y reflexivo, que tiene cada vez más de diseñador y de arquitecto.

Sin duda fue un autor de brillante imaginación y rápido de ideas, pero muy minucioso en el proceso de creación.

Detestaba el informalismo y la descomposición, algo evidente en todo lo que le rodeaba, desde su propia persona, a su obra y su taller, que según dicen, estaba tan ordenado y pulcro como un laboratorio de análisis clínicos.

Tras su manera de componer se palpa un largo aprendizaje, que se inicia seguramente en sus juegos de infancia entre recortes de chapón, al que se añaden sus estudios en la Universidad Politécnica de Valencia, y su personal admiración por el clasicismo italiano y por el constructivismo, que en Cillero rebela una mente ordenada y constructora cuya finalidad era lograr la armonía entre las formas y el color, es decir el puro concepto de belleza de los griegos y de los grandes maestros del Renacimiento.

Cillero, como lo prueban los esquemas preparatorios de sus cuadernos, necesitaba planificar sus obras, compartimentar, dividir los espacios narrativos de un modo geométrico, rigiéndose por la teoría de la sección áurea, para fijar los puntos fuertes de la composición; luego, procedía al decorado, y embellecía sus obras con telas, redondeces y colores.

Todos sus críticos han coincidido en alabar su precisión y su maestría compositiva, “*como si por debajo siempre hubiera el recuerdo de un cuadro de Mondrian*”. (110)

Pocos supieron advertir este fondo clásico en un autor tan moderno y atrevido, a pesar de que es algo muy evidente en determinadas obras: su puerta “*Cómo es....*” (fotografía en la pág. 212 de esta tesis) se compartimenta en casetones, me atrevo a decir, como las “*Puertas del Paraíso*”, y en su “*Torso Pentagonal*” (fotografía en la pág.190 de esta tesis), el ombligo, (que debe simbolizar algo así como “el ónfalos” ) es el centro geométrico de la composición, que está enmarcada por dos pentágonos que representan la perfección matemática vitrubiana, cuya armonía nos hace recordar la figura del “*Hombre*” de Leonardo.

---

(110)

C. Arean

*Pop, Neodadaísmo y geometría en la obra de A. Cillero.*

Catálogo Club Internacional de Prensa

Madrid, 1969.

Por otro lado, la moderna y clara composición de su obra acrílica, sus grandes planos, de una belleza formal simple, realzados por sus colores brillantes, le acerca hasta la estética del cartel publicitario, en la que tantas veces se inspiró.

Así, se podría concluir que en Cillero se aúnan lo clásico y lo moderno, pues aunque sus temas y su lenguaje plástico sean altisonantes y de plena actualidad, sus cimientos siempre tiende a la claridad geométrica.

Los *fondos* en las obras de Cillero prescinden de todo lo real; son simplemente planos de colores lisos o articulados en polígonos que estructuran la trama geométrica sobre la que se recortan las imágenes. Con frecuencia se organizan solo en torno a dos o tres colores que dividen horizontal o verticalmente la superficie; en otra ocasiones, el fondo además de plano, es monocromo.

En contadas ocasiones el *color* no respeta las formas geométricas del fondo y se desborda sin lindes para buscar la libre fusión de armonías y contrastes cromáticos; ejemplo de ello es la obra titulada “*Opus Eredit*”, donde los colores, incluso sin fronteras aparentes, organizan el cuadro en tres áreas: abajo, los azules; a la derecha, los pálidos; a la izquierda, los vivos.



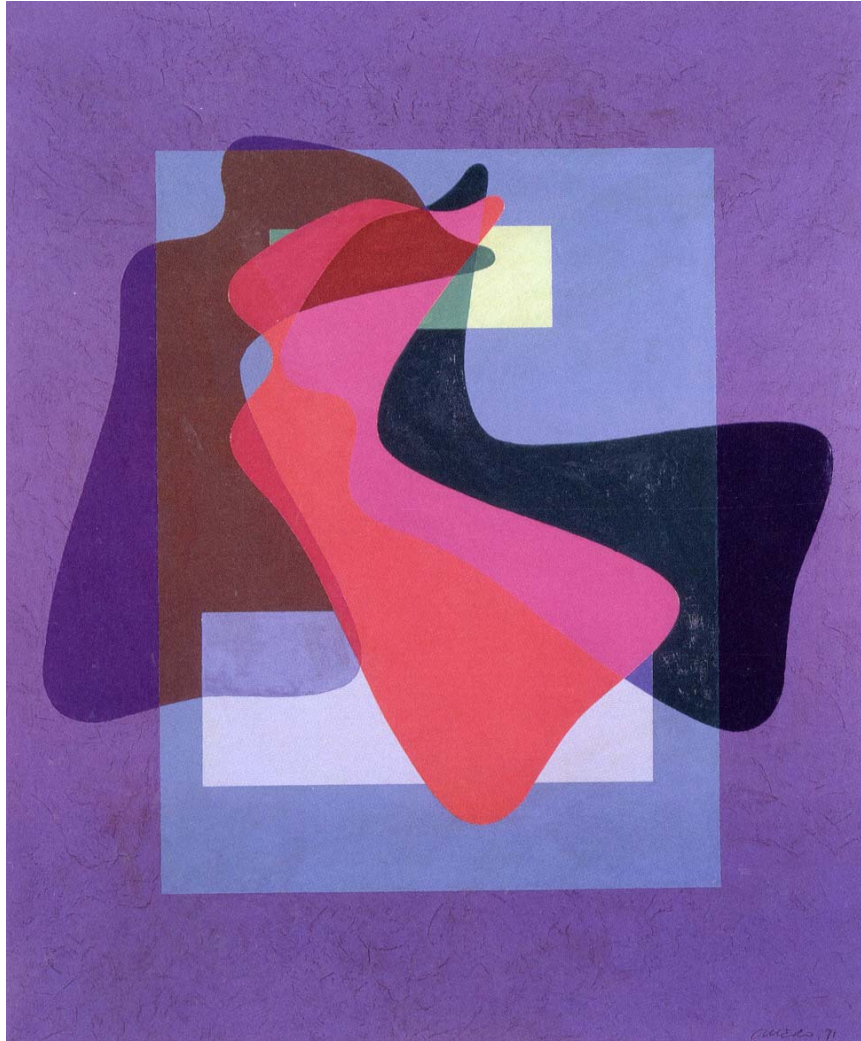


*Opus Eredit*  
1988  
Ensamblaje  
Original de 164 x 100 x 20 cm  
Propiedad de A. Mnez. de Bedoya

Tratar de separar en Cillero el *color*, de los *fondos* y las *formas*, resulta imposible, pues es precisamente éste el elemento que determina la estructura de las obras. Así, podríamos decir que el color es el dibujo y también el soporte de las formas.

Joseph Albers, profesor de la New Bauhaus de Chicago y autor de la teoría de la Interacción de los Colores, tema que sin duda dominaba Cillero, pues fue profesor de Conceptos y Técnicas del Color, solía decir que *crear colores era como cocinar, a veces con más sal, a veces con menos, es decir, una forma única de mezclar los ingredientes, de modo que la relación entre varios colores hace que un color parezca más intenso, cálido o frío, según los que le rodeen.*

Los colores y los tonos de la cocina de Cillero se caracterizan por ser muy personales y elegantes; pueden ser sutiles o intensos y llamativos por la fuerza de sus contrastes, pero jamás son chillones; él mismo los creaba utilizando pigmentos difíciles de encontrar en el mercado: son notables sus gamas de verdes y azules, sus magentas, fucsias, y violetas; ejemplo de ello son sus obras "Módulo 69", o "Nefertiti", y las preciosas armonías " *Forma Interaccionada Móvil*".



*Forma Interaccionada Móvil*  
1991  
Acrílico sobre tablero  
Original 91 x 75 cm  
Colección Patricia Cillero

Atendiendo al uso del color, podríamos decir que la obra de Cillero evolucionó cronológicamente de los tonos apagados a los luminosos, de la sombra a la luz, y de la monocromía a la policromía.

También, como en otros aspectos de su obra, Cillero juega a los contrastes, en este caso con los planos de color: contrapuestos, yuxtapuestos o superpuestos, mas apagados frente a mas saturados, claro contra oscuro (blanco y negro o dorado y negro), pálido frente a brillante....etc, y en general con solo dos o tres colores.

Estos mismos contrastes se observan al repasar linealmente las fases que atraviesa su obra, pues a una fase monocroma le sigue otra de tonos matizados, suaves y seductores, y a esta, otra de tonos muy intensos, rojos, azules y verdes de un luminoso cromatismo.

Aunque esta alternancia en el uso del color parezca derivarse de una necesidad de cambio, Cillero explicó que en realidad el color que usa en cada momento, depende mas que de si mismo, de lo que le pide la propia obra “ *a veces monocromo, a veces rojo, o en blanco y negro; hay momentos en que la obra no tiene necesidad de ese cromatismo*”<sup>(111)</sup>

---

(111)  
Antonio de Olano  
Ob. Cit.

Veamos unos ejemplos:  
sus primeras obras cubistas de los años 60 muestran tonos apagados y carentes de luz; pero pronto, desde

su viaje a Cannes a finales de la década, se adentra en los monocromos, blancos puros y luminosos (*Cannes, Elle et Lui*); en los años 70, su serie de *Gótico Lavable* y *Del Amor y la Muerte*, nos dejó la contraposición del blanco y el negro y del dorado y el negro, la luz y la sombra, el poder y la muerte; estos colores contrastados volverá a utilizarlos en la serie *Rojo y Negro*, la escenografía de amor pasional con la que rememoró a Sthendal en 1980.

En su serie de *Fold-In* ( 1978-1980) siempre opuso un color liso intenso a un color claro, mientras que a partir de 1980 volvió a las superficies monocromas con sus series de blancos, rosas, malvas o rojos, a veces seriando distintos tonos de un mismo color y a veces con series que alternan dos colores ( los llamados *Tantras* ) .

El estilo  *cubista* que reaparece entre 1986 y 1989, nada tiene que ver con el de los inicios de su oficio como pintor; ahora el colorido es múltiple y brillante, mas próximo al de sus obras acrílicas, en las que además crea gamas de grises y verdes, antes nunca vistas ( *Visión Esferoide* e *Invierno-Verano*), y hace ensayos de encarnaduras.



*Invierno/Verano*  
1989  
Acrílico sobre tablero  
Original de 130 x 110 cm  
Colección Mireya Cillero

Sus pequeños cuadros de los años 90 tienen riquísimas gamas de color, como si el *Cillero* convaleciente se entretuviera haciendo pruebas, inventando y combinando distintos tonos, pues hasta ahora nunca había utilizado el amarillo luminoso en contraste con los rojos, verdes y azules que aparecen en sus últimas obras.

## *Materiales. Técnicas. Objetos*

### *Censo de Objetos*

La materia prima básica para Cillero fue, sin duda la madera, material con el que había jugado desde niño en la ebanistería de su abuelo; por otro lado, para una buena parte de su obra era necesario un soporte rígido y estable que permitiera añadir todo tipo de volúmenes, de modo que batientes de puertas, chapas y aglomerados fueron el panel sobre el que Cillero ordenó todo su repertorio de ideas y objetos.

El lienzo como soporte lo utilizó en bastantes menos ocasiones; sin embargo, la tela como material aparece en la mayoría de sus obras; formaba, junto con el color, parte indispensable del “decorum”.

La escayola y los plásticos (poliéster, plexiglás, poliespan...) fueron fundamentales en el modelado de maniqués y moldes hiperrealistas.

El cartón, el papel, la goma-espuma y la cerámica fueron materiales de uso adicional, unas veces formando parte de la propia composición y otras de la decoración.

Otros materiales como el metal, el alambre, la cuerda, el hilo, el pelo, la cola, la resina, el lacre, la silicona, la arena o el serrín son usados habitualmente como material de trabajo, como elemento decorativo, o como amalgama de la pintura, para conseguir determinadas texturas.

Como se habrá podido observar, el uso que Cillero hace de cualquier tipo de *objetos* es continuo y difícil de clasificar, pues ni tienen un origen común, ni tienen

nada que ver con el fin para el que fueron creados. Como se ha dicho anteriormente, su amigo Modest Cuixart dijo de Cillero que era “*el mayor creador de objetos heteróclitos de la plástica contemporánea*”, pues supo modificar el sentido de cualquier objeto que incorporara a sus obras.

Con el fin de dar un poco de coherencia a este *censo* y tratar de facilitar su comprensión, me he aventurado a ordenar ese sinfín de *objetos* heteróclitos, más o menos por conjuntos temáticos:

*Morfologías y Anatomías Humanas:*

*Pechos femeninos* representados como timbres de bicicleta, bolas de madera, aceitunas, naranjas, medias manzanas y medios huevos; también hizo pezones de madera, con guindas, con botones y con tapones de lavabo.

*Testículos:* representados por huevos, formas ovoides y huevos fritos.

*Pubis:* veneras, conchas ....

*Glúteos y torsos:* representados como tal o a través de peras, melocotones y manzanas

*Otras:* orejas, piernas, brazos, manos.

*Sexo:* manzanas seccionadas, peras, mangos, etc.

*Ropa:* sombreros, vaqueros, botones, bolsos de señora, zapatos, cinturones, piel de zorro, cofia de monja, medias, ligueros, guantes, bikinis, bragas, sujetadores, puntillas....



*Otros textiles:* cordones de cortinas, borlas, remates de pasamanería.....

*Objetos de cocina y limpieza:* recogedor, tabla de lavar, rayador, colador, platos, cucharas, tenedores, escoba, palmeta de sacudir el polvo, cepillo de dar betún....

*Objetos e instrumentos de música:* diapasón, piano, trompeta, cello....

*Otros objetos:* rodillos de masaje, palas de jugar en la playa, raqueta, celosías, capitel, marcos de fotos o cuadros, fotos, sobres y sellos, radiografías, monedas, cruz de madera, cerrojo, interruptor de la luz, bombillas, globos de lámpara, cigarros, paquete de tabaco, etiquetas de bebidas , caja de bombones avenerada, regla, lápiz, paleta de pintor, brocha, pluma de ave , candados, cadenas.....

*Juguetes:* cartas de baraja, juegos de mesa, muñecos, caretas, peonzas, bolos, bolas, canicas, balón, pelota, objetos de jugar a médicos (mascarillas, perillas, estetoscopio...)

## *Técnicas*

*Acuarelas y Témperas:* sobre papel en contadas ocasiones y mas bien al inicio de su carrera; ejemplo de ello son la serie de *gouaches* de 1960 que vendió en Filadelfia, y la obra titulada “*El Picador*”.

*Ceras:* solo es conocida la obra de 1958 titulada “*Súcubo*”, que aparece representada en la pág.89 de la guía de la exposición antológica de *Atarazanas*. (\* *Súcubo* alude a un demonio que bajo la apariencia de mujer mantiene relación carnal con un hombre).

*Carboncillo:* solo en dibujos iniciales de la época de la escuela, unos académicos (varios de ellos los tiene un tal Manzanet, de Valencia) y otros de estilo *picassiano*; ejemplo de ello es el “Retrato de Isolda” .

*Encáustica:* técnica que mezcla pigmentos y cera derretida; fue utilizada por Cillero en un par de obras dedicadas al deporte: “*La Caída*” y “*El Balón*”, ambas realizadas sobre tablero. (fotografía de La Cída, en la pág. 262 de esta tesis).

*Acrílicos:* sobre madera, lavables, resistentes, lisos y brillantes; los usa al principio en las obras tipo Pop de amplias superficies y trazo grueso de dibujo, aunque son obras con poco color en relación con los acrílicos de los años 90.

En las obras que apunta como *Polimaterias* evidentemente ha utilizado diversas materias o simplemente ha añadido al acrílico algún espesante (serrín, polvo de mármol, arenas, azúcar, sal, hilos...) para obtener un acabado rugoso y un color no homogéneo; a veces salpica estas mezclas sobre un fondo de pintura lisa; de este modo sugiere la porosidad de la piel, la rugosidad de alguna superficie, o el contraste entre una superficie lisa y otra rugosa.

*Performance:* técnica hiper-realista (descrita y fotografiada anteriormente, en esta tesis, en la pág. 161 de esta tesis ), por la que se

obtienen moldes de escayola del cuerpo de las modelos. Las carcasas de estos moldes se utilizaban en las composiciones de las distintas series en que el cuerpo humano era el protagonista central; algunos artículos de la época ponían en tela de juicio el valor artístico de las obras, pero Cillero opinaba que en el arte *“el fin justifica los medios, así pues todo es válido si logra el interés del espectador y despierta sentimientos variados, porque el fin del arte es comunicar”*.

En el arte contemporáneo el cuerpo ha llegado a convertirse en un medio de expresión directo, o a trabajar con el propio cuerpo como material ( Body Art) creando esculturas vivas y haciendo representaciones autobiográficas.

*Environement y Happening:* son también técnicas muy cercanas a la realidad, pues se trata de provocar o reproducir situaciones y experimentar con el entorno construido y las reacciones de los espectadores; en Cillero el ejemplo mas propio fue la exposición de “Rojo y Negro” porque el espectador entraba como en una escena y se podía convertir en actor-imaginador de diversas historias.

*Ensamblajes y Collages:* son dos técnicas relacionadas entre si y que en ocasiones se utilizan en una misma obra; podríamos decir que de los collages hechos por los cubistas, se pasó al uso de objetos preexistentes con los que el artista creaba vínculos,

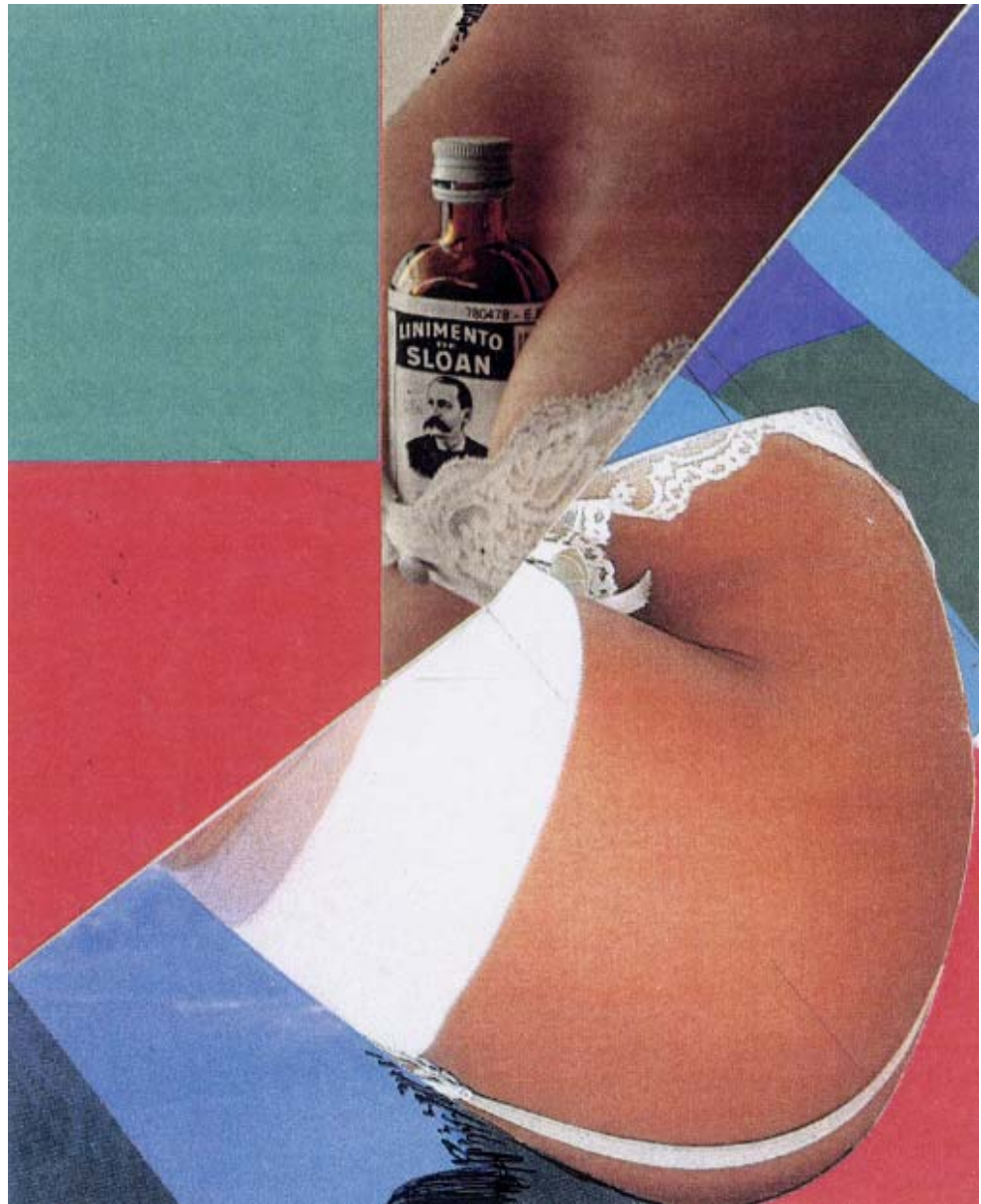
emociones, significados nuevos..., por lo que los objetos recobraban una nueva vida.

Así lo hicieron por ejemplo los Neodadaístas, como Rauschemberg en sus "*Combine-Painting*" (superficies pintadas con diversos objetos pegados) o Arman con sus "Acumulaciones"; la obra de Cillero "*El bracito de Mireya*", comentada anteriormente, podría considerarse como una acumulación de objetos, pero técnicamente no deja de ser un prototipo de ensamblaje.

El surrealista Max Ernst también reunía arbitrariamente objetos que luego reordenaba, pues como Cillero, se comportaba como un "*homo ludens*" al manipular los objetos; toda su obra está plagada de ejemplos, particularmente en su fase pop-neodada de los años 60, como *Pop de Zorro*, *A Martín*, *Circus.....o "El juego de la Oca"*.

En alguna de estas obras mezcla también distintas técnicas, que suelen aparecer con el nombre de *Técnicas Mixtas*, es decir aquellas obras en las que se mezclan dos o más procedimientos, bien sea pintura acrílica más ensamblaje de objetos, telas o fotos..., escultura, tela y pintura, o bien una foto transferida, técnica conocida con el nombre de *Transfer* o *Copy-Art*.

Esta técnica de transferir la imagen de una foto a la obra, fue muy utilizada por todos los artistas Pop, pues era la base de sus seriaciones. Cillero la utilizó frecuentemente, por ejemplo en su serie de Acrílicos (*La Popa, Inés como Pretexto*) para transferir imágenes de revistas eróticas, a veces muy ampliadas, sobre las que luego proyectaba la pintura acrílica con aerógrafo, utilizando cinta adhesiva para delimitar las diversas superficies a pintar. Ejemplo de ello es la maqueta montaje que se reproduce a continuación, y que Cillero utilizó parcialmente en su obra *Lingerie* . (esta obra se reproduce en la pg. 234 de esta tesis).



*Sin Título*  
(maqueta montaje)

Un ejemplo claro de *Técnica mixta* es la obra titulada "*Goya fotográfico*" que incluye una foto de una pierna, una escoba, una tela negra reticulada, un texto (*warum*) y pintura. (esta obra figura en la pg. 268 de esta tesis).

Cillero también utilizó diversas técnicas de *Grabado*, como la *Xilografía*, la *Calcografía* y sobre todo la *Serigrafía*.

La serigrafía es una técnica de reproducción en la que se utiliza una tela como tamiz; con frecuencia lo que se reproducen son fotos, que a veces aparecen seriadas, o mezcladas con un collage y además pintadas o acompañadas de pinturas, siendo otro claro ejemplo de las llamadas técnicas mixtas; en la obra titulada "*Bonni*" aparecen cuatro fotos seriadas de una modelo, por detrás se reconoce la foto de un Camilo José Cela jovencísimo y a modo de collage, dos trozos de foto y un billete; en el centro un dibujo *op-art* en forma de espiral.

## Otras Manifestaciones Artísticas.

Obra Mural  
Obra Escultórica  
El Ultramueble  
Obra Gráfica

### *Obra Mural*

Los inicios artísticos de Cillero tienen mucho que ver con las obras murales pintadas o en mosaico, realizadas por encargo de instituciones locales públicas y privadas; de hecho hay información sobre 11 murales realizados entre 1959 y 1964, todos ellos en Valencia, la mayoría compartiendo cartel con



alguno de sus amigos de juventud, como Nassio Bayarri o Ricardo Llorens.

Posteriormente, en una segunda oleada Cillero realizó otros 10 u 11, cuando ya vivía en Madrid, entre 1982 y 1989.

*Mural del Altar Mayor de San Lorenzo.* Fresco y temple de huevo; de estilo figurativo con planos geométricos; en la parte baja a la izquierda, se puede identificar un retrato de Isolda, en una mujer con niño. Benirredrá. Gandía. 1959.

*Mural cerámico para el Presbiterio y Altar Mayor de la Iglesia de San Nicolás del Grao.* 370 m2. , de estilo informalista .Gandía. 1962

*Mural de la Clínica de Maternidad.* Óleo sobre lienzo pegado al muro.; el estilo figurativo abstracto deja reconocer que el tema representado es un parto. 3,10 x 2,20. Gandía, 1962.

*Mural Casa Vespa.* Óleo sobre lienzo pegado al muro; 3,75 x 1,10; es un mural de formas abstractas, donde se reconoce la fuerza motriz de unas máquinas movidas por ruedas. Gandía, 1963.

*Mural de la Iglesia de San José de la Montaña* en el Colegio de Huérfanos; mosaico cerámico de estilo informalista; 14 x 2,20; Valencia, 1963.

*Mural de la Iglesia de San Antonio, altar lateral; mosaico cerámico informalista que mezcla distintos materiales, formas y colores; 4 x 2,50; Valencia, 1963.*



*Detalle del Mural del Altar de la Iglesia de San Antonio*  
1963  
Mosaico Cerámico  
4 x 2,50 metros  
Valencia

*Mural de la Piscina Municipal; mosaico cerámico de estilo informalista; 22,75 x 2,50. Valencia, 1964.*

*Pintura Mural para la Iglesia-Capilla de Nuestra Señora de los Dolores de las Hermanitas de los Desamparados; la pintura está situada sobre el altar mayor y es de estilo cubista; en ella aparece la santa fundadora, Teresa Jornet, con unas novicias, arcángeles y santos rodeando al Espíritu Santo y a la Virgen de los Desamparados; la realización de esta obra la compartió con otro amigo Ricardo Llorens; Requena, 1964.*

*Mosaico cerámico para el Colegio de los Jesuitas; de estilo informalista, de 6m x 3m. Para la capilla de Antiguos Alumnos del mismo colegio, pintó al temple de huevo un precioso mural de 2,75m x 5 m con el tema de la Anunciación en estilo figurativo-cubista. Valencia, 1964.*

*Ensamblaje Mural pintado para la Feria Internacional del Juguete; 2,75m x 5m. Valencia, 1964.*

*Mural para la fachada de la Colegiata de San Bartolomé; cerámica esmaltada con relieves en gres para las cabezas de los personajes; el tema representa una anunciación y un apostolado 22m x 5,60m. Valencia, 1964.*



*Mural de la Colegiata de San Bartolomé*  
1964  
Cerámica Esmaltada con Relieve  
22 x 5,60 metros  
Valencia

Entre 1982 y 1987 realizó por encargo del Ministerio de Educación y Ciencia cuatro *Murales Cerámicos* de 2,40m x 1m para dos Institutos de B.U.P., uno en Torrelodones y otro en Torrejón de Ardoz. Nada tienen que ver estos modernos murales con los de la época valenciana: sus grandes formas de estilo abstracto y sus vivos colores recuerdan a sus obras de tipo cartel urbano americano.

En su cuaderno de trabajo aparecen las citas, sin mas reseña, de un *Mural* encargado por el Ministerio de Transportes para el *Aeropuerto* (no lo precisa, pero creo que se trata del aeropuerto de Valencia) y los bosquejos de tres encargos en 1986:

*Mural* en pintura sobre tablero de 4,60m x 1,10m para el *Edificio Colón de Valencia*;1986.

*Mural* de 298m x 0,70m para el Restaurante “*La Aldaba*” en Madrid; 1986

*Mural cerámico* de 3,00m x 1,20m en *Betera Valencia*, 1986.

Otros dos en 1987:

*Mural cerámico* de 1,20m x 3,30m para la Empresa *Los Rosales*; Contratas Centro S.A.. D. José Olmos. Móstoles (Madrid);

*Mural cerámico* de 1,20m x 3,30m para el *Colegio Meliana* de Valencia.

De ninguno de ellos tengo imágenes.

El último de los murales de los que tengo constancia, fue realizado en 1989: sobre una superficie de 6,30m x 3,60m., en acero inoxidable, se distribuyen una serie de llaves inglesas, tema muy apropiado para el *Mural de la Escuela Superior Técnica de Ingenieros Industriales* de la Universidad Politécnica de Valencia.

## Obra Escultórica

Las incursiones de Cillero en el mundo de la escultura han sido esporádicas pero interesantes, porque muestran una faceta complementaria y estilísticamente diferente del artista.

En 1986 realizó nueve bronce de pequeño tamaño que conformaron la colección titulada “*Suite Málaga*”; las piezas oscilan entre los 140 mm y los 107 mm y son morfologías abstractas de formas redondeadas con pequeñas incrustaciones de bronce dorado, que están concebidas como objetos decorativos. Varias de ellas tienen nombres de localidades malagueñas y el resto representan tipologías de mujer.

1. *Los Alamos*; 118mm
2. *Alhaurin el Grande*; 132mm
3. *Alhaurin el Chico*; 111mm.
4. *Aldeamar*; 113mm.
5. *La Torera*; 124mm.
6. *La Carihuela*; 114mm
7. *La Novia Lito*; 107mm
8. *La Madre del Cubismo*; 146mm
9. *La Maciza Tonta*; 140mm.

Entre 1987 y 1988 hizo dos *Esculturas* por encargo para el patio del edificio de *Beneficencia de Valencia*; ambas están hechas en acero cortén, son de estilo abstracto y presentan formas opuestas: una es de formas rectas y cúbicas; la otra, de formas redondeadas y entrelazadas; sin embargo, ambas tienen un elemento común: en medio de ellas una esfera dorada reluce contra el tono oscuro del acero cortén.

Bastante más en la onda de la divertida imaginación de Cillero están las pequeñas obras que llamó “*Prototipos*”, realizadas con piezas de madera y metal ensambladas y pintadas, como:

“*La Fallera*”(44x34x19 cm; madera, hierro y aluminio pintado; 1987) con su peineta, sus rodetes y como no, su par de redondas tetas y

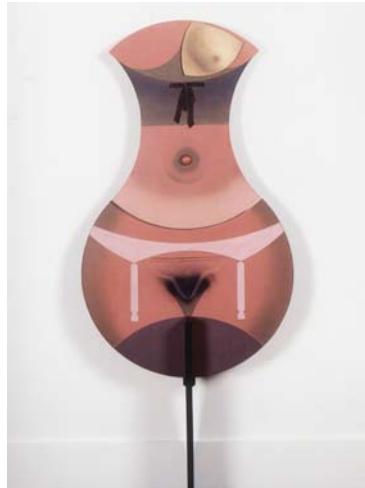
“*La Sevillana*”(44x34x19 cm; madera, hierro y aluminio pintado; 1988) con su grotesco remate-recogedor y sus pendientes colgantes.

“*El prototipo 1992*”, en el que se podría identificar a Chaplin como “El Gran Dictador”, (34x17cm; colección J. García Barrio; Madrid) está realizado con piezas de madera, cristal y un cepillo de betún para los zapatos; resulta realmente expresivo, con su policromía negra a modo de peinado engominado, su bigotillo y su mirada circunspecta, con la ceja levantada y el monóculo pegado al ojo.

La relación de los instrumentos musicales con la erótica, es un viejo tema de la historia de la pintura. Existen en el repertorio de Cillero otras dos obras que podemos considerar escultóricas, que se han inspirado en instrumentos musicales que tienen formas eróticas:

la titulada “*Forma con Liguero*” (madera y poliéster; 1983; colección Patricia Cillero) es como un cuerpo de violoncello sostenido sobre su varilla metálica, al que se ha coloreado en negro el pubis, se le ha añadido un pecho en poliéster, una canica en el ombligo y dos aderezos femeninos: un lazo de terciopelo negro bajo el busto, y un liguero rosa en la cadera.

La otra obra es la titulada “*Contrabajo Erótico*” (madera y poliéster; 1989; propiedad de Dña. Ana Martínez de Bedoya, viuda de Cillero) ; su color rojo intenso, sus curvas y los movimientos de los concertistas cuando tocan con el contrabajo entre las piernas, nos dan la pauta de la inspiración de Cillero.



*Forma con Liguero*  
1983  
Madera y Poliester  
Propiedad. de Mireya Cillero



*La Sevillana*  
1988  
Madera, hierro y aluminio pintado  
Propiedad. de Mireya Cillero



*La Fallera*  
1986/87  
Madera, hierro y aluminio pintado  
Propiedad. de Mireya Cillero



*Prototipo 1992*  
1992  
Madera y Cristal  
Colección García Barrio



## *El Ultramueble*

Cillero participó en la Muestra Internacional de Artistas del Ultramueble, que se celebró en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia en 1975, al lado de su amigo Mario Cavallero, con unas curiosas creaciones que denominó “ultramuebles”.

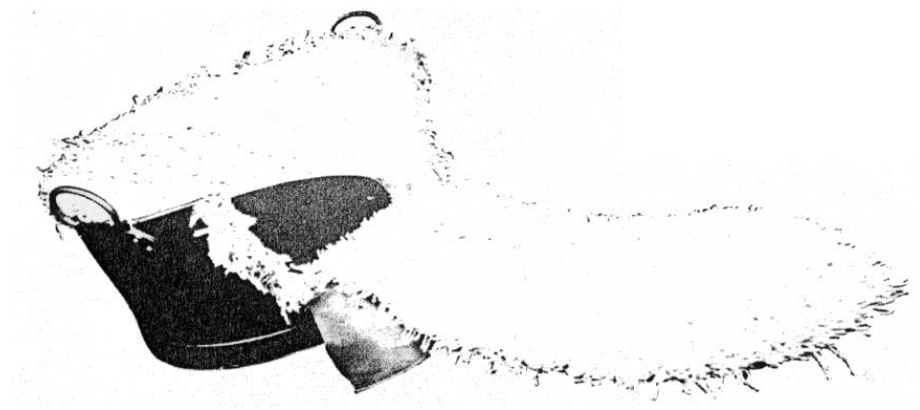
La idea del *ultramueble* tiene sus antecedentes en el arte pop como la mesa-mujer, el sillón-mujer y la mujer-perchero o la mujer-lámpara, que el propio Cillero había hecho.

Lo que resulta innegable, es que el área de influencia de lo Pop se había ido haciendo cada vez mas grande, hasta englobar la música, el cine (recordar los decorados de algunas películas, como el *Lácteo-Bar* de *La Naranja Mecánica*) y el diseño de interiores.

El mobiliario de inspiración pop fue creado por diseñadores como el danés Verner Panton o el equipo italiano de diseño de Jonathan de Pas, Donato d'Úrbino y Paolo Lomazzi, conocido por su *silla inflable* “Blow” o su “Sofá de Joe” con forma de gigantesco guante de béisbol.

Dentro de esta onda pop, Cillero trató de revolucionar el mueble tradicional, dándole una estética innovadora y divertida pero sin que el mueble perdiera su función,

aunque a veces sorprendía con algo tan cómico como cambiar la utilidad de un objeto de uso cotidiano; así realizó por ejemplo un “*Barreño para sentarse*” (del que sólo he conseguido una mala foto de un recorte de prensa) que consistía en el típico barreño de toda la vida, de metal plateado de dos asas para lavar la ropa, que estaba mullido y forrado con una piel blanca y tenía una abertura para las piernas.



“Barreño para Sentarse”  
1975

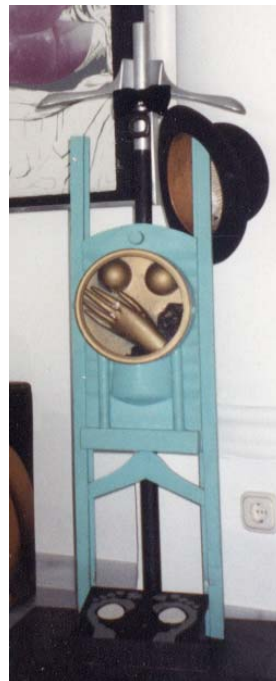
Otro asiento ideado por Cillero, fue un “*Puff*” en forma de dado cuyas caras están decoradas con hermosos traseros.

Por último, un perchero que Cillero bautizó con el nombre de “*Enmanuelle*”, el criado mudo tailandés que está en la línea de sus creaciones grotesc; la idea parte de un galán de noche al que Cillero ha adosado una tabla de lavar con mano incorporada; en la parte

baja, para descalzarse, colocó un plafón donde pintó las huellas de unos pies, pisando dos huevos: justamente ahí, habría que dejar los zapatos cada noche, probablemente para poner en practica la sana costumbre de irse a dormir, riéndose de uno mismo.



Dado Puff, propiedad de D. Mario Caballero, Sevilla



Perchero "Emmanuelle", propiedad de D. Mario Caballer

## *Obra Gráfica*

Cillero fue un frecuente cultivador de las técnicas del grabado en relieve y en hueco, pero sobre todo, de la serigrafía; sin embargo, las fuentes de información que he podido conseguir a este respecto, son realmente

escasas y ni siquiera sus valiosos y ordenados cuadernos de trabajo, detallan toda su obra gráfica, pues aquí y allá he podido localizar algunas de las que no existe mención en ninguna parte; tampoco me ha sido de gran ayuda la prensa de la época, pues tan sólo he hallado dos pequeños recortes de noviembre de 1972 que añado a la lista de hemerografía.

En ellos se hace referencia a una exposición de la Galería Artegráfica, que presentó obras calificadas como de un gran dominio técnico, de una rigurosa realización y llenas de imaginación creadora.

El tema de las obras que he logrado recopilar, apenas se separa de su línea habitual, casi siempre con intenciones satíricas, la mayoría son versiones de pinturas históricas o de alguna de sus propias obras de mayor éxito; varias hacen mención al poder del dólar y otras recrean los edificios más representativos de Valencia.

Para Cillero, el grabado fue también un medio de felicitación navideña, y por otro lado las series eran muy apropiadas para los inversionistas que no podían permitirse la compra de un cuadro.

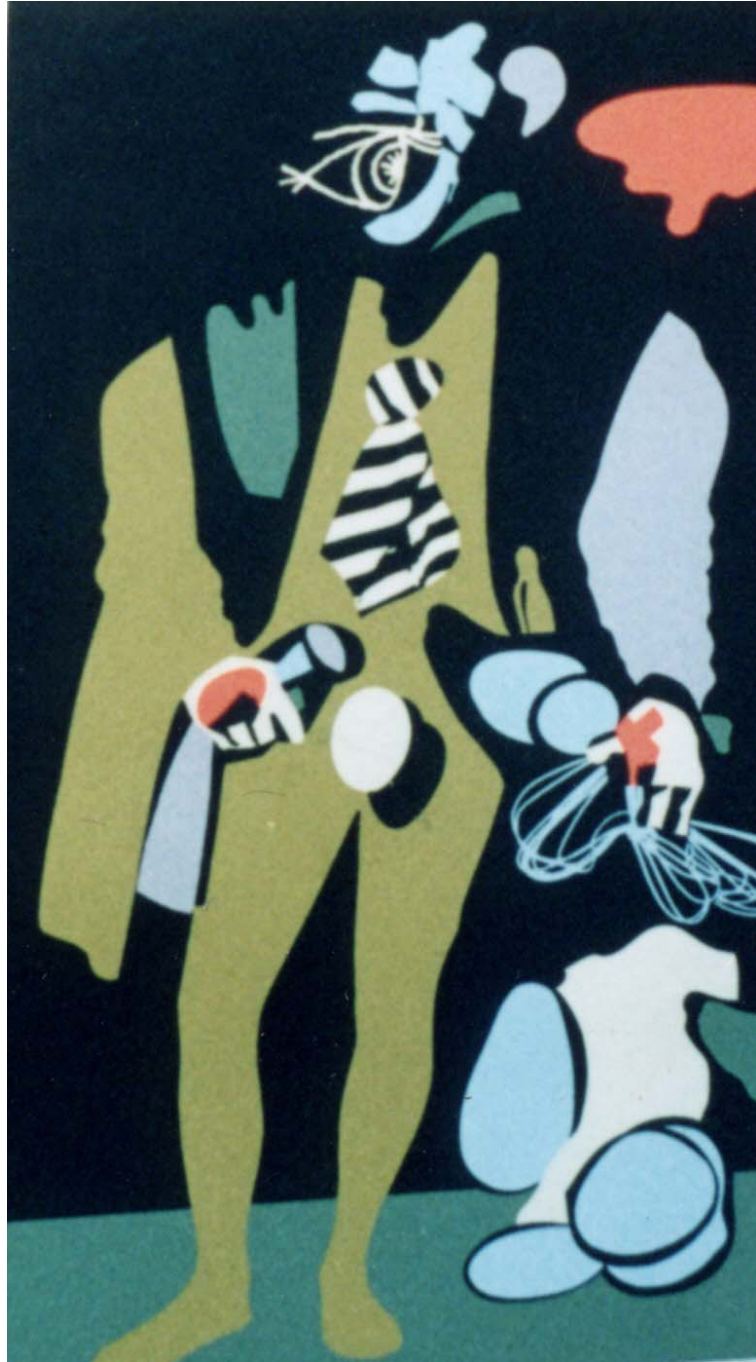
Según me contó el crítico de arte Rafael Pons en una de mis visitas a Valencia, Cillero era desde joven, tan buen dibujante que en una ocasión hizo un billete de 100 pesetas a plumilla y pagó con el en un bar llamado *La Casa Bella*; el dueño ni se enteró, pero cuando le descubrieron la broma, no quiso devolver el billete y lo enmarcó; me contó también, la fama que adquirió entre la gente joven de Valencia un grabado en el que figuraba aquel popular lema de los años 60 "*Fate l'amore, non la guerra*" y me aseguró que uno de sus propietarios era el valenciano Paco Rodríguez

Martín-Valencia, a quien no he tenido el gusto de llegar a conocer.

No he podido conseguir más que estas referencias orales, y las apunto con la esperanza de que sirvan para seguir completando la obra de Andrés Cillero.

A continuación, hago mención de obras que existen, pero que no aparecen recogidas en sus cuadernos de trabajo: en el año 1971 se halla fechado un grabado titulado "*Paje*" (el número 79/100, propiedad de D. Mario Caballero) que reinterpreta un retrato del rey Carlos I hecho por Tiziano.

Con toda probabilidad, Cillero se sintiera, como cualquiera que contemple este retrato, involuntariamente atraído por el voluminoso ropaje que resalta exageradamente el sexo del Rey-Emperador, poderosa razón para que Cillero se decidiera a convertirlo en uno de sus grotosc, colocando en la entrepierna del rey, un hermoso huevo blanco.



*Paje*  
79/100  
1971  
Grabado  
Propiedad de D. Mario Caballero, Sevilla

Tanto en casa de D. Mario Caballero, como en casa de D. Jesús de la Fuente he encontrado un grabado hecho en 1974, titulado "*Pliegues y Perlas*" : un papel blanco elegantemente plegado (al modo de sus telas

en otras obras) sirve de marco con un perfil curvilíneo, a un cuerpo de mujer vestido con una ligera camisa de gasa desabrochada, dejando al aire unos orondos pechos entre los que cuelga, hasta el pubis, un largo collar de perlas.



*Pliegues y Perlas*  
1974  
grabado de 39 x 52 cm (P/A)  
Propiedad de D. Mario Caballero, Sevilla

El año 1987 hizo una versión de la Venus del Espejo de Velázquez: una venus rubia, con el pelo recogido en un moño, que mira en el espejo el reflejo del

sonriente rostro de Louis Armstrong; (propiedad de D. Mario Cavallero).



*La Venus del Espejo*  
1987  
grabado (sin medidas)  
Propiedad de D. Mario Caballero, Sevilla

A este mismo año corresponde el grabado numerado 30/76 de la obra titulada "*Hiroshima, mon amour*" (inspirada en la película de Alain Resnais), en la que una joven (sin rostro) de rubia trenza, posa desnuda sobre un lecho al modo de la *Olimpia* de Manet, una



auténtica bomba erótica, detrás de la cual se observa la explosión nuclear de Hiroshima y el famoso retrato de Einstein en el ángulo izquierdo del cuadro.



*Hiroshima Mon Amour*  
1974  
grabado 30/76  
(sin medidas)  
Propiedad de D. Mario Caballero, Sevilla

He encontrado un par de obras más; una de ellas es algo abstracto, sin sentido concreto; la otra, repite la idea de la escultura titulada “*Forma con liguero*”: un cuerpo de violoncello, con su vello pubiano y una yema de huevo resbalando, se muestra graciosamente

vestido con una mini camiseta marinera y un ligero a rayas.

El resto de las obras que se mencionan a continuación, son las que figuran en los cuadernos de trabajo de Cillero:

1976:hizo una edición gráfica de su conocida obra “*Tema Trauma*” de 116x73 cm; 1/20 sobre lienzo y 1/60 sobre papel (fotografía en la pág. 93 de esta tesis).

1978:anota en su cuaderno, sin precisar el tema: *planchas de grabado*: 34,5x49,5. Skira ediciones. Grafik Biennale. Heidelberg.

1978-79: Grabado 9,55 x 16,5 cm. Christmas para felicitaciones navideñas.

1979 : Grabados: *monotipos “Galería Fenicia”*. Almuñecar.(Granada)

1981: 3 originales: Serigrafías sobre lienzo de 70x1,25; 1/20 Edición numerada sobre papel, más 5 pruebas de artista:

*El Miguelete*  
*La Lonja*  
*Las Torres de Cuarte*

En noviembre de 1981, pero firmadas en enero de 1982, hizo dos nuevas planchas de 70x50cm, que tituló "*Playa*" y "*Gota*"; serigrafías 1/75 y papel 1/100.

Enero de 1984 Serigrafía de 50x70cm.; seis colores, papel Super Alfa Guarro 250grs.  
Edición firmada en noviembre. 1/100.

1985: proyecto de obra serigráfica para el V Centenario; escala 70x50; hay cuatro modelos algo diferentes, pero en todos ellos aparece un billete de dólar, un esmoquin, y algún otro símbolo americano como barras, estrellas, o el Empire State, todos ellos de bellissimo colorido.

Ignoro si este proyecto se llevó adelante, pero al año siguiente hizo dos series de 1/100 tituladas "*Dollar Oro*" y "*Dollar Plata*"(FOTOS en hojas cuaderno pequeño arrancadas).



*Dollar Oro*  
1986  
serigrafía 1/100  
(sin medidas)



*Dollar Plata*  
1986  
serigrafía 1/100  
(sin medidas)

Conclusiones.

Creo que Andrés Cillero fue un artista valiente, capaz de mantener hasta el final una obra coherente con su modo de hacer y de pensar, moderno en las formas y atrevido en el tema, difícil de hacerse entender frente a los anclados convencionalismos.

Por ello, fue una obra difícil de colgar, poco entendida y desde luego muy actual, es decir, bastante más cerca del hoy que del ayer, pues aunque ya se hablara de la liberación de la erótica como una cosa hecha, estoy con Manuel Vicent en la idea de que el país estaba todavía más cerca de creer en la transfiguración del monte Tabor, que de aceptar sin aspavientos la glorificación de la carne.

Tanto del tema como de las formas se deduce fácilmente, que en el universo creativo de este artista hay tres constantes: siempre gira en torno a la *mujer*, siempre aparece teñido de *erotismo* y siempre está representado de forma *estética*.

Estos tres aspectos me parecen inseparables y consecutivos, por más que él quiera dar la vuelta al camino y diga que la estética le lleva a la erótica y ésta a la mujer.

Su estilo, siempre figurativo, tiene como soporte narrativo a la mujer, protagonista física y temática de todas sus obras; su discurso, a pesar de lo resbaladizo del tema, jamás tuvo nada que ver con una exhibición de erótica empachosa y mucho menos con la pornografía, sino más bien con una narración comedida y estética, de aquello que le gustaba, que le divertía o le espantaba del universo femenino.

Creo además que Cillero aborda el tema con un cierto distanciamiento intelectual pues se nutre de episodios sociales (sean anecdóticos, épicos o grotescos), del cine, de la literatura, de las revistas y postales

eróticas, de determinadas obras de la historia de la pintura y de la mitología clásica, todo ello para contarnos, como quien no quiere la cosa, su propio ser erótico.

Creo por tanto, que en cualquiera de sus obras de arte se refleja él mismo como defensor de un erotismo humanizado, que denuncia la prostitución, el sadismo y la subyugación de la mujer. El erotismo que gusta a Cillero se percibe libre, divertido, físicamente bello, pasional y colorista en la mayor parte de sus cuadros, desde sus *dadás*, a sus poéticos *blancos*, sus *bottom* musicales, sus novelas amorosas, sus sexos frutales y sus carteles publicitarios.

Esta doble visión del erotismo, uno reprimido, trivializado y violento, frente a otro vital y placentero, es el fundamento de la defensa de su teoría de un *Eros* libre y generador de vida, frente a la idea freudiana de *Eros* y *Thánatos*.

Para Cillero, *Eros* es siempre una fusión de vida, pues la unión sexual es la repetición de la hierogamia primera, el abrazo del Cielo y la Tierra, del que todos los seres han nacido; y esta capacidad de comunicación con la vida es, en esencia, la antítesis de la muerte.

Construyó una obra original, aunque tomara referencias formales del *Pop*, de los *Dadás*, del *Hiperrealismo* y de *la publicidad*, porque la capacidad creativa de Cillero se basa en su enorme imaginación: es un artista ocurrente, de ideas espontáneas ante cualquier estímulo, lo que ve, lo que oye o lo que lee, le lanzan a la creación de la obra, que a veces surge como por azar.

Su personal repertorio de *objetos* y la idea del hallazgo al manipularlos, le sitúa entre los juegos de los *dadás* y pone de relieve su peculiar sentido del humor y su gusto por la ambigüedad. Sin duda, su estilo rompedor fue su *grotesc*, (otra nota típica de su propio ser, esa posición tan suya de rebeldía frente al adocenamiento, la ignorancia y la vulgaridad de quienes no aceptan lo distinto, lo audaz), o sea su *Pop Ibérico*.

Sin duda, consiguió crear un estilo personal y lleno de símbolos que ha hecho necesaria una lectura profunda de su obra.

Desde el punto de vista plástico fue un autor comprometido con la vanguardia, con un enorme interés por informarse, por renovar la cultura y las artes, por integrar elementos extrapictóricos y crear nuevas formas de expresión, por trabajar con diversas técnicas y materiales.

Entre sus constantes cabe subrayar el uso casi continuo del volumen, de la madera, de los fondos planos, de los grandes campos de color y de las imágenes contundentes .

A pesar de su modernidad, compositivamente sus obras se atienen siempre a un sistema, a un orden clásico.

Finalmente, quisiera destacar tres contenidos y tres elementos que a mi juicio caracterizan su obra de principio a fin y que en definitiva la identifican como suya propia. Los tres contenidos son: su carga crítica, su culto a la estética y al erotismo, y su exaltación de la vida frente a la muerte hasta los últimos días de su existencia. Los tres elementos son: sus *objetos*, sus *bottom* y sus *manzanas*.



La reiteración de sus bottom y sus manzanas no son sino la evidencia actual de su *teoría de las grupas*: en el pasado las grupas de los caballos evocaban aquello que no se podía representar directamente, las grupas femeninas; además, en el lenguaje clásico, tanto de frente como de perfil, las nalgas se corresponden a segmentos de esfera y se llaman “nalgas de manzana”.

En la obra de Cillero se hace patente esta triple visión: como grupa, en las obras dedicadas a “*Pisanello*” (grupas de caballo en forma de media esfera), como *bottom*, en varias de sus obras acrílicas como *La Popa*, *Grupa*, *Visión Esferoide* o *Inés como Pretexto*, donde la grupa semiesférica de mujer es la protagonista del cuadro, y en tercer lugar en todas sus *nalgas de manzana*, su especial república de manzanas (que posteriormente se metamorfosea en otra triple y exclusiva visión de sexo-pulmón-bottom).



De izq. a derecha: grupa, bottom y nalgas de manzana.



## Catálogo de Obras.

**Autorretrato**, 1958.  
Óleo sobre lienzo, 100x81  
(Col. Salvatierra, Valencia)

**Súcubo**, 1958.  
Ceras, 53x40  
(Col. Museo Pedralba)

**Taller, 1960.**  
Óleo sobre lienzo, 162x130  
(Dip. Valencia)

**Desnudo, 1960.**  
Gouache, 70x40  
(Col. F. Puchol)

**Cannes, 1960-61.**  
Óleo sobre lienzo, 150,5x126  
(Ateneo Mercantil)

**Cannes II, 1961.**  
Óleo sobre lienzo, 150x125  
(Col. E. Ausías)

**Ibiza 60, 1961.**  
Óleo sobre lienzo, 162x130  
(Col. F Puchol, Valencia)

**Cuadro-Golf, 1962.**  
Pintura ensamblaje, 130x100  
(COL.J Muñoz, Valencia)

**Cannes II, 1963-64.**  
Óleo sobre lienzo, 150 x 125 .  
(Col. Dr. Ribelles, Valencia)

**Mujer Desnuda, 1964.**  
Acrílico sobre madera, 116x109.

**Homenaje a K. Keeler, 1964.**  
Ensamblaje de madera, 92x101x10.

(Col.. M. Mantilla, Valencia)

**Homenaje a Goya**, 1965.  
Óleo sobre lienzo, 132x83  
( Col. Valls-Meyer-Thor Straten)

**Warum**, 1965.  
Óleo sobre lienzo, 141x92

**Play Boy**, 1965.  
Óleo sobre lienzo, 160x70  
(Col. J. Moutas, Valencia)

**Lámpara Ensamblaje**, 1965.  
Tamaño natural  
(Col. J. Hoszek, Suecia)

**Gouaches**, 1966.  
Témpera sobre papel, 70x100  
(Col. Privada, U.S.A.)

**Trilogía de K. Keller**, 1966.  
O.s.L. y T. Mixta, 88x57  
(Col.Sabater, Gastaldi, Mañes, Valencia)

**El Juego de la Oca**, 1966.  
Collage s. Tablero, 50x60  
(Col. Mnez. Peris, Valencia)

**Pequeño Grotesc**, 1966.  
Ensamblaje  
(Col. Aguilera Cerni, Valencia)

**Monoquini**, 1966.  
Ensamblaje, 122x65x15  
(Col. J.I. Mulas, Madrid)

**Voyeur de Monteshpan**, 1966.  
Ensamblaje, 76x132x25  
(Col. G. de la Fuente, Madrid)

**Mandrágora**, 1966.  
Ensamblaje, 145x114  
(Peluquería San Amaro, Madrid)

**Alfie**, 1966.  
Ensamblaje, 130x111  
(Col. Ana Mnez de Bedoya, Madrid)

**Elle et Lui**, 1966.  
Ensamblaje, 139x104  
(Ana Mnez. De Bedoya, Madrid)

**Rado-Grotesc**, 1966.  
Ensamblaje, 80x65  
(Col. J. Ribes, Valencia)

**Batman-Grotesc**, 1966.  
Ensamblaje, 44x55  
(J. Ruiz Noreña, Coruña)

**Venus Grotesca**, 1966.  
Ensamblaje, 99x73  
(Col. I. Alfaro, Valencia)

**Estoy Bien, Gracias**, 1966.  
Ensamblaje, 100x80

(Col. E. Sempere, Madrid)

**Lámpara tamaño natural**, 1966.

Ensamblaje  
(Col. C. Ochoa, Madrid)

**Berta**, 1966.

Ensamblaje, maniquí con pie tamaño natural  
(Col. F. Puchol, Valencia)

**Goya Fotográfico**, 1966.

Ensamblaje y pintura, 110x105  
(Col. Dr. Guardiola, Valencia)

**Miroir**, 1966.

Tabla con espejo

**Pajecillo Grotesc**, 1967.

Madera y metal pintado.

**Grotesc**, 1966-67.

Ensamblaje y tabla pintada  
(Col. M. Boronas, Gandía)

**Grotesc (Nefertiti)**, 1966-67.

Ensamblaje blanco-violeta  
(Col. F. Puchol, Valencia)

**Love**, 1966-67.

Ensamblaje, 43x31  
(Col. F. Puchol)

**Mental**, 1967.

Ensamblaje sobre tabla, 103x73  
(Col. M. Boto, Madrid)



**Lady 67**, 1967.  
Ensamblaje con gomaespuma, 120x66  
(Col. A. de Olano, Madrid)

**Perchero Grotesc**, 1968.  
Pintura integrada, 200x140  
(Col. I. Yraola, Madrid)

**Bonnie & Cela**, 1968.  
Collage serigráfico, 115x100.  
Museo de Bellas Artes, Valencia.

**Al Sistema Marti**, 1968.  
Pintura esmalte, 115x100  
(Col. privada, Barcelona)

**La Pierna Cisne (Pierna y Falda con Flores)**, 1968.  
Pintura esmalte sobre tablero, 115x100  
(Col. Guardiola, Valencia)

**Verde Erin**, 1968.  
Collage sobre tabla, 115x100  
(Col. Hoszek, Suecia)

**Seseribó**, 1969.  
Ensamblaje sobre tabla, 65x105  
(Col. Oleby, Suecia)

**Principio Esférico**, 1969.  
Ensamblaje de madera y metal, 69x69  
(Col. Privada, Rabat)

**Selene**, 1969.  
Óleo y acrílico sobre lienzo, 100x81

(Col.J.G. Noreña, Alicante)

**Carol Doda**, 1969.  
Pintura y ensamblaje, 146x90  
(Col. L. Revenga, Madrid)

**Soft Girl**, 1969.  
Goma-espuma, 115x100  
(Col. F. Roig, Madrid)

**A Martín**, 1969.  
Ensamblaje, 68x58  
( Col. R. Urquijo, Madrid)

**Pop de Zorro**, 1969.  
Ensamblaje, 69x47  
(Col. C. Arean, Madrid)

**Gabriela D'Estrés**, 1969.  
Ensamblaje, 60x60  
(Col. R. Chavarri, Madrid)

**Soft Girl II**, 1969.  
Madera pintada y goma-espuma, 115x100  
(Col. Privada, Marruecos)

**Modern 69**, 1969.  
Ensamblaje, 94x80  
(Col. Privada, Madrid)

**Circus** (Alegoría de la Mujer), 1969.  
Ensamblaje, 45x130  
(Col. Dr. Guardiola, Valencia)

**Alcaucil**, 1969.  
Ensamblaje, 100x65  
(Col. M. Mantilla, Valencia)

**Módulo 69** (Módulo Losa), 1969.  
Ensamblaje, 115x100  
(Bancaja, Alicante)

**A Durero**, 1970.  
Ensamblaje, 115x100 (2ª medalla Exposición  
Nacional, Madrid 1971)

**A Magritte**, 1970.  
Ensamblaje, 146x90x15  
(Col. Garrido, Madrid)

**Homenaje a Magritte**, 1970.  
Ensamblaje, 56,5x46  
(Col. J. De la Fuente, Madrid)

**Ombigo del Mundo con Huevo Frito (Verde Pálido,  
Amarillo Muerte)**, 1970.  
Pintura-Ensamblaje, 72x150x15  
( Col. R. Goiswich, Chicago)

**La Condestable de Guernica**, 1970.  
Ensamblaje con goma-espuma 94x80x10  
(Col. J.I. de Blas, Madrid)

**Venus Saliendo del Agujero**, 1970.  
Ensamblaje con goma-espuma, 94x80  
(Col. L. Miracle, Barcelona)

**El Picador**, 1970.  
Acuarela sobre papel, 70x100  
(Col. privada, Gandía)

**Mujer Recostada**, 1970.  
Ensamblaje, 105x120  
(Col. J.I. de Blas)

**Sala de Baño**, 1971.  
Ensamblaje, 94x80x15  
( Col. J. De la Fuente, Madrid)

**Blanco Apocalíptico**, 1971.  
Ensamblaje, 94x80x5  
(Col. R. Cisneros, Madrid)

**Litter** ( Liguero Módulo), 1971.  
Ensamblaje, 94x80x7  
(Col. S. Amón, Madrid)

**Bottom-Girl**, 1971.  
Ensamblaje superpuesto, 170x122/75x68  
(Col. Cuixart, Gerona)

**Venus A**, 1971.  
Ensamblaje con espejo-tabla, 130x80

**Venus B**, 1971.  
Ensamblaje con goma-espuma, sin medidas,  
(Col. L. Peris, Valencia)

**Allen Jones**, 1971.  
Ensamblaje, 174x75  
(Col. M. Caballero)

**Maniquí Ensamblado**, 1971.

130x70x15  
(Col. J.I. de Blas, Madrid)

**El Maniquí**, 1971.  
Ensamblaje, 130x70x15  
(Col. E. Urculo)

**Venus Rubia**, 1971.  
Ensamblaje con pintura, 115x100x7  
(Col. L. Vaz de Serra, Marbella)

**Venus.... o Venus del Espejo**, 1971.  
Ensamblaje pintado, 95x145  
(Col. R. Caba Catalán)

**Dama del Huevo (Polimaterias)**, 1971. Ensamblaje,  
120x105x15  
(Col. J. de la Fuente, Madrid)

**Tabla Malva**, 1971.  
Ensamblaje, 120x96x10  
(Col. H. Alametsa, Finlandia)

**Galletón**, 1971-72.  
Ensamblaje con gomaespuma, 122x200  
( Museo de Villafamés)

**Liguero**, 1971-72.  
Ensamblaje, 115x100x7  
( Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla)

**Forma-Liga-Soleada**, 1971-72.  
Ensamblaje, 115x100x7  
(Col. J.I. de Blas, Madrid)

**Huevo Frito con Poliéster**, 1972.  
Ensamblaje, 170x122x10

(Museo de Villafamés)

**Señora expectante**, 1972.

Acrílico, 75x50

(Col. privada)

**Relatividad Grotesc**, 1972.

Ensamblaje, 94x63x15

(Col. J. de la Fuente, Madrid)

**La N° 14**

, 1972-73. Ensamblaje, 120x75

( Premio Bienal Internacional del Deporte,

Excmo. Ayuntamiento de Barcelona)

**Sin Título**, 1973.

Ensamblajes, 106x86x120

Casa Regional de Avila en Madrid,.

**Grotesc (Bottom)**, 1973.

Polimaterias, 100x72x20

(Col. P. Osinaga, Madrid)

**Grotesc (Before)**, 1973.

Polimaterias, 106x86x20

(Col. G. Cristóbal, Madrid)

**Gótico Lavable I**, 1973.

Madera, tela y poliéster, 113x98x20

(Col. Barrubés, Bilbao)

**Gótico Lavable II**, 1973.

Madera, tela y poliéster, 113x98x20

(Col. privada, Bilbao)

**Gótico Lavable III**, 1973.

Madera, tela y poliéster, 121x107x20  
(Col. C. Maceín, Madrid)

**Liza en Mariembad**, 1973.

Madera, tela y poliéster, 201x82x20  
(Col. M. García saez, Madrid)

**Oferta Gótica y desdén Imperio** (Díptico), 1973.

Madera, tela y poliéster, 218x186x20.  
Primer Premio Pintura Concurso Nacional 1976  
(Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid)

**Elle I**, 1974.

Madera, tela y poliéster, 92x63x20  
(Col. Fiat, Madrid)

**Elle-Belcor**, 1974.

Madera, tela y poliéster, 100x73x20  
(Col. Barrubés, Bilbao)

**Oro y Negro**, 1974.

Madera, tela y poliéster, 178x123x20  
(Col. Mario Caballero, Sevilla)

**Oro y Blanco**, 1974.

Madera, tela y poliéster, 193x65x20  
(Col. M. Ramos Armero, Madrid)

**Oro y Marrón**, 1974.

Madera, tela y poliéster oro, 105x78x20  
(Col. J.I. Mulas, Madrid)

**Bottom II, 1974.**

Madera, tela y poliéster oro, 104x87x20  
(Col. T. Mannes, Madrid-Finlandia)

**Homenaje a Millares, 1974.**

Ensamblaje: madera, tela y poliéster, 60x45x7 (Col. M.  
Antolí Candela, Valencia)

**El Bracito de Mireya, 1974.**

Ensamblaje, 26x21  
(Col. García Barrio, Madrid)

**Bottom III, 1974.**

Madera, tela y poliéster, 102x63x20  
(Col. Barrubés, Bilbao)

**Félix Krull (Infancia), 1974.**

Ensamblaje con poliéster, 41x32x7  
(Col. R. Chavarri, Madrid)

**Pentatíptico, 1974.**

Madera, tela y poliéster, 500x100  
(Col. J. de la Fuente, Punta de la Mona, Granada)

**Ritualización, 1974-75.**

Ensamblaje, 100x75x7  
(Col. Ramón Cisneros, Madrid)

**Le Mans 75, 1975.**

Madera, tela y poliéster, 98x98x20.  
Premio V Bienal Internacional del Deporte  
(Ayuntamiento de Zamora)

**Squash 75, 1975.**

Ensamblaje, 180x150x20  
(Col. M. Boto, Madrid)



**Concierto Barroco**, 1975.  
Ensamblaje, 100x73x15  
(Col. D. J. Evans, Madrid-Inglaterra)

**Bottom-Capote**, 1975.  
Madera, tela, poliéster, 105x66x20  
(Col. M. Noeda, Vigo-Madrid)

**Bottom Magia**, 1975.  
Madera, tela y poliéster, 100x65x20 .  
Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao.

**Video Canal 7**, 1975.  
Madera, tela, poliéster y bronce, 118x62x7  
(Col. privada, Madrid)

**Samba Nocturna**, 1975.  
Madera, tela y poliéster oro, 114x81x20  
(Col. privada, Valencia)

**Ventana Súbita**, 1975.  
Madera, tela y poliéster, 119x90x20  
(Col. L. Peris, Valencia)

**Hipermastia U.S.A.**, 1975  
(retocado en 1977).  
Ensamblaje, 117x58x20  
(Col. Restaurante Aldaba, Madrid)

**Ex Bottom Ipanema**, 1975.  
Madera, tela y poliéster, 144x81x20  
(Col. privada, Valencia)

**Tema Trauma, 1976.**

Madera, tela, cerámica y poliéster, 145x78x20 (Col. R. Caba Catalán, más otras dos versiones en colecciones particulares, y una edición serigráfica)

**Implacable Presencia, 1976-77.**

Madera, tela y poliéster, 157x101x20  
(Col. J. Portolés, Madrid)

**Portero de Noche, 1977.**

Madera, tela y poliéster, 62x52x15  
(Col. R. Canogar, Madrid)

**Arsenal de Superficie, 1977.**

Madera y tela ensamblada, 85x71x7  
(Col. privada, Madrid)

**Trompetas y metales, 1977.**

Madera, tela, metal y poliéster, 147x83x20  
(Col. Ruiz de la Prada, Madrid)

**Monumento para Sade, 1977.**

Madera, tela y poliéster, 157x125x20  
(Col. Hotel Miguel Angel)

**Justine, 1977.**

Madera, tela y poliéster, 158x101x20  
(Col. privada, Chicago)

**Paquete para Bataille, 1977.**

Madera, tela y poliéster, 121x121x25  
(Col. privada, Chicago)

**Torso Equívoco, 1977.**  
Madera, tela y poliéster, 133x103x20  
(Col. privada, Chicago)

**Torso Pujante, 1977.**  
Madera, tela y poliéster, 106x86x20  
(Col. M. G. de Saez, Madrid)

**Madame Claude, 1977.**  
Madera, tela y poliéster, 40x36x10  
(Col. A. Alcocer, Madrid)

**A Diderot, 1977.**  
Madera, tela y poliéster, sin medidas  
(Col M Vicent, Madrid)

**Danae, 1977.**  
Collage- papel, 85x60  
(Col. J.L. Cebrian, Madrid)

**Tanga Oval, 1977.**  
Madera, tela y metacrilato, 88x78x20  
(Col. García Barrio, Madrid)

**Algo de Francia, 1977 (reconstruido en 1983).**  
Madera, tela y poliéster, 107x62x20  
(Col. García Barrio, Madrid)

**First, 1978.**  
Madera, tela y esmalte mate, 127x84x25  
(Col. L. Pereda, Madrid)

**Boca**, 1978.  
Madera y tela ensamblada, 100x60  
(Col. P. Cillero)

**Fold-In**, 1978.  
Madera, tela y poliéster, 200x75x25  
(Col. Mario Caballero, Sevilla)

**Filosofía de Tocador (Filosofía X)**, 1978.  
Madera, tela y poliéster, 127x84x25  
(Col. M. Cillero)

**Fold-In Riada**, 1978.  
Madera, tela y poliéster, 130x130x20  
(Col. Bancaja, Valencia)

**Petimento**, 1978.  
Madera, lona y pintura, 116x89x15  
(Col. privada, Valencia)

**Fold-In Gades**, 1978.  
Ensamblaje, 48x40x10  
(Col. J. L. Calbeto)

**Brazo de Arena**, 1978.  
Ensamblaje, 110x100  
(A. Mnez de Bedoya, Madrid)

**Fold-In Violeta**, 1978.  
Ensamblaje, 152x152x20

**Torso Azul**, 1978.  
Ensamblaje, 120x60x20  
(Col. F. Prieto-Moreno Ramírez, Granada)

**Forma Inscrita Fold-In (Hechos y Pechos)**, 1978.  
Ensamblaje, 131x62x25  
(Col. M. Cillero)

**Corazón Fold-In**, 1978.  
Ensamblaje, 50x35x7  
(Col. J. de la Fuente, Madrid)

**Pentatíptico**, 1978.  
Ensamblaje con hojas y tela blanca, 130x80  
(Restaurante Aldaba)

**Forma Habitual (Hechos y Pechos)**, 1978.  
Resina ensamblada con madera y pigmentos,  
100x73x15  
(Col. E. Marco, Madrid)

**Fold-In Paleta (Hechos y Pechos)**, 1979.  
Madera, tela y resina ensamblada, 130x97x20 (Col. M.  
Cillero)

**Paquete Homenaje a Cristo**, 1979.  
Fieltro, escayola, cuerda y tela pintada, 46x57 (Col. J.  
de la Fuente)

**Historia para Bataille**, 1979.  
Ensamblaje: cartón pintado, 131x104  
(Col. M. Arcenegui)

**Deporte 34**, 1979.  
Ensamblaje de cartón, tela, pintura y poliéster,  
146x97x10,  
Premio de la VII Bienal Internacional del Deporte (Col.  
Diario El País)

**Tanga Histórica**, 1979.  
Madera, tela y poliéster, 95x75x12,5  
(Col. P. Castellanos, Valencia)

**Le Mort (El Paquete)**, 1979.  
Madera, poliéster y tela pintada, 74x49x15  
(Col. J. L. Cebrián, Madrid)

**Interior de un Convento (Bottom Gótico)**, 1979.  
Madera, tela y poliéster, 106x86x20  
(H. Tavela, Finlandia)

**Gato Fold-In con Huevo**, 1979.  
Ensamblaje, pintura, tela y metal, 65x40x45  
(A. Gómez Pablos, Madrid)

**Cerrojo**, 1979.  
Ensamblaje, pintura, tela y metal, 65x40x5

**Torso Frígido (Forma Habitual)**, 1979. Ensamblaje,  
60x40x5 (Col. García Bru, Valencia)

**¿Cuándo Morimos?**, 1979.  
Ensamblaje de escayola y poliéster pintado, 70x50x10  
(Col. J. Hermida)

**Peras**, 1980.  
Ensamblaje, tela pintada, 120x85  
(Col. L. Pereda, Madrid)

**La Poma**, 1980.  
Ensamblaje, tela pintada, 130x95  
(Col. G. Cristóbal, Madrid)

**La Poma II**, 1980.  
Ensamblaje, tela pintada, 130x95  
(Col. Banco Crédito Agrícola, Madrid)

**Manzana Camuflada (Malva, Verde y Rojo)** , 1980.  
Tabla pintada y ensamblada, 106x86  
(Col. M. Martín, Valencia)

**Fresón**, 1980.  
Tabla pintada con tela ensamblada, 90x90  
(Col. F. Pareja Muñoz)

**Mi Bandera**, 1980.  
Ensamblaje y tela pintada, 79x99.

**La Manzana**, 1980.  
Ensamblaje y tela pintada, 99x79.

**Manzana de Octubre**, 1980.  
Ensamblaje y tela pintada, 122x77x10  
(Col. privada, Valencia)

**Manzana de Octubre II**, 1980.  
Ensamblaje y tela pintada, 122x77  
(Col. B. Santamarina, Madrid)

**La Pera**, 1980.  
Ensamblaje y tela pintada, 130x95  
(Col. R. Alvarez)

**Un Río de Manzanas (Mississippi), 1980.**  
Ensamblaje, tríptico 277x150.

**Yin-Yan (Homenaje a Picasso), 1980.**  
Ensamblaje, 45x30.

**Forma y huevo, 1980.**  
Ensamblaje, 45x30x7  
(Col. M. Fdez. Bravo, Madrid)

**Ablandador, 1980.**  
Ensamblaje, 45x30x7 (Col. Calvo Serraller, Madrid)

**Ensamblaje I, 1980.**  
Ensamblaje, 50x35x7  
(Col. L. Moltó, Valencia)

**Ensamblaje II, 1980.**  
Ensamblaje, 50x35x7  
(Col. J. de la Fuente, Madrid)

**Ensamblaje III, 1980.**  
Ensamblaje, 50x35x7  
(Col. M. Pérez Calderón, Madrid)

**Amor Vari, 1980.**  
Poliéster y tela pintada, (díptico) 162x130x15  
(Col. J. Portolés, Madrid)

**Cómo Es....., 1980-81.**  
Madera pintada, tela y poliéster, 159x109x20 .  
(Diputación de Valencia)

**Forma Presentida, 1980-81.**  
Madera, tela y poliéster, 106x86x15  
(Col. R. Juste Requena)



**Formas Sugeridas**, 1981.  
Madera, tela y poliéster, 106x86x20  
(Banco de Crédito Industrial, Valencia)

**Alcazaba**, 1981.  
Ensamblaje: madera, tela y poliéster pintado,  
137x102x20.  
(Col. Ana Martínez de Bedoya)

**Ven a Verte**, 1981.  
Espejo-puerta pintado, 100x21  
(Col Granson & Granson, Madrid)

**Asturias**, 1981.  
Maderas ensambladas y pintadas, 107x107x5 (Col.  
Maribel G<sup>a</sup> Ruiz, Madrid)

**Torso Malva**, 1981.  
Tela y poliéster sobre tabla pintada, 85x50x20 (Col.  
Pedro Castellanos, Valencia)

**Cromatoglifo I**, 1981-82.  
Tela y ensamblaje sobre bastidor con aglomerado,  
130x98x7  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**La Caida (Footing-fall)**, 1982.  
Encáustica sobre tablero, 150x150.

**El Balón (Esférico sobre yerba)**, 1982.  
Encáustica sobre tablero, 150x150  
(Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid)

**Guardiana de su sombra**, 1982.

Ensamblaje y madera pintada con plástico, luz y  
sonido, 163x48x15  
(Col. E. Urculo)

**Fósforos-Bandera**, 1982.  
Ensamblaje y madera pintada, 81x79x7  
(Col. Privada, Valencia)

**Homenaje a Fontana**, 1982.  
Tela tensada y pintada, 53,5x33,5x5

**Malva Gráfico (Cromatoglifo II)**, 1982.  
Tela tensada y pintada, 119x86x5  
(Col. A. Gámir, Madrid)

**Cuadro Rojo (Cromatoglifo III)**, 1982.  
Tela tensada pintada, 100x69x5.

**Tridimensional (Espacialismo Doble)**, 1982.  
Ensamblaje, madera, metal y tela pintada, 103x103x20  
(Col. Dr. Zarco, Madrid)

**Puerta Integrada (Ambiente Century Stendhal)**, 1982.  
Puerta integrad, 186x73x15  
(Col. R. Caba catalán)

**Asomada a la Mirilla (Ambiente Century Stendhal)**,  
1982. Madera y poliéster, 154x72x25 (Col. R. Caba  
catalán)

**Cama Integrada (Ambiente Century Stendhal)**, 1982.  
Ensamblaje: cabecero de madera y poliéster,  
90x167x20.

**Rosa Satén, 1983.**  
Tela tensada pintada, 61x61x7  
(Col. Briñas, Madrid)

**C'est...1983.**  
Ensamblaje de madera y módulo de poliéster, 107x45x5  
(Col. Manuel Tarazona, Madrid ).

**Sugerencia Tantra, 1983.**  
Módulos de poliéster pintados, 136x104x7.

**Sugerencia Tantra II, 1983.**  
Módulos de poliéster pintados, 136x104x7  
(Col. Cuixart, Gerona)

**Bottom Cartuja, 1983 (reconstruido).**  
Ensamblaje 81x69x20.

**Algo de Francia, 1983 (reconstuido).**  
Ensamblaje, 107x62x20  
(Col. García barrio, Madrid)

**Bottom vaquero (Pantalón), 1983 (reconstruido).**  
Ensamblaje, 83x61  
(Col. J. De la Fuente, Punta de la Mona, Granada).

**Petimento, 1984.**  
Acrílico sobre tabla, 118x74  
(Col. A. Mnez. De Bedoya)

**La Historia de Tessa, 1984.**  
Ensamblaje, tríptico de 300x200.

**Gestación Cromática, 1984.**  
Ensamblaje y pintura sobre tabla, 120x120

(Col. P. Cillero)

**Azul Críptico**, 1984, 1984.  
Ensamblaje, 99x79.

**Rojo Críptico**, 1984.  
Ensamblaje, 99x79.

**Cromatoglifo con Brocha**, 1985.  
Ensamblaje pintado, 116x81.

**Doble Homenaje**, 1985.  
Pintura sobre tabla, 175x175  
(Col. G. Cristóbal, Madrid)

**Distrito Noche**, 1985-86.  
Ensamblaje pintado sobre tablero,  
tríptico de 300x200.

**Las Dolomitas**, 1986.  
Ensamblaje, 97x77  
(Col. M. de la Fuente, Madrid)

**Síntesis B.M.W.**, 1986.  
Acrílico sobre tableros, díptico de 150x200  
(Col. P. Cillero)

**Cleopatra VII (No digas que fue un sueño)**, 1986.  
Acrílico sobre lienzo, 122x82.

**Homenaje al Cubismo**, 1986.  
Acrílico sobre tablero, 130x98  
(Col. M. Cillero).

**La Mona No-Lisa**, 1987.  
Ensamblaje pintado sobre tablero, 116x89x7.

**Torso Pentagonal**, 1987.  
Ensamblaje sobre tablero y poliéster pintado,  
116x89x20.

**La Poliakov**, 1987.  
Ensamblaje, 116x89x7  
(Col. M Cillero)

**Heures Chaudes**, 1987-88.  
Ensamblaje, 36,5x36,5

**The Back (La Espalda)**, 1988.  
Ensamblaje pintado, 84x65x20  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Lladró nº 1568 (Dama)**, 1988 .  
Ensamblaje pintado, 120x80x7

**Torera Republicana**, 1988.  
Acrílico sobre tela, 116x89.

**La monstra Vestida (Homenaje a Carreño)**, 1988.  
Pintura sobre tablero, 116x89.

**Opus Eredit**, 1988.  
Ensamblaje pintado, 164x100x20.

**Dadá Dramático**, 1988.  
Ensamblaje, óleo sobre lienzo, 60x37  
(Col. N. Bayarri, Valencia).

**Sabrinismo**, 1988.

Ensamblaje, 116x89x10.

**Espuma Cromática**, 1988.  
Técnica mixta, 60x37.

**Muslo Errático**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 81x99,5.

**Apropiación de Ingres (Primera Odalisca)**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 100x164.

**Smoking**, 1989.  
Torso Ensamblaje, 66x37,5x7.

**Ombbligo Oblongo**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 116x89  
(Col. M. Ochoa)

**Senso Patrones (Corsé)**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 146x114.

**Grupa**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 116x89  
(Col M. Cillero)

**Formas Exteriores**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 116x89.

**Brasil**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 146x114.

**Balada del Milenio**, 1989.  
Ensamblaje pintado, 200x150x35.

**Deleite IKB**, 1989.  
Acrílico sobre lienzo, 116x89  
(Col. Ana Mnez de Bedoya)

**Primavera-Otoño**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 130x110.

**Invierno-Verano**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 130x110  
(Col. M. Cillero)

**Elvira I**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 120x80  
(Col. P. Cillero)

**Elvira II**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 120x80  
(Col. P. Cillero)

**Soplo a Calder**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 120x120.

**Génesis**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 70x125.

**Visión Esferoide**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 170x135  
(Col. M. Cillero)

**Lingerie**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 162x130.

**Man Ray Peach**, 1989.  
Acrílico y collage, 100x69  
(Col. García Barrio, Madrid).

**14 de Julio-Melón**, 1989.  
Acrílico sobre tablero, 120x120.

**Jesus's Hat**, 1989.

Acrílico sobre lienzo, 120x120.

**Morceax en Forme de Poire: Erik Satie**, 1990.

Acrílico sobre tablero, 146x114  
(Col. A. Mnez de Bedoya).

**14 de Abril**, 1990.

Acrílico sobre tablero y cartón, 102x102  
(Col. M. Veyrat)

**Sugerencia Hípica**, 1990.

Pintura sobre tablero, 91x73.

**Prélude Canin**, 1990.

Acrílico sobre tablero, 102x102  
(Col. M. Cillero)

**Donde lleva el Río**, 1990.

Acrílico sobre tablero, tríptico de 203x217,5  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**El Sur**, 1990.

Acrílico sobre tela y ensamblaje pintado, 130x72,5  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Vicio**, 1990.

Acrílico sobre tablero, ensamblaje pintado, 73x60  
(Col. M. Vicent)

**Forma A-I Lacre**, 1990.

Polimaterias, 72,5x72,5  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Forma A-II Canica**, 1990.

Polimaterias, 72,5x72,5  
(Col. García Barrio, Madrid)



**Forma A-III**, 1990.  
Aerógrafo, 72,5x72,5  
(Col. G. Cristóbal, Madrid)

**Forma A-IV Cromática**, 1990.  
Acrílico sobre tablero, 72,5x72,5  
(Col. A. Mnez. de Bedoya)

**Forma Interaccionada-A**, 1991.  
Acrílico sobre tablero, 91x73  
(Col. P. Cillero)

**Forma Interaccionada-B**, 1991.  
Acrílico sobre tablero, 91x75  
(Col. P. Cillero)

**Forma Interaccionada-C**, 1991.  
Acrílico sobre tablero, 91x75  
(Col. P. Cillero)

**Forma Interaccionada-E Móvil**, 1991.  
Acrílico sobre tablero, 91x75  
(Col. I. Alfaro, Valencia)

**Movimiento Fractal**, 1991.  
Acrílico sobre tela, 146x114  
(Col. M. Cillero)

**La Feria de Málaga**, 1991.  
Acrílico sobre tela, 102x102  
(Col. Carlos Gómez)

**La Popa**, 1991.

Acrílico sobre lienzo, 162x130  
(Col. P. Cillero)

**Inés como Pretexto**, 1991.  
Acrílico sobre tablero, 146x114  
(Col. García Barrio, Madrid)

**Forma A-V**, 1992.  
Polimaterias, 72,5x72,5  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Progesterona y Lápiz**, 1992.  
Ensamblaje pintado, 130x185  
(Col. M. Cillero)

**Cactus y Tangram**, 1992.  
Acrílico sobre lienzo, 46x33  
(Col. García Barrio, Madrid)

**Mediterráneo**, 1992.  
Acrílico sobre lienzo, 166x130  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Berenice Bética**, 1992.  
Acrílico sobre lienzo, 105x155  
(Col. M<sup>a</sup> Eugenia Gómez)

**La Frontera de la Luz**, 1992.  
Acrílico sobre tablero, 105x155  
(Col. P. Cillero)

**El Bollito**, 1992.  
Acrílico sobre tablero, 91x75  
(Col. P. Cillero)

**La Estrona nº 1**, 1992.  
Acrílico sobre lienzo, 41x33.  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Micro-Macro Cosmos**, 1992.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x43.  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**A.D.N. y Esferas**, 1992.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Iluminación de lo fragmentario**, 1992.  
Acrílico sobre tela, 62,5x62,5  
(Col. M. Cillero)

**Sobre y Hendedura**, 1992.  
Collage y acrílico sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez. de Bedoya)

**Apropiación Parcial de Klimt**, 1993.  
Acrílico sobre tela, 115x72,5  
(Col. G. Cristóbal, Madrid)

**La Estrona Dos**, 1993.  
Acrílico sobre lienzo, 162x130  
(Col. A. Mnez. de Bedoya)

**Sueño**, 1993.  
Acrílico sobre tablero, collage y ensamblaje 41x43  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Milagro**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Gramíneas**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Doble Gesto**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Martinez de Bedoya)

**Bananaquina**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Interiores**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Glandífora**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Espejo-Consexo**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Hormona**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33

**Tras la Angiografía**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Termografía con Uvas**, 1993.  
Acrílico y collage sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Martinez. De Bedoya)

**Angiografía Doble**, 1993.  
Acrílico sobre tablero, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Pecho Doble**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33 y 41x33  
(Col. Restaurante La Corralada, Madrid)

**Top Less**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**L'Escudeller**, 1993.  
Ensamblaje pintado, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Forma Esplendente A**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. Profesor F. Gallach Tarradas, Madrid)

**Forma Esplendente B**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. Ana Mnez. de Bedoya)

**Black-Jack I**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez. de Bedoya)

**Black-Jack II**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33 (Col. A. Mnez.  
de Bedoya)

**Pareja**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez. de Bedoya)

**Bonnie**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez. De Bedoya)

**Cadena Glútea**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Vello Nour**, 1993.  
Acrílico y collage sobre lienzo, 41x33  
(Col. A. Mnez. de Bedoya)

**Siesta Lorquiana**, 1993.  
Acrílico sobre tablero, 195x150  
(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Sol y Sombra a la Corralada**, 1993.  
Ensamblaje pintado, 82x73

**Dallas**, 1993.  
Ensamblaje pintado, 146x114x15  
(MACUF).

**Circulación de la Sombra I, 1993.**

Acrílico sobre tablero, 116x89

(Col. Mireya Cillero)

**Circulación de la Sombra II, 1993.**

Acrílico sobre tablero, 116x89

**Tótem Delial, 1993.**

Ensamblaje pintado, 90x76 y 37x24x6

(Col. A. Mnez de Bedoya)

**Tótem Fractal, 1993.**

Ensamblaje de madera, 174x104x45

*Obras de las que no he hallado  
más que referencia oral o escrita:*

**Mujeres desgranando maíz**, 1966  
(obra citada por Raúl Chávarri en *Cillero*, pág. 21)

**Ku-Kus-Klan**  
(obra citada por Joselo García Noreña)

**Reinterpretación del Matrimonio  
Arnolfini de Van Eyck**  
(obra citada por Isolda Alfaro)

**Treblinka**, 1967  
(citada por Raúl Chávarri, en *Cillero*, pág. 24)

**Homenaje a Da Vinci**, 1969  
(citada por Raúl Chávarri en *Cillero*, pág. 49)

**A Boticelli**, c. 1964  
Museo de Arte Moderno de París (?)



*A continuación, se reproduce una carta y  
catálogo con precios, sobre la  
exposición de Andrés Cillero en la  
Diputación Provincial de Jaén,  
celebrada en Noviembre de 1992.*

*De este modo, se aporta a la tesis una  
idea de la valoración de las obras  
por el propio artista:*



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

JAÉN

6 de noviembre de 1992

Sr. Director de Cultura  
Don Manuel Urbano Pérez-Ortega  
Diputación Provincial de Jaén  
Pza. San Francisco, nº 2  
23071 - JAEN

FAX : 953 26 21 11

Querido amigo:

Aquí te adjunto en un FAX el listado de obras y precios de mi exposición ahí con vosotros. Como verás, te mando también lo que habrá de asegurarse de mi estudio de Torremolinos y, por tanto, deducirlo del total del seguro que corresponde a Madrid.

Según mis cálculos, la cantidad global es de :

Madrid .....	30.025.000 <sup>4</sup> ptas.
Torremolinos...	<u>4.600.000<sup>4</sup> "</u>
Total	34.625.000 <sup>4</sup> ptas

Deseándote lo mejor y esperando verte bién pronto,  
recibe un fuerte abrazo

*Uru*

Andrés J. Cillero Dolz

EXPOSICION - CILLERO

1

DIPUTACION PROVINCIAL DE JAEN , NOVIEMBRE DE 1992

CATALOGO :

PRECIOS V.P. :

- |     |   |                            |
|-----|---|----------------------------|
| 1.- | FILOSOFIA DEL TOCADOR, 1978<br>127 x 84 x 25 cm.<br>Ensamblaje pintado.                 | 975.000 <sup>4</sup> ptas. |
| 2.- | HECHOS Y PECHOS, 1978<br>131 x 62 x 25 cm.<br>Ensamblaje pintado.                       | 975.000 <sup>4</sup> "     |
| 3.- | RIO MISSISSIPI DE MANZANAS, 1980 (tríptico)<br>150 x 277 cm.<br>Ensamblaje pintado.     | 1.100.000 <sup>4</sup> "   |
| 4.- | CROMATOGLIFO, 1982 (recoger en Torremolinos)<br>130 x 98 x 7 cm.<br>Ensamblaje pintado. | 975.000 <sup>4</sup> "     |
| 5.- | ALGO DE FRANCIA, 1977-1983<br>107 x 62 x 7 cm.<br>Madera, tela y polyester.             | 975.000 <sup>4</sup> "     |
| 6.- | PENTIMENTO, 1984<br>118 x 74 cm.<br>Ensamblaje pintado.                                 | 975.000 <sup>4</sup> "     |
| 7.- | AZUL CRIPTICO, 1984<br>99 x 79 cm.<br>Ensamblaje pintado.                               | 975.000 <sup>4</sup> "     |
| 8.- | ROJO CRIPTICO, 1984<br>99 x 79 cm.<br>Ensamblaje pintado.                               | 975.000 <sup>4</sup> "     |

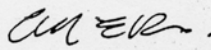
9.- CROMATOGLIFO AZUL, 1985 116 x 81 cm. Ensamblaje pintado.	750.000 <sup>4</sup> ptas.
10.- DISTRITO DE NOCHE, 1985-1986 (tríptico) 200 x 300 cm. Ensamblaje pintado.	1.300.000 <sup>4</sup> "
11.- HOMENAJE AL CUBISMO, 1986 130 x 98 cm. Ensamblaje pintado.	950.000 <sup>4</sup> "
12.- SYNTHESSES BMW, 1986 (díptico) 150 x 200 cm. Acrílico sobre tablero.	1.100.000 <sup>4</sup> "
13.- CLEOPATRA VII, 1986 122 x 82 cm. Acrílico sobre tela.	950.000 <sup>4</sup> "
14.- LA POLIAKOF, 1987 116 x 89 cm. Ensamblaje pintado.	950.000 <sup>4</sup> "
15.- TORSO PENTAGONAL, 1987 116 x 89 cm. Ensamblaje pintado.	950.000 <sup>4</sup> "
16.- SABRINISMO, 1988 116 x 89 cm. Ensamblaje pintado.	950.000 <sup>4</sup> "

17.- "OPUS EREXIT", 1988 164 x 100 x 20 cm. Ensamblaje pintado.	1.100.000 <sup>←</sup> ptas.	
18.- OMBLIGO OBLONGO, 1989 116 x 89 cm Acrílico sobre tablero.	950.000 <sup>←</sup>	"
19.- GRUPA, 1989 116 x 89 cm. Acrílico sobre tablero.	950.000 <sup>←</sup>	"
20.- BRASIL, 1989 146 x 114 cm. Acrílico sobre tablero.	1.100.000 <sup>←</sup>	"
21.- BALADA DEL MILENIO, 1989 200 x 150 x 35 cm. Ensamblaje pintado.	1.100.000 <sup>←</sup>	"
22.- DELEITE "IKB", 1989 116 x 89 cm. Acrílico sobre tela.	950.000 <sup>←</sup>	"
23.- INVIERNO-VERANO, 1989 130 x 110 cm. Acrílico sobre tablero.	975.000 <sup>←</sup>	"
24.- SOPLO A CALDER, 1989 120 x 120 cm. Acrílico sobre tablero.	(RECOGER EN TORREMOLINOS) 975.000 <sup>←</sup>	"

25.- VISION ESFEROIDE, 1989 162 x 130 cm. Acrílico sobre tablero.	1.200.000 <sup>4</sup> ptas.
26.- "LINGERIE" , 1989 162 x 130 cm. Acrílico sobre tablero.	1.200.000 <sup>4</sup> "
27.- "JESUS'S HAT" , 1989 120 x 120 cm. Acrílico sobre tela.	950.000 <sup>4</sup> "
28.- DONDE LLEVA EL RIO, 1990 (tríptico) 203 x 218 cm. Acrílico sobre tablero.	1.300.000 <sup>4</sup> "
29.- 14 de ABRIL + 59, 1990 102 x 102 cm. Ensamblaje pintado.	950.000 <sup>4</sup> "
30.- FORMA AI, 1990 73 x 73 cm. Ensamblaje pintado.	600.000 <sup>4</sup> "
31.- FORMA AII, 1990 73 x 73 cm. Ensamblaje pintado.	600.000 <sup>4</sup> "
32.- FORMA AIV, 1990 73 x 73 cm. Ensamblaje pintado.	600.000 <sup>4</sup> "

- 33.- FORMA AV, 1992 600.000<sup>2</sup> ptas.  
73 x 73 cm.  
Ensamblaje pintado.
- 34.- FORMA INTERACCIONADA MOVIL, 1991 600.000<sup>2</sup> "  
91 x 75 cm.  
Acrílico sobre tablero.
- 35.- MOVIMIENTO FRACTAL, 1991 (RECOGER EN TORREMOLINOS) "  
146 x 114 cm. 1.100.000<sup>2</sup> "  
Acrílico sobre tela.
- 36.- LA POPA, 1991 (RECOGER EN TORREMOLINOS)  
162 x 114 cm. 1.200.000<sup>2</sup> "  
Acrílico sobre tela.
- 37.- LA FRONTERA DE LA LUZ, 1992 (RECOGER EN TORREMOLINOS)  
105 x 155 cm. 1.100.000<sup>2</sup> "  
Acrílico sobre tablero.

Madrid, 20 de octubre de 1992

  
Fdo. Andrés Cillero

Premios.  
Exposiciones.  
Museos.

*Premios.*



**Medalla de Oro**

XIV Exposición de Arte Universitario de Valencia  
1952.

**Primer Premio**

Exposición Nacional de S.E.U.  
1954

**Primer Premio de Pintura**

Excmo. Ayuntamiento de Melilla  
1958.

**Medalla de Plata**

VII Exposición Nacional de la  
Excma Diputación provincial de Alicante  
1959.

**Medalla de Honor**

Exposición X años de crítica de Valencia  
1959.

**Primer Premio de Pintura**

VI Salón de Otoño de Valencia  
1960.

**Primer Premio**

Concurso SICOP de Valencia  
1962.

**Medalla de Oro de Pintura y Escultura**

VII Salón de Marzo de Valencia  
1966.

**Medalla de Honor GARNELO**  
VII Salón de Marzo de Valencia  
1966.

**Segundo Premio de Pintura**  
Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid  
1970.

**Premio del Excmo Ayuntamiento de Barcelona,**  
IV Bienal Internacional del Deporte  
en las Bellas Artes, Madrid  
1973.

**Primer Premio Nacional**  
V Bienal Internacional del Deporte  
en las Bellas Artes, Zamora  
1975.

**Primer Premio de Pintura**  
Concurso Nacional del  
Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid  
1975.

**Premio Diario El Pais**  
VII Bienal Internacional del Deporte  
en las Bellas Artes, Barcelona  
1979.

**Beca**  
para la Investigación y Realización de Nuevas Formas  
Expresivas,  
Ministerio de Cultura, Madrid  
1979.

## *Exposiciones Individuales*

**1957**  
Salones de Fomento, Gandía

**1958**

Galería de Arte Fernández Mompó Valencia.

**1962**

Salón de Reyes de la Excma. Diputación, Valencia.

**1963**

Sala Sorní, Valencia.

**1966**

Sala del Prado del Ateneo de Madrid.

**1968**

Sala Mateu, Valencia.  
Sala C.I.T.E., Valencia.

**1969**

Club Internacional de Prensa, Madrid.

**1970**

Galería Grises, Bilbao.

**1971**

Bienal de Alejandría, Egipto.  
Galería Vandrés, Madrid  
Sala C.I.T.E., Valencia.

**1972**

Galería Skira, Madrid.  
Galería Estiarte, Madrid.

**1973**

Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil

**1975**

Galería Skira, Madrid.

**1976**

Galería punto, Valencia.

**1977**

Galería El Coleccionista, Madrid.

Museo Athäri, Finlandia.

**1978**

Sala Himmel, Chicago.

**1980**

Galería La Pinacoteca, Madrid.

**1981**

Galería Arts, Valencia.

**1983**

Galería Kandinsky, Madrid.

**1986**

Facultad de Bellas Artes, Madrid.

**1987**

Galería-Sala Muriel, Zaragoza.

**1989**

Galería Alvar, Madrid.

**1990**

Lladró Art Galery, New York.

**1991**

Sala Luzán, Zaragoza.

Sala Imagen, Sevilla.  
Ayuntamiento de Torrent, Valencia.

**1992**

Diputación Provincial de Jaén.

**2002**

Reales Atarazanas de Valencia.

## *Exposiciones Colectivas*

**1954/1973**

Primera Exposición al Aire Libre y XIV Salón de Arte  
Universitario, Valencia.

III Bienal Hispanoamericana, Barcelona.

Exposición Cultural Hispano-Belga, Valencia.

Exposiciones Itinerantes del MAM, Valencia, Lérida,  
Alicante, Barcelona y Málaga.

Salón de Mayo, Barcelona.

II Bienal de Arte de Zaragoza.  
Salón de Arte Libre de París 1964.  
III Salón Nacional de Pintura, Alicante.  
Primer Salón del Mediterráneo, Valencia.  
V y VI Salón de Otoño, Valencia.  
Selección Española de Arte Moderno en el Museo de  
los Agustinos de Toulouse, 1966.  
Arte Actual de América y España, Madrid.  
Testimonio 70, Salas del Patrimonio Artístico y  
Cultural, Madrid.  
Selección Española Itinerante, Montpellier, Gante,  
Colonia, Estocolmo, Londres.  
MAN 71, Barcelona y Museo del Ampurdán.  
Eros y el Arte Actual, Galería Vandrés, Madrid.  
Selección Española del Ministerio de Asuntos  
Exteriores en Panamá, Medellín, Bogotá, Lima La Paz,  
Buenos Aires, Montevideo y Sao Paulo.

Primera Muestra de Artes Plásticas, Baracaldo.  
Exposición arte Itinerante del Ministerio de educación  
y Ciencia, España.  
Biblioteca Washington Irving, Madrid.  
Smithsonian Institution Coleccion Fine Arts, U.S.A.  
Primera Bienal de Pintura de León.  
Bienal de Alejandría y Damasco.  
Arte de Vanguardia en Sala Gaudí, Barcelona.  
Jeunes Artistes Espagnols del 70, Montpellier.  
Museo de Echende, Holanda.  
Grabado Contemporáneo en Galería Skira, Madrid.  
Arte Actual Valenciano, Museo de Arte  
Contemporáneo de Sevilla.  
Selección de Arte Español Contemporáneo en el  
Museo de Villafamés, m Castellón.  
X Exposición Internationale de la Gravure, Ljubljana,  
Eslovenia.

6 Artistas en la Vanguardia, Galería De Luis, Madrid.  
Gráfica Spagnola en Milano, Italia.  
Panorama de la obra Gráfica en España, Madrid.  
Arte Contemporáneo Español en Galería Temps,  
Valencia.  
II Muestra de Artes Plásticas, Baracaldo.  
XII Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil.

## **1974/1980**

Maestros del Grabado, Galería Skira, Madrid.  
Biennale Internazionale de la Gravure, Cracovia,  
Polonia.  
International Graphik Frenchen Biennale, Alemania.  
Norwegian International Print Biennale, fredriktad,  
Noruega.  
Nuevos Maestros de la Pintura Española “El Amor y la  
Muerte”, Club Internacional de Prensa, Madrid.  
Selección Española de Pinturas, Museo Real de  
Bruselas y Haus de Kunst de Munich.  
XXXI Salón Internacional del Grabado de Madrid.  
Muestra Internacional de Artistas del Ultramueble en el  
Colegio Oficial del Colegio de Arquitectos de Valencia  
de 1975.  
Panorama actual del Arte Plástico, Universidad de  
Santander.  
V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes,  
Zamora y Barcelona.



Concursos Nacionales 1975-76, Ministerio de  
Educación y Ciencia, Madrid.  
II Biennale de la Gravure de Ljubjana, Eslovenia.  
Pintores sin Pintura, Galería Skira de Madrid.  
ART 7,76 Die International Kunstmesse de Basilea.  
XXII Salón Internationale del Grabado, Biblioteca  
Nacional de Madrid. Art-Expo 76, Barcelona.

Galería Caledonia, Bilbao.  
Primer Certamen Internacional de Artes Plásticas,  
Museo de Lanzarote.  
Homenaje a Calder, galería Skira, Madrid.  
Maternidades en Galería Kandinski, Madrid.  
Eros y el Arte Valenciano Actual, Valencia.  
Arte Español en Vaasa, Finlandia.  
“Eros y ...” , Galería Skira, Madrid.  
Arte Español Contemporáneo, “Nuevos Nombres del  
Arte Español” (Ministerios de Asuntos Exteriores):  
Valparaíso, Asunción, La Paz, Quito, Bogotá, Caracas,  
Panamá, Santiago de Chile.  
Muestra de Arte Actual, Universidad de Zamora.  
Salón de Marzo de Valencia. Caixa d’Estalvis,  
Valencia.  
Homenaje a Miguel Hernández (PSP), Galería  
Multitud, Madrid.  
Pintura Española del siglo XX, Museo de Taiwán,  
Formosa.  
Arte Contemporáneo Español, Museo Niavarán  
Center, Teherán.  
Homenaje a Christo, Galería Skira, Madrid.  
Panorama-78, Museo de Arte Contemporáneo de  
Madrid.

Obra sobre papel, Museo de Praga.  
Nombres Nuevos del arte Español, Ministerio de  
Asuntos Exteriores, Río de Janeiro.  
VII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas  
Artes, Barcelona.

Grabado de Hoy en Galería de La Mota, Madrid.  
Grabadores españoles Contemporáneos, Museo de  
Quito.  
Exposición por los Derechos Humanos, Palacio  
Rabos, Madrid.  
I Certamen Internacional de Pintura Puerto Príncipe,  
Benalmádena.

## 1981/1986

Picasso, Cien artistas para un Centenario, Galería Skira de Madrid y San Sebastián.  
Mostra Cultural del Pais Valencia, Ajuntament d'Alcoy, Alicante.  
Los Insólitos, Galería Alencon de Madrid.  
El Bodegón en la pintura Española Actual, Confederación Española de Cajas de Ahorros.  
Profesores de la Facultad de Bellas Artes en la Galería Nike, Valencia.  
I Exposición de Pintura y Escultura "Fuerzas Armadas", Capitanía 3ª Región, Valencia.  
Artistas Españoles de Vanguardia, Galería La Pinacoteca, Madrid.  
"Ven a Verte", Galería Grandson & Grandson, Madrid y Galería Punto, Valencia.  
VIII Bienal Internacional del Deporte en Las Bellas Artes, Madrid.  
Contraparada del III Milenario, Murcia.  
Bienal nacional Ciudad de Oviedo.  
X Bienal Ibizagráfica '82, Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo.  
Exposición Colectiva Galería Kandinsky, Madrid.  
Exposición '82 Galería La Pinacoteca, Madrid.  
I Semana Española de Erotismo, Centro Cultural de La Villa de Madrid.

La Mujer en las colecciones del Museo español de  
Arte Contemporáneo, Madrid.  
Colectiva Galería Skira de Madrid.  
Colectiva de la Galería Kandinsky, Madrid.

Exposición Pabellón Villanueva, Real Jardín  
Botánico, Concurso de Pintura del Congreso de los  
Diputados, Madrid.  
Itinerante de Promoción Cultural del País Valencia,  
ciudades del Mediterráneo.  
Homenaje a los Poetas, Facultad de Bellas Artes de la  
Universidad Complutense, Madrid.  
I Bienal de Arte Seriado de la ciudad de Sevilla.  
Plástica Valenciana Contemporánea, Salones de La  
Lonja, Valencia.  
68 Plásticos Valencianos, Centro Cultural de La Villa,  
Madrid.  
Conferencia sobre El Erotismo de la Imagen Plástica,  
“Ero-temas”, Excmo Ayuntamiento de Zaragoza.  
Plástica Valenciana Contemporánea, Alicante.  
El Desnudo, galería Alfama, Madrid.  
Primer premio de Pintura BMW, Madrid. Bodas de  
Diamante del Cubismo, Facultad de Bellas Artes,  
Madrid.

## 1987/1995

- Colectiva Inaugural Galería Serrano 5, Madrid.  
Primer Gran Salón de Arte Contemporáneo, galería  
Serrano 5, Madrid.  
Exposición “Tierno y la Paz”, Planeterio de Madrid.  
Exposición-Homenaje a las Víctimas del Franquismo,  
Centro Cultural de La Villa, Madrid, Bilbao, Sevilla  
Valencia.  
Selección: 100 Grabadores Españoles, Real Academia  
de bellas Artes de San Fernando y Centro Cultural  
Conde Duque, Madrid.  
Colectiva Inaugural Museo Lladró Art Galery, New York.  
“30 Años de Pintura”, Caja de Ahorros de Valencia.  
Exposición Colectiva “La Figuración” en la Galería  
Alvar de Madrid.  
6 Artistas, Galería de Villafamés, Castellón.  
Colectiva Galería Levy de Madrid.  
Exposición Homenaje a Cela en galería Club 24,  
Madrid.  
Colectiva de Maestros Españoles Contemporáneos en  
Lladró Art galery, New York.  
Colectiva galería Alvar de Madrid.  
Tres generaciones, Tres Plásticos, Sala Imagen de la  
Caja de Ahorros de San Fernando, Sevilla.  
Homenaje del Ayuntamiento de Madrid a Camilo José  
Cela, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.  
Exposición del Colegio de Ingenieros de Caminos,  
Canales y Puertos de Madrid.

Artistas Contemporáneos “El Bodegón”, galería Alma,  
Madrid.  
Entre Amigos, Galería Rosalía Sender, Valencia.  
Exposición Colectiva, Sala Rosalía Sender de  
Valencia y Sala CAM de Torrent.  
“Huellas”, Exposición Colectiva en la Sala Parpalló del  
Centro Cultural La Beneficencia, Diputación  
Valenciana, Valencia.

## *Museos.*

Hay obras de Andrés Cillero en colecciones privadas de Europa, Estados Unidos de América, algunos países de Latinoamérica y Marruecos.

Otras obras suyas pueden verse en diversas instituciones públicas y privadas, tales como:

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid  
Museo de Arte moderno de París  
Museo provincial San Pío V de Valencia  
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla  
Alta Comisaría de España en Marruecos Community  
Art Center de Filadelfia  
Museo Nacional de Lima  
Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés  
(Castellón)  
Biblioteca Nacional de Madrid  
Colección de Arte del S.XX de Alicante  
Museo de Arte Moderno de Bilbao  
Museo-Galería de Athhäri en Finlandia  
Museo de la Generalitat de Valencia  
Caixa d'Estalvis de Valencia  
Museo Lladró Art Galery de New York  
Banco de Crédito Industrial de Valencia  
Banco de Crédito Agrícola de Madrid  
Universidad Politécnica de Valencia  
Museo del Grabado español Contemporáneo de  
Marbella.

# Fuentes Documentales.

Originales y Manuscritos  
Catálogos  
Bibliografía  
Hemerografía



## *Originales y Manuscritos.*

Cuadernos Personales de Trabajo de  
Andrés Cillero

Cartas y postales originales de  
Andrés Cillero

Notas manuscritas de  
Isolda Alfaro  
(Valencia, 1994)

Notas manuscritas de  
Margarita Alonso Silió  
Mis conversaciones con:

Isolda Alfaro  
Valencia, Mayo 1997 y 2002

Ana Martínez de Bedoya  
Torremolinos, Agosto 1994,  
Madrid, Septiembre 1997 y Abril 1998

Nassio Bayarri  
Valencia, Mayo 1997

Olga Real  
Valencia, Mayo 1997

Rafael Pons  
Valencia, Mayo 1997

Jesús de la Fuente  
La Herradura, Granada, Diciembre 1997  
Madrid, Abril 1998

Manuel Arcenegui  
Sevilla, Noviembre 1997  
Junio 2000  
Noviembre 2003

Maria Jose Bró  
Madrid, Septiembre 1997  
Mayo 2002

Joselo Ruiz Noreña  
La Coruña, Febrero 1998

*Catálogos.*

**Salvatierra, Julio César**

Cillero Catálogo N° 57 de Publicaciones Españolas  
Sala del Prado del Ateneo de Madrid  
Madrid, 1966

**Cillero, Andrés**

Catálogo Autobiográfico. Sala CITE  
Valencia, 1968

**El Neodadaísmo en la obra de A. Cillero**

Catálogo Club Internacional de Prensa  
Madrid, 1969

**Cillero. Grotesch Art**

Galería Skira.  
Madrid, 1972

**Cillero. España**

XII Bienal de Sao Paulo, 1973  
Galería Temps  
Valencia

**Cillero**

Galería El Coleccionista  
Madrid, junio 1977

**Cillero**

Ambiente Century Stendhal  
Galería Kandinsky  
Madrid, junio 1983

**Cillero**

Galería Alvar  
Madrid, octubre-noviembre 1989

**Andrés Cillero**

Exposición Retrospectiva  
Universidad Complutense de Madrid. Facultad de  
Bellas Artes  
Madrid, febrero 1986

**Andrés Cillero**  
Obras  
Sala Cai-Luzán  
Zaragoza, 24 de Enero a 21 de Febrero 1991

**Cillero**  
Microretrospectiva. Obras de un lustro.  
Delegación de Cultura del Ajuntament de Torrent  
Torrent, del 3 al 31 de Mayo 1991

**Cillero**  
Palacio de la Diputación Provincial de Jaen  
Jaen, del 13 de Noviembre al 1 de Diciembre 1992

**Pop Art**  
Caja de Ahorros de Vitoria y Alava  
Vitoria, Mayo-Junio 1994

**Homenaje a Cillero**  
Rosalía Sender. Galería de Arte  
Valencia, 15 de Diciembre a 28 de Enero 1995

*Bibliografía.*

**Autores Varios**  
*Pintura Española de Vanguardia (1950/1990)*  
Fundación Argenteria  
Editorial Visor  
Madrid, 1998

**Autores Varios**  
(Ruhr Berg, Fricke, Schneckenburger, Honnef)  
*Arte del Siglo XX*  
Pintura, Escultura, Nuevos Medios,  
Fotografía-  
Editorial Taschen  
Colonia/Madrid, 2001

**V. Aguilera Cerni**  
*Posibilidad e Imposibilidad del Arte.*  
Editorial Fernando Torres  
Valencia, 1973.

**V. Aguilera Cerni**  
*El Arte Impugnado*  
Editorial Edicusa  
Madrid, 1969

**Juan Antonio Aguirre**  
*Arte Ultimo. La Nueva Generación en la Escena Española*  
Editor Julio Cerezo  
Madrid, 1969

**Carlos Arean**  
*Treinta Años de Arte Español*  
Punto Omega

Madrid, 1972

**Carlos Arean**

*Balance del Arte Joven en España No. 516*

Publicaciones Españolas

Madrid, 1971

**Georges Bataille**

*La Historia del Ojo*

Tusquets Editores

Barcelona, 1978

**George Bataille**

*Las Lágrimas de Eros*

Tusquets Editores

Barcelona, 1977

**George Bataille**

El Erotismo

Tusquets Editores

Barcelona, 1977

**Henri Behar y Michel Carassou**

*Dadá. Historia de una Subversión*

Editorial Península

Barcelona, 1996

**Valeriano Bozal**

*Arte del Siglo XX en España: Pintura y Escultura*

Espasa Calpe

Madrid, 1995

**Francisco Calvo Serraller**  
*Del Futuro al Pasado. Vanguardia y Tradición en el  
Arte Español Contemporáneo*  
Alianza Editorial  
Madrid, 1990

**Francisco Calvo Serraller**  
*Pintores Españoles entre dos Fines de Siglo  
1880/1990: de Eduardo Rosales a Miquel Barceló*  
Alianza Forma  
Madrid, 1990

**Albert Camus**  
*El Mito de Sísifo*  
Alianza Editorial  
Madrid, 1983

**Andrés Cillero**  
*Un Espacio Erótico para un Creador Plástico*  
Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Madrid, 1985

**Raúl Chávarri**  
*Cillero*  
Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural  
Servicio de Publicaciones del  
Ministerio de E. y C.

Madrid, 1977

**Amy Dempsey**  
*Estilos, Escuelas y Movimientos*  
Art Blume  
Barcelona, 2002

**Xavier Domingo**  
*Erótica Hispánica*  
Ruedo Ibérico  
París, 1972

**Roselee Goldberg**  
*Performance Art*  
Ediciones Destino  
Barcelona, 1996

**Ana María Guasch**  
*El Arte último del Siglo XX:  
Del Postminimalismo a lo Multicultural*  
Alianza Forma  
Madrid, 2000

**Lucy R. Lippard**  
*El Pop Art*  
Ediciones Destino  
Barcelona, 1993



**Edward Lucie-Smith**

*La Sexualidad en el Arte Occidental*

Ediciones Destino

Barcelona, 1992

**Edward Lucie-Smith**

*Movimientos Artísticos desde 1945*

Ediciones Destino

Barcelona, 1995

**Simon Marchan Fiz**

*Del Arte Objetual al Arte de Concepto*

Editorial Acal

Madrid, 1994

**S. A. Ramirez**

*Historia del Arte. El Mundo Contemporáneo*

Alianza Editorial

Madrid, 2002

**Olga Real**

*Andrés Cillero. La Creatividad Cómplice*

Universidad Politécnica de Valencia

Valencia, 1998

**Olga Real**

*Andrés Cillero: Una Mirada Múltiple*

Generalitat Valenciana

Conselleria de Cultura i Educació

Ajuntament de Valencia  
Reales Atarazanas  
Valencia, 2002

**Marqués de Sade**  
*Justine o los Infortunios de la Virtud*  
Editorial Cátedra  
Madrid, 1989

**Marqués de Sade**  
*La Filosofía en el Tocador*  
Editorial Valdemar  
Madrid, 2000

## *Hemerografía.*

**1960/1970**

**Vicente Aguilera Cerni**  
Publicaciones Españolas  
Madrid, 1966

**Pilar Arderius**  
*Lo que Pasa en Valencia*  
Jornada

Valencia, 16 de octubre de 1963

**Carlos Arean**

*Introducción al Pop Art*

Revista Hogar y Arquitectura No. 53

1964, págs. 49 a 64

**Carlos Arean**

*Al Pop desde la Pintura*

Levante

Suplemento gráfico de los domingos No. 308

Valencia, 17 de abril de 1966

**A. M. Campoy**

*Cillero*

Diario ABC

Madrid, martes 18 de octubre de 1966

**A. M. Campoy**

*Crítica de Exposiciones*

ABC de las Artes

Madrid, 1969

**Alexandre Cirizi**

*Serra D'Or*

Any VIII, No. 5

Valencia, 15 de mayo de 1966

**Angel Crespo**

*Las Exposiciones en Madrid*

Forma Nueva, No. 10  
Madrid, noviembre/diciembre de 1966

**Williams Dyckes**  
*Spanish Art Now*  
Herald Tribune  
Paris, 1966  
Guidepost, Costa del Sol, Octubre 1966

**Miguel Logroño**  
*Explicación del Grotesc Art*  
Diario de la Noche S.A.  
Madrid, 27 de diciembre de 1969

**Cirilo Popovichi**  
*Ronda de Exposiciones: Cillero*  
Edición Europea S. P.  
Madrid, 30 de octubre de 1966

**Bárbara Rose**  
*Crónica de Nueva York*  
Revista Goya No. 53  
Madrid, 1963  
pág. 215 a 219

**Bárbara Rose**

*Crónica de Nueva York*  
Revista Goya No. 59  
Madrid, 1964  
págs. 380 a 386

**Manuel Vicent**  
*Andrés Cillero o el Grotesch Art*  
Diario de Madrid  
Madrid, 6 de diciembre de 1969

**Sin Autor**  
*Crítica de Exposiciones*  
Sala del Prado, del Ateneo de Madrid  
Artes No. 78  
Madrid, octubre de 1966  
pág. 43

**Sin Autor**  
*Grotesch-Art: Ultimísima Hora del Arte*  
Pueblo Extra  
Madrid, 5 de octubre de 1966

**Sin Autor**  
*On the Town. Madrid.*  
Spain's American Weekly  
Madrid, 7 de octubre de 1966

**1970/1980**

**Lola Aguado**

*El Artista en su Taller. Mano a Mano con Lola Aguado*  
Cisneros, No. 61  
Madrid, 1977  
págs. 22 a 27

**J. R. Alfaro**

*Crónica de Arte*  
Hoja del Lunes  
Madrid, 26 de junio de 1972

**J. R. Alfaro**

*Exposiciones de Cillero*  
Hoja del Lunes  
Madrid, 5 de mayo de 1975

**Santiago Amón**

*El Grotesch-Art y el Humanismo Plástico de Cillero*  
Flashmen No. 6

Madrid, 1972  
pág. 13

**Mariángeles Arazo**  
*Andrés Cillero*  
Las Provincias  
Valencia, 28 de mayo de 1976  
pág. 18

**Carlos Arean**  
*Inauguración de una Nueva Galería:*  
*Vandrés Exposición Colectiva*  
La Estafeta Literaria  
Madrid, Septiembre de 1971

**Carlos Arean**  
*De la Galería Skira de Madrid*  
*a la Sala Gaudí de Barcelona*  
La Estafeta Literaria No. 486  
Madrid, 15 de febrero de 1972

**Sheila Anne De Barry**  
*Colective Galería Vandrés*  
International Herald Tribune  
Londres, 6 de febrero de 1971

**A. M. Campoy**  
*Una Visita al Museo Español de Arte Contemporáneo*

Los Domingos de ABC  
Madrid, 10 de agosto de 1975

**A.M. Campoy**  
*Crítica de Exposiciones*  
ABC de las Artes  
Madrid, 8 de febrero de 1976  
pág. 13

**A. M. Campoy**  
*Historia de un Año*  
Los Domingos de ABC  
Madrid, 1976

**A. M. Campoy**  
*Cillero*  
ABC Domingo  
Madrid, 19 de junio de 1977

**Cándido**  
*De Ayer a Hoy. Amigos, Cuadros, Un Libro*  
ABC  
Madrid, 23 de junio de 1977

**Joaquín Castro**  
*Andrés Cillero: Escultura en Vivo*  
Entreviú No. 107  
Madrid, 1 al 7 de junio de 1978



**Julio Cebrián**

*Los Mejores Culistas de España*

Interviú pág. 68

Madrid, 1977

**Antonio Cobos**

*Galerías Skira: Pinturas de Andrés Cillero.*

*Humanismo, Suntuosidad y Nostalgia.*

Ya

Madrid, 29 de mayo de 1975

**Antonio Cobos**

Arte

Ya No. 12141

Madrid, 1 de julio de 1977

**Raúl Chávarri**

*Nuevos Maestros de la Pintura Española*

Instituto de Cultura Hispánica

Madrid, 1974

**Raúl Chávarri**

*Erotismo y Arte en un Pintor. Andrés Cillero*

Informaciones

Madrid, 13 de junio de 1975

**Raúl Chávarri**

*Violencia y Erotismo en Andrés Cillero*

El País

Madrid, 9 de junio de 1976

**Fernando Dicenta**

*Arte Moderno Valenciano en la Señorial Requena*

Las Provincias

Valencia, 11 de mayo de 1975

**Estiarte**

*Las Exposiciones: Andrés Cillero*

Informaciones

Madrid, 1972

**L. Figuerola Ferreti**

*Andrés Cillero*

Goya No. 126

Madrid, 1975

**Elena Florez**

*Grabados y Serigrafías de Andrés Cillero*

El Alcazar

Madrid, 21 de noviembre de 1972

pág. 27

**Consuelo de la Gándara**  
*Andrés Cillero: New Exhibition at Skira*  
Iberian Daily Sun  
Madrid, 9 de mayo de 1975  
y 15 de mayo de 1975, pág. 19

**M. A. García Viñolas**  
*Las Exposiciones. Cillero*  
Pueblo  
Madrid, 15 de junio de 1977

**J. G.**  
*Andrés Cillero. Galería.*  
Artes Plásticas No. 9  
Madrid, junio de 1976

**J. Guardiola**  
*El Pintor Cillero. Cartas desde el Palacio del Bayle*  
Flashmen No. 11  
Madrid, 1972

**José Hierro**  
*Cillero en la Galería Skira*  
ABC  
Madrid, 3 de junio de 1972

**José Hierro**

*Cillero: Hallazgos con Poesía*

Nuevo Diario

Madrid, 11 de mayo de 1975

**José Hierro**

*Cillero: Un Estilo Turbador*

La Actualidad No. 1328

Madrid, 13 a 19 de junio de 1977

**Fernando Huici**

*Cillero. Galería El Coleccionista*

El País

Madrid, 9 de junio de 1977

**Teresa Lavalle**

*Cillero Acaricia a Eros*

Nuevo Diario. Suplemento de Artes

Madrid, 4 de mayo de 1975

**M. L.**

*Andrés Cillero*

Blanco y Negro

Madrid, mayo de 1975

**Eduardo Marco**

*Andrés Cillero y su Erotarte*

Gazeta del Arte

Madrid, 30 de abril de 1974

págs- 23 y 24

**José María Moreno Galván**

*Colectiva en la Galería Vandrés:*

*Eros en el Arte Español Actual*

Triunfo, No. 471

Madrid, 20 de febrero de 1971

págs. 33 a 35

**J. I. del M.**

*Panorama Expositor Madrileño.*

*Entre Juan Gris y Andrés Cillero*

Diario de Barcelona

Barcelona, 18 de junio de 1977

pág. 28

**R. M. H.**

*Cillero y Togores. Galería Skira*

La Estafeta Literaria, No. 497

Madrid, 1 de agosto de 1972

**Prados de la Plaza**

*Cillero*

Gazeta del Arte  
Madrid, 15 de junio de 1975  
pág. 12

**Rosa Pereda**  
*El Erotismo Plástico de Cillero*  
El País Semanal  
Madrid, 24 de abril de 1977  
págs. 26 a 29

**Olga Real**  
*Las Experiencias Sádicas y la Emancipación de las  
Toreras.*  
Levante  
Valencia, 25 de junio de 1977

**Ramón Saez**  
*Los Quince Mejores Pintores Españoles*  
Blanco y Negro  
Madrid, 1976

**Ramón Sáez**  
*Andrés Cillero*  
Arriba  
Domingo 3 de julio de 1977

**C. S.**  
*Andrés Cillero en la Galería Punto*  
Levante  
Valencia, junio de 1976

**Carlos Sentí Esteve**

*Andrés Cillero, a la XII Bienal de Sao Paulo*

Levante

Valencia, viernes 6 de julio de 1973

**Venancio Sanchez Marín**

*Crónica de Madrid*

*La Figura como Problema*

Revista Goya, No. 109

Madrid, julio/agosto de 1972

**Miguel Veyrat**

Nuevo Diario

Madrid, 1972

**Miguel Veyrat**

*Cillero, a la Bienal de Sao Paulo*

Nuevo Diario

Madrid, viernes 29 de junio de 1973

**Manuel Vicent**

*Glorificar la Carne*

Revista Flashmen, No. 35

Madrid, 1975

**Manuel Vicent**  
*Katherine Bassetti, Descuartizada por Andrés Cillero*  
Entreviu  
Madrid, 1976  
págs. 56 y 57

**Villagómez**  
*Plásticos y Plásticos*  
La Codorniz No. 1596  
Madrid, 18 de junio 1972

**Sin Autor**  
*Cillero: Segundo Premio Nacional de Madrid*  
Diario Levante  
Valencia, 12 de julio de 1970  
pág. 15

**Sin Autor**  
*Cillero Dolz, A. José*  
Gran Enciclopedia de la Región Valenciana  
Fascículo No. 51, Volumen III  
Valencia

**Sin Autor**  
*Andrés Cillero: España Encuesta Cultural*  
El Mundo  
Madrid, 22 de abril de 1972



**Sin Autor**

*Cillero: Nueva Fase de su Grotesch-Art*

ABC

Madrid, 24 de junio de 1972

pág. 65

**Sin Autor**

*Cillero*

Diario Pueblo

Madrid, 28 de mayo 1975

**Sin Autor**

*Andrés Cillero: El Autor y su Obra*

Caixa D'Estalvis

Valencia, 1978

**Sin Autor**

*Cillero: El Realismo Grotesco*

Diario Arriba

Madrid, 4 de mayo 1975

**Sin Autor**

*Cillero y Rocío Urquijo Exponen en la Sala C.I.T.E.*

Levante

Valencia, 16 de noviembre 1971

**Sin Autor**

*Andrés Cillero: Primer Premio de Pintura*  
Gazeta del Arte No. 63  
Madrid, 15 de febrero 1976

**Sin Autor**  
*Entre el Amor y la Muerte, la Última Exposición de A.*  
*Cillero en Madrid*  
Levante  
Valencia, 24 de junio 1977  
pág. 14

**1980/1990**

**J. R. Alfaro**  
*El Poder Mágico del Lenguaje en Cillero*  
Hoja del Lunes

Madrid, 2 de junio 1980  
pág. 33

**Mario Antolín**  
*Crónica de Arte. Galería Kandinsky: Cillero*  
Diario YA  
Madrid, 7 de julio 1983  
pág. 24

**Angeles Arazo**  
*Ensayo de Olga Real sobre el pintor Andrés Cillero*  
Las Provincias  
Valencia, 14 de mayo 1988

**Carlos Arean**  
*Cillero y su Invención de un Pop con Marchamo*  
*Ibérico*  
Guadalimar, No. 52  
Madrid, junio/julio de 1980  
pág. 46

**Carlos Arean**  
*Andrés Cillero. Erotismo Esquemático*  
Guadalimar, No. 103  
Madrid, octubre/noviembre de 1989

**Francisco Calvo Serraller**  
*El Dualismo Plástico de Cillero*  
El País  
Madrid, 17 de mayo de 1980

**Francisco Calvo Serraller**  
*Andrés Cillero, Escenógrafo del Amor*  
El País  
Madrid, 24 de junio de 1983

**Lola Díaz**  
Andrés Cillero: Entrevista  
Cambio 16  
Madrid, 1987  
págs. 134 a 137

**B. G. S. C.**  
*Andrés Cillero: Exposición en la Facultad de Bellas  
Artes*  
El País  
Madrid, 21 de febrero de 1986

**Enrique L. Fosar y Muñoz**  
*Una "bessonà" de Tres Artistas*  
Las Provincias  
Valencia, 9 de junio de 1981

**Angeles García**  
*Andrés Cillero Enseña en Madrid su Exposición en  
Rojo y Negro*  
El País  
Madrid, 9 de junio de 1983

**José Garnería**  
*Els Tres Bessons*  
Diario de Valencia  
Valencia, 28 de mayo de 1981

**José Garnería**  
*Lo Sugerente de Andrés Cillero*  
Levante Magazine Dominical  
Valencia, 26 de junio de 1983  
pág. 48

**J. A.**  
*Todo el Movimiento Empezó con el Grupo Z*  
Diario de Valencia  
Valencia, 6 de junio de 1981

**F. Jarque**  
*El Cuerpo Según Cillero*  
El País  
Madrid, 1 de diciembre de 1989

**Emilio Lozano**  
*A. Cillero: Un provocador en Bellas Artes*  
El País Semanal No. 571  
Madrid, 20 de marzo de 1988  
págs. 28 a 31

**M. M.**  
*Artes y Letras – Muriel: Cillero*  
Librería Muriel  
Zaragoza  
22 de enero de 1987

**José María Marín Medina**  
*Propuestas Figurativas Vigentes*  
Informaciones  
Madrid, 16 de junio de 1983

**Eduardo Marco**  
*Andrés Cillero. Exposición 80 en la Pinacoteca*  
Madrid, 12 de mayo de 1980

**Simón Marchan Fiz**  
*La Penetración del Pop en el arte Español*  
Conferencia en la UIMP  
Santander, 5 de agosto 1982

**Rosa María Pereda**  
*Andrés Cillero: He Pintado Estos Cuadros Bajo el*  
*Acoso de las Formas*  
El País  
Madrid, 13 de mayo 1980

**Antonio de Olano**

*Cillero, Entre la Grupa y la Aspirina*  
El Heraldo Español  
Madrid, 2 al 9 de julio 1980

**Javier Rubio**  
*Homenaje a Raúl Chávarri*  
Folleto Exposición Club 24  
Madrid, 11 de enero 1985

**Javier Rubio**  
*Andrés Cillero en la Facultad de Bellas Artes*  
ABC  
Madrid, 27 de febrero 1986

**Javier Rubio**  
*Cuatro Pintores Cuatro Universos*  
ABC de las Artes  
Madrid, 9 de noviembre 1989  
pág. 125

**Carlos Sentí Esteve**  
*Tres bessons en Galería Arts*  
Levante  
Valencia, 29 de mayo 1981

**Carlos Sentí Esteve**  
*Galería Punto: Ven a Verte*  
Levante  
Valencia, enero 1982

**Sin Autor**  
*Madrid, Una Semana Insólita de Erotismo, Videoarte y  
Comic*  
Revista Tiempo  
Madrid, 25 de junio 1984

**1990/1996**

**Angel Azpeitia, Héctor Lopez y Elvira Banzo**  
*Andrés Cillero en Luzán*  
El Heraldo de Aragón  
Zaragoza, 31 de enero 1991

**Angel Aranzay**  
*Signos Eróticos*  
El Día  
Zaragoza, 2 de febrero 1991

**Angeles Arazo**  
*El Arte de Vivir*  
Las Provincias  
Valencia, 14 de agosto 1994



**Nassio Bayarri**  
*A la Memoria de Andrés Cillero*  
Las Provincias  
Valencia, 29 de diciembre 1993

**Ricardo Bellveser**  
*Dos Números Uno*  
Las Provincias  
Valencia, 16 de junio 1996

**Rafael Brines**  
*Movimiento Artístico del Mediterráneo*  
Levante EMV , pag. 16  
Valencia, 30 de agosto 1999

**María José Bró**  
*Andrés Cillero*  
ABC  
Madrid, 3 de enero de 1994

**S.C.**  
*Cultura. Fallece el Pintor y Escultor Valenciano*  
*Andrés Cillero*  
ABC  
Madrid, 26 de diciembre 1993

**J. Dominguez Lasierra**  
*La Fiesta Plástica de A. Cillero*  
El Heraldo de Aragón

Zaragoza, 1 de febrero de 1991

**E. L. – Ch. A.**

*Pinturas de Andrés Cillero en la  
Casa de la Cultura de Torrente*  
Las Provincias  
Valencia, 5 de mayo de 1991

**José Garnería**

*Andrés Cillero: Microrretrospectiva en el  
Ayuntamiento de Torrent*  
Levante, No. 27  
Valencia, mayo de 1991

**Fernando Huici**

*En La Muerte del Pintor Cillero*  
El País  
Madrid, 29 de diciembre de 1993

**Ignacio Iraburu**

*El Arte Evoluciona con la Fotografía*  
El Periódico  
Zaragoza, 26 de enero de 1991

**Víctor Lope**

*Escultopinturas de A. Cillero en la Sala Luzán*  
ABC de Aragón  
Zaragoza, 31 de enero de 1991

**Rafa Marí**  
*El CVC organiza un Homenaje  
a la mítica Sala Mateu*  
Las Provincias  
Valencia, 22 de junio 1998

**Juan Marín**  
*Crónicas de París*  
Goya No. 219  
Madrid, 1990

**Felisa Martínez Andrés**  
*Homenaje a Cillero*  
Las Provincias, pág. 30  
Valencia, 2 de enero 1994

**F. Montenegro**  
*BB.AA. Homenaje a Cillero*  
Levante  
Valencia, 17 de febrero de 1994

**Alicia Murria**  
*Cillero y sus Peculiares Mujeres en la Sala Luzán*  
Diario 16 de Aragón  
Suplemento No. 87  
Zaragoza, febrero de 1991

**J. R. S.**

*Catorce Artistas Recuerdan a Andrés Cillero en una  
Exposición Homenaje*  
Levante, pág. 72  
Valencia, 2 de diciembre 1994

**Ilan Stavans**  
*Hablemos de Arte*  
Imagen  
Nueva York, julio 1990

**Chús Tudelilla**  
*El Poder de la Sugerencia*  
El Periódico de Aragón  
Zaragoza, 8 de febrero de 1991

**Miguel Viribay**  
*Cillero, Uno de los Pop Españoles Más Interesantes*  
El Ideal  
Jaén, 4 de diciembre de 1992  
pág. 49

**Sin Autor**  
*A la Memoria de Andrés Cillero*  
Las Provincias, pág. 36  
Valencia, 29 de diciembre 1993

**Sin Autor**  
*Hace 25 años*  
Las Provincias

Valencia, 29 de junio 1988

Este trabajo ha sido realizado por  
Margarita Alonso Silió.

Comienza sus primeras investigaciones en noviembre  
de 1997 hasta el día de hoy,  
29 de febrero de 2004.

Ha trabajado bajo la supervisión y dirección del Ilmo.  
Sr. Dr. Catedrático D. Enrique Valdivieso

Universidad de Sevilla.  
Facultad de Filosofía y Letras

