

te ciega: te deslumbra”, a lo que Serrano respondió: “Sí, el color amarillo tiene la virtud lumínica de anular casi todo, te inunda”. Tierno replicó: “Esa es la impresión que me da, que voy a salir manchado de amarillo. Me gusta sobre todo que se pueda representar con esta energía. Estos son unos paisajes muy especiales”<sup>249</sup>. (Fig. 57-58)

El lacónico comentario de Tierno acerca de los cuadros que Serrano había enviado a la exposición – *Del amarillo, De la carne y Noli me tangere* - implicaba conferir un sentido puramente espacial, cromático y metafórico al concepto de paisaje, ampliándolo y considerando que éste no tiene por qué comportar necesariamente la representación y descripción visual de un lugar natural, rural o urbano. Similares apreciaciones fueron formuladas por algunos críticos de arte: en 1977, Santiago Amón había recurrido al término “paisaje general” para referirse a las imágenes pictóricas de Serrano, y Miguel Logroño escribió en 1981 un artículo sobre la obra del mismo pintor bajo el título “Paisaje de la pintura”<sup>250</sup>. Tales valoraciones enlazaban, por otra parte, con la idea de “pintar la pintura” expresada por Juan Antonio Aguirre en sus textos sobre Serrano, y con la idea que éste había recogido en sus escritos de 1976 y 1977 acerca de que el cuadro se mimetizara consigo mismo, es decir, que la pintura sólo fuera espejo de ella misma.

---

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> “Si viésemos, es decir, si primero mirásemos y después fuésemos capaces de ver, comprenderíamos que la pintura, como el hombre, es siempre un paisaje. (...) Que la pintura puede erigirse como tema, o como modelo, y que el pintor ponerse a pintarla como quien se pone a recrear un amanecer en el campo – y en la ciudad – con hacendosa figura en primer término. Casi. Como si la pintura tuviese un cuerpo y un alma. Exacto. (...) La pintura no es sólo un medio al servicio de algo supuestamente exterior a ella. La pintura es un medio; es – con perdón – un ente autónomo, un paisaje. Que ha de reconocerse e identificarse en su infinita geografía, en su específico y no transferible ser. (...) Paisaje de la pintura: el comportamiento, la densidad y el ritmo de los espacios materia/color. Su lenguaje, su vibración. A lo mejor usted se sitúa ante un cuadro de Santiago Serrano y se inunda de rosas, de blancos, de azules, de amarillos... Ya ve más”. LOGROÑO, Miguel, 1981 (1), p. XXXIII.



(Fig. 56) Santiago Serrano delante del cuadro *Del Amarillo* (1980). Fotografía tomada a principios de los años noventa (Archivo del artista)

En 1981, Juan Antonio Aguirre promovió una exposición individual de Santiago Serrano en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), durante el breve período en que fue subdirector y director en funciones de esta institución.<sup>251</sup> Con el fin de atraer al público y dinamizar la vida cultural del museo, Aguirre impulsó la celebración del festival de primavera, que aglutinó conciertos, proyecciones de cine, teatro, vídeo, recitales de flamenco, desfiles de moda, etc.<sup>252</sup> Aquella no fue propiamente una retrospectiva antológica de toda la trayectoria de Serrano, ya que las obras más antiguas de la selección databan de 1974, faltando

---

<sup>251</sup> En abril de 1981 Joaquín de la Puente abandona la dirección del Museo Español de Arte Contemporáneo, a raíz de lo cual Juan Antonio Aguirre ejerce durante un corto periodo de tiempo como director en funciones. El 28 de noviembre de ese mismo año, Álvaro Martínez Novillo es designado director del museo (Véase la enciclopedia on-line de la Real Asociación de Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: <http://www.amigoseinsofia.org>)

<sup>252</sup> En mayo y junio de 1981 se celebró en el MEAC el I Festival de Primavera. La exposición individual de Santiago Serrano se inauguró el día 26 de mayo, el mismo día en que se había programado la conferencia *Las artes plásticas de Francia. Década de los 80*, a cargo de Ramón Tió Bellido. Sobre el efecto que pudo causar el Festival de Primavera en el museo, escribió María Teresa Casanelles: "En el Museo de Arte contemporáneo, que siempre nos ha dado la impresión de un lugar algo inhóspito, esta primavera ha entrado un aire fresco y renovador con las fiestas de primavera que se han llevado a cabo y exposiciones muy vivas y actuales"; CASANELLES, María Teresa: "Museo de Arte Contemporáneo", *La Hoja del Lunes*, Madrid, 29 de junio de 1981, p. 32.

obras representativas del período 1971-1973.<sup>253</sup> Serrano participó aquel mismo año en el primer Salón de los 16, organizado por *Diario 16* con la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, que cedía para su montaje las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo. El Salón era una exposición colectiva, inaugurada en junio, que reunía obras de arte procedentes de dieciséis exposiciones individuales integradas en el calendario general del curso artístico en Madrid. Condición necesaria era que los artistas elegidos fueran jóvenes, entendiéndose el término “juventud” con bastante flexibilidad.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Calvo Serraller comentó cuán interesante se ofrecía la retrospectiva de Serrano en el MEAC, en un artículo de prensa que al año siguiente reprodujo, casi íntegramente, en su texto para el catálogo de la exposición individual de Serrano en la galería Pepe Rebollo, Zaragoza: “(...) siendo Santiago Serrano un pintor de cuidada maduración, opuesto por naturaleza a la improvisación vocinglera, una muestra antológica de la obra que ha realizado en los últimos años prometía revelaciones únicas sobre el valor y la calidad de su pintura. (...) Esta exposición, sin ser exhaustiva, enseña muy bien la evolución de su pintura, que originalmente está enmarcada en esas corrientes pictóricas analíticas no objetivas de la llamada ‘nueva pintura’ de los setenta (...) En este sentido, hay un evidente aire cosmopolita en la pintura de Serrano”. CALVO SERRALLER, Francisco, 1981 (2), p. 2.

<sup>254</sup> El primer Salón de los 16 estuvo integrado por Chema Cobo, Soto Mesa, García Muela, La Hermandad Pictórica, Alfonso Galván, Sergi Aguilar, Guillermo Lledó, José Manuel Broto, Luis Fernando Aguirre, Carlos Durán, José María Lillo, José Morea, Manuel Quejido, Soledad Sevilla, Santiago Serrano y Antón Lamazares.



(Fig.57) Aspecto de la exposición *Madrid D.F.*, Museo Municipal de Madrid (1980)  
En el lado derecho, *Del amarillo* (1980), *Noli me tangere* (1980) y *De la carne* (1979)  
(Archivo del artista)



(Fig.58) *Madrid D.F.*, Museo Municipal de Madrid (1980)  
*De la carne* (1979) – izquierda – y *Noli me tangere* (1980) – derecha -.

## **CAPÍTULO IV. LOS AÑOS OCHENTA**

## IV.1 COLGADO DE LA ESPERA (1982-1985)

### IV.1.1 Cambio de rumbo (1982-1983)

A principios de los años ochenta Santiago Serrano introdujo un mayor dinamismo en el armazón geométrico de sus pinturas, ya anunciado en *Jazmín del Aire* (1980) (cat.199), mediante una utilización discreta y comedida de líneas curvas y diagonales.<sup>255</sup> Ejemplos de esta renovación de las composiciones son: *El péndulo* (ca.1980-1981) (cat.202), *Retrato veneciano* (1981) (cat. 209), *Entre aguas, 65 grados de satén* y *El avión* (1982) (cat.213); títulos que no apuntan descripción alguna del contenido de las imágenes, sino que como mucho sugieren reminiscencias o vagas coincidencias formales entre la pintura y la realidad que el título designa. Asimismo revelan estos lienzos un interés por el grafismo y por el manejo del pincel y la brocha de un modo más suelto y ligero que en los años anteriores, al servicio de una vibración lumínica más festiva y desprovista de aquel sentido de austeridad y ascetismo que caracterizaba los campos de color en los cuadros de 1976 a 1979, desplegados verticalmente en rigurosa alternancia de blancos y negros, grises, marrones, sienas, azules, rojos, morados o malvas. Este cambio de orientación pudo advertirse claramente en 1982, tanto en la exposición individual celebrada en la galería Pepe Rebollo (Zaragoza)<sup>256</sup>, como en la colectiva con Guillermo Pérez Villalta y Alfonso Albacete en el claustro de la Catedral de Palencia (Fig. 59)

El trabajo insistente y sistemático en esta nueva línea puede rastrearse tanto en el Cuaderno *Lecturas 1974-1980* como sobre todo en la serie de cartones y cartulinas (cat.203-206) ejecutadas entre 1980 y 1982, apuntes y estudios en los que el color cobró una mayor variedad junto con un tono lúdico, próximo a veces a lo infantil. A la suavidad, tersura y homogeneidad cromática de las acuarelas del período anterior, sucede entonces una superficie surcada arrítmicamente de rayas continuas o entrecortadas, cuyo entrecruzamiento y vibración semejan una agitada pictografía de descargas o emanaciones energéticas.

---

<sup>255</sup> "(...) ese actual Santiago Serrano, que ha introducido un mayor dinamismo en sus gestos para su elegante y asombrosa técnica". HUICI, Fernando, 1982, p. 4.

<sup>256</sup> AZPEITIA, Ángel, 2013, 342-343; CALVO SERRALLER, Francisco, 1982, s.p. Miguel Marcos, que había sido uno de los integrantes de la Pintura-Pintura aragonesa en los setenta, y que unos años después abriría su propia galería de arte y expondría obra de Santiago Serrano, fue el responsable de la coordinación y montaje de esta exposición.



(Fig. 59) Aspecto de las pinturas de Santiago Serrano en la exposición *Alfonso Albacete, Guillermo Pérez Villalta, Santiago Serrano*; claustro de la Catedral de Palencia, 1982.

Serrano desembocó en una modalidad más radical y casi monocromática de este planteamiento en 1982 y 1984, en varias series de transferencias que presentan furiosas luchas entre líneas y rayas zigzagueantes (cat.216-217) En otros dibujos y monotipos, sin embargo, plasmó esquemas cuasi-figurativos de extrema sencillez, nítidos contornos y limpia factura, a modo de emblemas evocativos de elementos y fenómenos del mundo natural: rayos, piedras, nubes o árboles; iconos de aspecto primario y potente que poblaron las pinturas, dibujos y transferencias expuestos en la galería Egam (Madrid), entre diciembre de 1983 y enero de 1984 (cat.218) A propósito de esta última exposición, Calvo Serraller elogió a Santiago Serrano como “artesano del color, maestro en las transiciones”, y añadió: “En Santiago Serrano la pintura llega a un total ensimismamiento, hasta el punto de volatilizarse como suave atmósfera encantada y de semejarse a la reverberación parpadeante de un espejismo. La superficie de la tela, engastada por una adición continua de capas de color y los reflejos tornasolados de transparencias y veladuras, adquiere la apariencia de un umbrío paraje de aguas profundas, empañado de brumas”.<sup>257</sup> El crítico de arte Ramón Mayrata también advirtió la

---

<sup>257</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, 1983, p. 3.

importancia de los fondos en las pinturas de Serrano, pacientemente trabajados hasta extraer de ellos una palpitación misteriosa: “esos fondos minuciosos e inverosímiles de sus cuadros, que se alzan ante los ojos hasta el primer plano, que se ocultan, que secretean en las profundidades de la tela”.<sup>258</sup>

#### IV.1.2 Introspección (1984)

En 1984 se acentúa la tendencia introspectiva del pintor, que vuelve a un registro cromático sumamente corto aunque animado por una vibrante riqueza tonal. En cierto modo, se produce un regreso al ascetismo y la severidad de sus dípticos y polípticos del período 1976-1979, pero con otros recursos y bajo otras circunstancias vitales. El sentir del pintor se identifica en aquel momento con el estado espiritual que San Juan de la Cruz describe en su escrito *Pájaro solitario*, en el que el místico de Ávila desgana las cinco condiciones que ha de tener el alma contemplativa: “Qué impresión más grande me hizo la lectura de un pensamiento de San Juan de la Cruz que se llama ‘Pájaro solitario’<sup>259</sup>. Me hizo ver el camino. Pero, tan difícil; y me pareció que no está la dificultad en vencer más o menos lo exterior o en acoplarse a lo externo, extrovertirse, salir, sino en lo contrario. Meterse adentro de sí. Buscar en uno y conocerse más”.<sup>260</sup> Al igual que otros maestros de la abstracción, Santiago Serrano ha manifestado un vivo interés por el misticismo y las filosofías orientales.<sup>261</sup> De hecho, el pintor ha mantenido contactos con varios

---

<sup>258</sup> MAYRATA, Ramón, 1983, p. 49.

<sup>259</sup> “Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias no haciendo más caso dellas que si no fuesen, y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo”. Citado en LÓPEZ BARALT, Luce: “Para la génesis del pájaro solitario de San Juan de la Cruz”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2009. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/para-la-gnesis-del-pjaro-solitario-de-san-juan-de-la-cruz-0/>

<sup>260</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 18 de febrero de 1984. Apéndice I.3.

<sup>261</sup> En España existen dos ejemplos conspicuos de artistas fascinados por el zen, la tradición filosófica oriental y el misticismo, como es el caso de Antoni Tàpies o, ciñéndonos a la generación de Santiago Serrano - la de los nacidos en los años cuarenta del siglo XX -, Jordi Teixidor, ávido lector del Maestro Eckhart.

maestros del budismo zen, y en la actualidad sigue de cerca las enseñanzas del maestro Juan Manzanera y su Escuela de Meditación.<sup>262</sup>

Entre los cuadros de 1984 que figuraron en la exposición individual del autor en la galería Temple (Valencia), cabe destacar uno, extrañísimo, ligeramente desequilibrado en su composición, que pintó con la mano izquierda durante el breve período en que tuvo la mano derecha vendada a causa de un accidente. (cat.224) En este año salen de su taller *Ojos de Agua* (cat.229) y *Colgado de la Espera* (cat.230), dos lienzos que anticipan, germinalmente, varios de los recursos más característicos de la pintura de Serrano desde finales de los ochenta, como es el alargamiento de los formatos, que ya en los noventa conferirán a las pinturas el carácter de objetos o dispositivos susceptibles de ser colgados de la pared a la manera convencional o, si se prefiere, de ser apoyados verticalmente sobre ella. (Fig. 60) Asimismo, revelan ambos cuadros la introducción de valores simbólicos y metafóricos que emanan de la experiencia vital del autor, ya sea de su propia biografía o de reflexiones suscitadas por sus lecturas de poesía, novela o ensayo, apuntados mediante títulos cuidadosamente escogidos que acotan un campo semántico o ámbito de posibles significados.

El título *Ojos de Agua* conlleva una ambivalencia, ya sea intencionada o no: por un lado, se refiere al estado físico que presentan los ojos humedecidos a causa de una intensa emoción; y al mismo tiempo, en singular – ojo de agua –, es un topónimo que designa un manantial o naciente en algunas zonas geográficas de América.<sup>263</sup> Gracias a una escueta anotación vertida en su diario de 1987, sabemos que Serrano se percató – tres años después de haber pintado aquel cuadro – de la dimensión mágica y animista que comportaba la imagen y el título *Ojos de Agua*, como un fenómeno geológico al que la tradición y el mito en algunas

---

<sup>262</sup> Véase <http://escuelademeditacion.com/>

<sup>263</sup> Serrano sabía que en Argentina se llamaban *ojos de agua* a los nacimientos de agua en el campo. En diciembre de 1984, escribió en su Cuaderno *Notas* unos versos bajo el título *Ojos de Agua*: “Ojos de Agua / Anteojos, gafas de niebla, te veo y no te veo / Sombra atrás, presencia silenciosa / Pies que se deslizan, escalón de temor / Ojos de agua / Cuando sin duda ya, callas / Los labios no importan si apretados / Habitación sin puerta que empujar / Ojos de agua”. Al lado, en la misma página, anotó las palabras “Milton / Ancha ceguera”. En otra página del mismo diario, Serrano escribió con fecha de 20 de noviembre de 1984 otro breve poema que contenía la expresión *Colgado de la espera*: “Estoy dormido colgado de la espera / Densa niebla desdibujado objeto / Envoltorio fantasma de la vida / Abismo que no conduce a ningún sitio / Repetida resonancia de su eco”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994. Apéndice I.3.

zonas de América vinculan unos espíritus tutelares, según menciona Carlos Castaneda en sus “Enseñanzas”.<sup>264</sup>



(Fig. 60) Santiago Serrano (a la izquierda) en su taller, 1984. Véanse varios cuadros alargados - entre ellos, *Ojos de agua* -, puestos en vertical.

#### IV.1.3 Monocolor y obsesivo (1985)

Serrano restringió todavía más su registro cromático en 1985, oscureciéndolo y situándolo al borde del monocromo. Este proceso discurrió parejo a una situación personal tensa y difícil: “Llevo una temporada nervioso e irascible. Cualquier cosa me afecta e inmediatamente me hace responder acaloradamente e incluso con vehemencia. (...) debo controlar esos impulsos como sea”.<sup>265</sup> El ánimo

---

<sup>264</sup> (ASS) Dietario de 1987, 4 de abril; anotaciones de Santiago Serrano a lápiz: “Ojos de agua / Espíritu asociado del ojo del agua / IV Tomo de las enseñanzas / Castaneda”. (Archivo del artista) El 1 de abril escribió en su diario “Notas”: “J. C. Ramos me cuenta que Castañeda habla de los espíritus que cuidan los ojos de agua”. Serrano se refiere al libro *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda.

<sup>265</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 21 de junio de 1985. Apéndice I.3.

irritado y una sensación de crisis que persistiría durante el año siguiente, se traslucen en el cariz incierto, oscuro y nocturno que adquieren sus cuadros, como el largo y apaisado *Paisaje con grapa* (cat.226-227) que Serrano califica de “raro, misterioso, con muchas atmósferas”<sup>266</sup>, o las demás obras expuestas en junio de 1985 en la galería Egam, cuyos enigmáticos títulos denotan un estado interior de dolor, incertidumbre y desasosiego: *Cuchillo*, *Muy lejos*; *Colgado de la espera* (cat.230); *Dentellada*; *Vasos comunicantes* (cat.228); *Esto y aquello* (cat.231). Serrano presentó además una trilogía titulada *Lo femenino - (Carmen)* (cat.225) / *(Violeta)* / *(Menta)*, y la especialmente elogiada por la crítica, *Ojos de agua* (cat.229)

Serrano definió su exposición en Egam como “muy seria y oscura. Monocolor y obsesiva. Un poco crítica y feroz. Pero a mí me gusta machacar una idea y por otra parte no he tenido necesidad de color, tanto color ni hostias”.<sup>267</sup> El montaje no acabó de convencer al pintor: “La exposición quedó bien colgada, aunque hubiera hecho falta un espacio mayor y mejor proporcionado... Los cuadros largos necesitan un espacio lateral mayor. Las luces de la galería son malas y no es fácil iluminar las obras. De todos modos se fueron compensando unas con otras, y creo que quedó bien”.<sup>268</sup> Serrano quiso que la exposición descansara en “la lectura - ya sé que está muy empleada la palabra - de las pinturas, los juegos de simetría y asimetría, medidas, títulos, la precisión de cada cuadro, la eliminación de lo inútil”.<sup>269</sup> Cobraban de nuevo un relevante valor los formatos elegidos, las dimensiones de las obras así como las distancias y proporciones marcadas entre ellas, las relaciones de similitud o diferencia que el espectador podía establecer mientras recorría secuencialmente unas imágenes concebidas para formar una serie coherente, un conjunto dotado de una elevada concisión técnica y expresiva, resultado de una lucha implacable del autor por eliminar todo lo que consideraba superfluo. (Fig. 61)

Algunos títulos nacieron de anécdotas personales, como es el caso de *Colgado de la espera*. Santiago Serrano y Armando Montesinos habían quedado un día para comer en un restaurante pero no debieron de entenderse bien, dado que

---

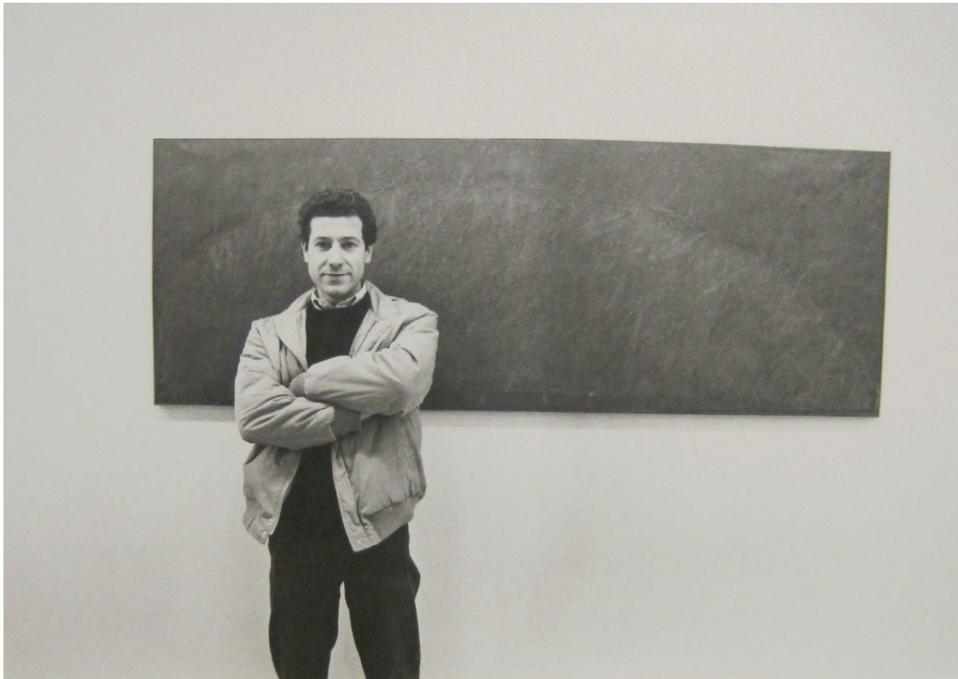
<sup>266</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 14 de mayo de 1985. Apéndice I.3.

<sup>267</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 5 de junio de 1985. Apéndice I.3.

<sup>268</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de junio de 1985. Apéndice I.3.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

ambos se esperaron en locales distintos; uno, en un restaurante chino, y el otro, en uno japonés. Mientras aguardaba impaciente a que apareciera su amigo, Serrano apuntó en una servilleta de papel la frase: “Colgado de la espera”. Unos días más tarde, Montesinos le haría llegar un telegrama de entrega inmediata que rezaba: “Tú en China stop yo en Japón stop Orientarse stop. Armando”.<sup>270</sup> Aquellas obras fueron apreciadas más por sus colegas de profesión, pintores, que por el público, ya que se trataba de una pintura que huía radicalmente de disposiciones cromáticas agradables o fáciles de digerir. Pinturas hoscas, hurañas y oscuras, que inmediatamente marcan distancias con el espectador; incluso en mayor grado que los cuadros más austeros, huidizos y esquivos que realizara el mismo autor en los años setenta.<sup>271</sup>



(Fig. 61) Santiago Serrano ante uno de los *paisajes* expuestos en la galería Egam, Madrid (1985)

---

<sup>270</sup> (ASS) Telegrama sin fecha.

<sup>271</sup> Serrano recuerda que Alfonso Albacete, un día, le confesó que se había permitido la libertad de “copiar” o tomar de algunos de aquellos cuadros, como “Rayo II” (cat. 232), la idea del leve perfil o recuadro que enmarca la imagen. Un recurso que ya había usado, por ejemplo, Giacometti, aunque éste lo delineara a mayor distancia del borde del soporte, mientras que el enmarcado que perfila Serrano se encuentra a muy poca distancia del mismo.

En febrero de 1985 Serrano participó en la mesa redonda “Ver visiones. Seis pintores en una mesa”, celebrada en el Círculo de Bellas Artes con la presencia de Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Carlos León, José Javier Menéndez Suárez y Guillermo Pérez Villalta. En 1986 impartió, junto con Mitsuo Miura, Alfonso Albacete y Jordi Teixidor, el primer taller de arte experimental que organizó el Círculo en aquella década.<sup>272</sup> Serrano sería llamado de nuevo, en 1995, para dirigir un taller de pintura en esta institución.<sup>273</sup> El pintor asistió en aquellos años a algunos de los bailes de máscaras que tradicionalmente celebra el Círculo de Bellas Artes<sup>274</sup>, en compañía de varios amigos entre los que se encontraba Alfonso Albacete, con quien Serrano mantuvo un trato bastante asiduo en los años ochenta, llegando incluso en 1988 a realizar una exposición conjunta en la galería Egam.<sup>275</sup> (Fig. 62-63). Era costumbre que primero se reunieran todos, ya disfrazados, en el domicilio de Serrano, desde donde partían en grupo hacia el Círculo, en la calle Alcalá. (Fig. 64)

---

<sup>272</sup> “Hemos dado Teixidor, Mitsuo, Albacete y yo un taller en el C. B. A., llamado Primer Taller Experimental de Arte”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 9 de abril de 1986. Apéndice I.3. El taller tuvo lugar del 10 de marzo al 4 de abril de 1986.

<sup>273</sup> BONET, Juan Manuel, 1995, p. 28.

<sup>274</sup> “Una de las actividades con más larga tradición en la historia del Círculo son los Bailes de Máscaras que iniciaron su andadura en febrero de 1881, y que a partir de 1927 pasaron a celebrarse en la sede actual de la calle de Alcalá” (Véase <http://www.circulobellasartes.com/historia.php>)

<sup>275</sup> Testimonio de la amistad entre ambos pintores es un poema que Serrano escribió en su diario, bajo el encabezamiento “Dedicado a Alfonso Albacete”: “La luz y los colores se componen de reclamos / y nos arrancan emociones en voz alta / El calor que producen en el ánimo / reproduce horizontes de deseo / Cuando la sombra se posa en los colores / y se trabaja como de afuera adentro / ya hemos pasado a otro paisaje / también es deseo lo que nos mueve / colores de silencio”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de noviembre de 1984. Apéndice I.3.



(Fig. 62) Santiago Serrano y Alfonso Albacete. Ca. 1983-1985.



(Fig. 63) Santiago Serrano con algunos de los pintores que exponían en la galería Egam a mediados de los años ochenta, ca. 1983-1985. De izquierda a derecha: Alberto Solsona, Gerardo Delgado, Guillermo Pérez Villalta, Javier Pereda, Alfonso Albacete y Santiago Serrano.



(Fig. 64) Fiesta de disfraces en la casa de Santiago Serrano. De izquierda a derecha: Roberto Turégano, Sebastián Serrano, Pilar, Marisa Albacete, Alfonso Albacete y Santiago Serrano, ca. 1983-1985.

## IV.2 EDIPO, LA CEGUERA Y LA NOCHE (1986-1988)

### IV.2.1 Días extraños

En el primer trimestre de 1986, Serrano acomete uno de los mayores encargos de su carrera como restaurador de pintura: la recuperación del techo de Antonio Palomino en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Madrid; un trabajo que duró más de cinco meses, durante los cuales apenas pudo ocuparse de su propio trabajo artístico. Sin embargo, tuvo tiempo de sobra para pensar en sí mismo y en los cambios que se producían a su alrededor, tanto en la sociedad española como en el ámbito del mercado del arte y de las instituciones vinculadas al arte contemporáneo: “Me angustia ver la velocidad del tiempo, la injusticia, lo conflictivo de la vida, lo amargo. (...) Cualquier situación de ahora parece, es semejante a cualquiera anterior, lo único que cambian son los nombres; salvo dos o tres, los demás son nuevos (...) Yo soy muy inseguro y cuanto más veo estas cosas, manejos, `cambios`, injusticias, etc., más me inquieto y sufro. En los últimos meses ha habido exposiciones por el extranjero y alguna aquí a las que no he sido invitado – excepto una reciente, `17 pintores, 17 autonomías` - (...) Ahora vuelve ARCO 86 con cambios radicales a partir de su término como responsable (Juana de Aizpuru) y cantidades de exposiciones de gente por lo general joven, en la Caixa, `81 al 86`, `Periferias` en el Conde Duque, otra en el C.B.A. (Círculo de Bellas Artes), etc. Y bueno, estrategias como siempre y enanos mágicos perturbadores. (...)”<sup>276</sup>

El pintor se rebela, como ya había hecho en la década anterior, contra la voracidad y falta de escrúpulos de un influyente sector de la crítica de arte y de otros profesionales dedicados al comercio y la difusión del arte contemporáneo: “Al artista le quedan cada vez menos posibilidades de ser. El protagonismo lo han ido adquiriendo otras circunstancias. El desmedido afán de los críticos por dictaminar, ocupar e instituir, anula muchas de las capacidades que pueda tener una obra. Los intereses de estos señores y señoras son desordenados, se mueven sin escrúpulos por todos los ámbitos, *apostando* por aquello que más se ajusta a sus propios proyectos y estrategias. El dinero es otra causa. Todo está pagado de antemano. La política siempre ha jugado la baza del poder dentro del arte. Ahora no juega, se instala y defrauda, engatusa y miente, siempre apoyado por los citados. Ves ARCO

---

<sup>276</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 9 de abril de 1986. Apéndice I.3. Serrano se refiere al relevo de la galerista Juana de Aizpuru en la dirección de la feria de arte contemporáneo ARCO en 1986. La exposición “Periferias”, que menciona, tuvo lugar aquel año en el Centro Cultural de la Villa (Madrid), con participación de José Manuel Broto, Luis Gordillo, Chema Cobo, José Guerrero, Menchu Lamas, Antón Patiño, Ràfols-Casamada y Juan Uslé, entre otros.

y ves la estructura, los movimientos, las encuestas falsas, totalmente arbitrarias, que son pura mentira y que reflejan el ánimo del país, la mentira más descarada. Es un reflejo del mundillo en que se mueve el arte – que no la pintura, al menos toda -, y que tanto daño puede provocar y está provocando (...) un cúmulo de infidelidades que nos dejan cada vez más desesperanzados”.<sup>277</sup>

Serrano observa con preocupación cómo bastantes de los pintores de su generación, incluido él mismo, pasan a un plano secundario en el circuito de las ferias y exposiciones, después de haber protagonizado un brillante surgimiento en la década anterior e incluso haber participado en emblemáticas colectivas como *Madrid D.F.* Su ánimo se resiente al ver cómo él y varios de sus compañeros – Juan Antonio Aguirre, Carlos Franco, Mitsuo Miura, Carlos Alcolea - son postergados frente al lanzamiento estelar de otros nombres como Miquel Barceló, José María Sicilia, Cristina Iglesias o Susana Solano, convertidos en los máximos iconos del joven arte español de los ochenta: “Ahora quisiera pintar y no es fácil. Todos los reflejos exteriores son bastante desalentadores, hay caos, mimetismo, oportunismo y descrédito; todo vale, nada importa. Pero a pesar de todos los signos inquietantes quiero pintar y me gustaría pintar para mí, aislarme, no sucumbir al exterior, no dejarme influir por todo esto”<sup>278</sup>. Serrano atraviesa entonces una situación rara en lo profesional y en lo personal<sup>279</sup>, - que se prolonga en 1987 y que parece afectarle no sólo a él sino también a otros artistas de su generación a quienes la irrupción de los años ochenta había afectado de manera desigual y no especialmente favorable: “¡Qué colgados estamos unos cuantos! Conversamos anoche Rocío María Lara, (...) Mitsuo (Miura) y yo sobre algunos aspectos generacionales y (...) ver lo que ocurre con Guillermo (Pérez Villalta), (Carlos) Alcolea, Carlos Franco, (Manuel) Quejido, J. A. Aguirre, yo, etc. y veíamos la

---

<sup>277</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 19 de febrero de 1987. Apéndice I.3. En la misma disposición crítica se sitúa el siguiente comentario, escrito sólo cuatro días después: “Acabo de leer un estudio publicado en la Revista *Lápiz* firmado por una mujer, Rosa Olivares. ¡Qué valiente! Resulta extraño ver en letra impresa un tipo de noticias de esta índole, donde el examen no excluye ninguna parte intrigante. Sería una lástima que esto pudiera acabar aquí, que no hubiera más Olivares que denunciaran más cosas de las que están ocurriendo. P. Ej., el caso de favoritismo de ciertos críticos a ciertas galerías, sus implicaciones ministeriales, empresariales, etc., y también con el dinero público”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 23 de noviembre de 1987. Apéndice I.3.

<sup>278</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 9 de abril de 1986. Apéndice I.3.

<sup>279</sup> “Parece que todo el mundo anda con una crisis de la hostia, ¿Por qué será?”. *Ibidem*.

situación tan extraña y de cuelgue en que estamos; prácticamente ninguno está en galerías, pero sí estamos de un lado para otro, no paramos”.<sup>280</sup>

El artista necesita expresar esa sensación de encontrarse suspendido en el aire al albur de los acontecimientos, intranquilo ante la perspectiva de no saber en absoluto adónde le llevará el destino; situación personal que Serrano ya había sugerido a través del título de una de sus obras: *Colgado de la espera* (cat.230), y que quizás explique parcialmente el hecho de que durante esas fechas se vea tan atraído por el mito y la tragedia de Edipo rey, ampliamente reflejado en su obra pictórica. Las circunstancias de su vida personal y profesional de aquel momento, que él mismo calificaría de “edípicas”<sup>281</sup>, pudieron ser el motor del ciclo de imágenes simbólicas en torno a la tremenda historia del rey que se privó a sí mismo del sentido de la vista. De hecho, el propio Serrano se percibía a sí mismo como un ser paradójicamente ciego, capaz de visualizar los colores de la pintura pero incapaz o más bien reacio a ver otras realidades que le producían un rechazo visceral: “Los más fieles colaboradores son los colores, lo demás es pura ceguera. Yo estoy un poco ciego, quizá tuerto”. No resulta extraño, por tanto, que en aquellos años Serrano descubriera una cierta proyección de sí mismo en la literatura de Milton y Borges, de un modo más claro en éste último<sup>282</sup>.

#### IV.2.2 Edipo

En 1986 Santiago Serrano comienza a desarrollar un extenso trabajo sobre la figura mítica y literaria de Edipo – protagonista de la tragedia de Sófocles, *Edipo rey* – que se dilatará durante varios años y tendrá consecuencias de largo alcance en su obra artística. Serrano configura una reducida simbología a partir de un objeto, el bastón de Edipo, que aparecerá de manera recurrente y bajo diversas formas en su obra de los años noventa, solo o acompañado de otros símbolos que nos remiten al propio Sófocles, a Milton o a Borges, autores que habían aportado su propia definición poética de la ceguera. Serrano es cautivado por la lectura de estos autores, enfrascándose en un estudio del mito y del símbolo que servirá de alimento

---

<sup>280</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 27 de febrero de 1987. Apéndice I.3.

<sup>281</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de enero de 1987. Apéndice I.3.

<sup>282</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 19 de febrero de 1987. Apéndice I.3.

inagotable para sus nuevas pinturas.<sup>283</sup> Numerosas anotaciones, en cuadernos y hojas sueltas, atestiguan el empeño de Serrano en conocer a fondo los mitos de Edipo y de Prometeo, documentándose con bibliografía que aborde el valor cultural y antropológico del símbolo y haciendo acopio de bocetos y dibujos con los que acometer nuevas series.<sup>284</sup>

Los ejemplos más tempranos de este imaginario, que poblarán más adelante los lienzos e impresiones digitales de la segunda mitad de los años noventa, - sobre todo de la serie *Instrumentos* -, se encuentran en los abundantes bocetos y transferencias de tinta offset sobre cartulina realizados en 1986 y 1987. Serrano inaugura la serie con unos dibujos en los que la representación de Edipo se reduce a un objeto muy concreto, la garrota o báculo, convertido en el emblema o símbolo que define absolutamente al personaje.<sup>285</sup> (Fig. 65) A Edipo, hijo no deseado, le hieren los pies justo después de su nacimiento con la intención de abandonarle y que las alimañas lo devoren. Consigue salvarse, pero le queda para siempre la secuela de la cojera; de ahí su nombre, Edipo, que significa “pies hinchados”. La garrota, que necesita para apoyarse al andar, es el instrumento que le acompañará durante toda su infancia y juventud. El bastón es el “instrumento y

---

<sup>283</sup> La gran atención que Serrano prestó a estos temas en aquellas fechas, quedó patente en las anotaciones vertidas en sus cuadernos de trabajo: “El símbolo es una epifanía, la manifestación de una aparición de lo inefable del significante. El hombre es un animal simbólico - *El Banquete*, de Platón - Resulta difícil precisar qué se entiende por símbolo. La etimología nos dice que viene de SYNBALLO = juntar = tablilla de recuerdo en la antigua Grecia; y es más o menos una contraseña con la que recuperamos algo depositado en otro lugar. Esta metáfora no quita complejidad a la difícil definición del símbolo. Un acercamiento sería que cuando una cosa, palabra, figura, objeto, etc., ‘está en lugar’ de alguna otra cosa, por unánime convención es lícito hablar de símbolo. ‘Parte de lo que me llevo, queda’, ‘Parte de lo que se va, resta’”. (ASS) Cuaderno de bocetos y apuntes, ca. 1986-1997.

<sup>284</sup> “Articular las lecturas y unificarlas de dos aparentes y diferentes temas. El último trabajo, de cuadrados, círculos, rectas, lluvias, etc., y el tema de Prometeo. Leer la historia de Prometeo, sacar simbología. P. ej.: fuego, columna, buitres (madre/esfera/seno), dioses, oscuridad, calor, héroe, hombres, manos, ira, rayo, venganza, pasión, semihéroe, juego, erótica, etc. / Casa del hombre / carro, etc. / Conjugación de estos dos lenguajes. Hacer colección de dibujos, bocetos, etc.”. (ASS) Cuaderno de bocetos y apuntes, ca. 1986-1997. En la bibliografía que Serrano manejó ocupaba un lugar central el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, presente entre los libros que el artista tiene más a mano en su estudio.

<sup>285</sup> “Estoy pretendiendo – he pretendido ya – contar con un elemento como el bastón unas ciertas circunstancias edípicas, y con otros elementos, muy sintéticos, completar otras historias en torno a él, como por ejemplo Edipo y Layos abrazándose”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de enero de 1987. Apéndice I.3.

sino de su vida”<sup>286</sup>, con el cual matará sin saberlo a su padre Layos. Ante el suicidio de Yocasta, su madre y esposa, Edipo, presa de un raptó de horror y desesperación, se automutila los ojos y queda todavía más dependiente del apoyo que le presta el báculo; dotado al mismo tiempo de mayor entendimiento y visión interior a semejanza de Tiresias, el adivino ciego, intermediario entre los dioses y los hombres, cuyas revelaciones condujeron a Edipo a descubrir el misterio que rodeaba su nacimiento y sus crímenes involuntarios.



(Fig.65) *Edipo y la Esfinge*, ca. 1986-1987. Transferencia de tinta offset sobre papel.

¿Qué hay en esta tragedia que fascinó tanto a Santiago Serrano?<sup>287</sup> Lo primero que sorprende al espectador que conoce toda su obra sobre papel anterior a 1986, especialmente la de los años setenta, aquellos monotipos de estructura clara y despejada o las acuarelas de tersa y bella factura, es el aparente desmaño,

---

<sup>286</sup> Serrano identificó a Edipo con la figura del bastón, y a Eros con una forma de prisma cuadrangular con punta: “como un obelisco, esa forma que en Oriente es la Osa Mayor, símbolo de la fertilidad y también del pene masculino, por lo tanto un símbolo fálico”. *Ibidem*.

<sup>287</sup> En abril de 2013, Serrano estaba leyendo con avidez el ensayo de Carlos García Gual: *Enigmático Edipo. Mito y Tragedia*, Fondo de Cultura Económica, 2012.

el aspecto brutal y desgarrado que ofrecen las imágenes de esta copiosa colección de transferencias<sup>288</sup> realizadas con matrices de papel de seda y tinta litográfica offset sobre papeles ásperos – algunos parecen papeles secantes – de un blanco quebrado y sucio. La mancha ofrece una superficie de aspecto grumoso y un encuadre deliberadamente descuidado hacia el centro del soporte, asemejándose en su calidad visual y táctil a una pintura de carácter parietal, una especie de pintura rupestre, arcaica y arcana. Se diría que las referencias visuales y culturales que en aquel momento manejaba Serrano provinieran de la pintura paleocristiana o incluso de mucho más atrás, de los abrigos rupestres levantinos o de las culturas del paleolítico tardío. Contemporáneas de estas cartulinas son la serie *Arqueológica* (1985-1986) (cat.272) – que consta de pequeños cuadros con esquemas triangulares y tramas incisas sobre un fondo que imita una pizarra de tono claro<sup>289</sup> – y las *Damas* (cat.234-235 y 239-241), que alternativamente sugieren turgentes formas femeninas o siluetas ominosas semejantes a una barca de Caronte – según identificación dada por el propio artista -.

En las transferencias de 1986 predominan las alusiones a Edipo a través de los bastones o de otros símbolos como en el titulado *Ojos de broche. Yocasta*. (Fig. 66) Al contemplarlo, sería imposible para el espectador desentrañar tanto la raíz como el sentido último de la imagen, si al menos no existiera una referencia explícita al mito de Edipo a través del título discretamente anotado a lápiz en un ángulo del papel: “Ojos de broche. Yocasta”. La mención del nombre de la madre de Edipo nos sitúa sobre la pista del significado. Yocasta, madre, compañera y amante de Edipo, se suicida cuando descubre la verdad de la relación incestuosa que ha mantenido con su hijo. La forma rectilínea, con base triangular, representaría exactamente el pincho o broche que, prendido en el vestido de Yocasta, empleó Edipo para herirse los ojos y privarse del sentido de la vista, tal y como relata Sófocles en la escena más trágica y tremendista de su obra.<sup>290</sup> Sin

---

<sup>288</sup> Al referirse a estas obras sobre papel realizadas durante la segunda mitad de los años ochenta y en los noventa, Serrano prefiere emplear la denominación “transferencia” a la de “monotipo”, dado que están realizadas con una técnica muy específica, desarrollada por él mismo durante años, que igualmente serviría para transferir imágenes sobre soportes de madera, lienzo, pared, o cualquier otro tipo de superficie, sin que la imagen resultante aparezca invertida.

<sup>289</sup> Fondo trabajado con alquitrán, según indica Serrano al recordar cómo pintó estas pequeñas obras.

<sup>290</sup> “Entonces cayó dentro de la habitación. Vimos allí a la mujer colgada, enlazada en un bamboleo trezado. Entonces él, nada más verla, rugió espantos, pobre de él, y soltó el lazo que la colgaba. Una

embargo, el sentido de este pictograma no es unívoco; el propio Serrano anotó en su diario una interpretación distinta y a la vez complementaria de la anterior, por la cual atribuía al broche una cualidad íntimamente referenciada a la naturaleza y personalidad de Yocasta: “‘Yocasta’ es una garrota con base triangular. El bastón como algo que se hereda y el triángulo como símbolo de lo femenino, algo más perfecto. Este triángulo lo descentro del cuadro y ese desequilibrio le da un movimiento y ligereza que va con el espíritu que atribuyo a este personaje femenino”.<sup>291</sup>

Entre 1986 y 1987, Serrano trasladó varios de los temas tratados sobre papel a cuadros de notable tamaño, expuestos en Arco 87 y en la Feria Internacional de Arte de Basilea: títulos como *Las constelaciones*, *El bastón de Edipo*, *Edipo Self Portrait* (cat.270), *Constelación de Edipo* (cat.277) y *La ascunción de Edipo*. En *Edipo y la encrucijada*, que Serrano consideraba “un cuadro muy paisajístico”, se plasmaba el encuentro de Edipo con Layos y su séquito en una encrucijada, donde Edipo mató a todos: “Como siempre, Edipo es el bastón, y las otras 5 personas son círculos. El color de Edipo, ocre – dorado realce – es igual a un círculo también ocre, que es Layos. Otra vez la voz de la sangre”.<sup>292</sup>

---

vez que la pobre ya yacía en el suelo, comenzamos a ver los horrores. Arrancó los broches de oro que llevaba ella en el vestido, los que utilizaba para arreglarse, los levantó y golpeó sus ojos, mientras gritaba cosas así: para que no fueran capaces de verlo ni los males que sufría ni los que hacía, sino que entre tinieblas, en lo que le quedara de vida, no vieran ya a quienes no debían y no reconocieran a los que había querido. Entre esas letanías, una y otra vez – no fue una sola -, volvía a alzarlos y se golpeaba los párpados; ya rojas, sus pupilas teñían las mejillas, y no eran gotas que rezumasen muerte las que manaban, sino una negra lluvia y granizo de sangre. Esto ha estallado así por los dos, no por uno solo, una desgracia común para el hombre y la mujer. Esa que antaño era felicidad era realmente felicidad entonces, mas ahora en este día: llanto, ceguera, muerte, deshonor, todo mal que quepa ser nombrado, que ninguno se ausenta”. SÓFOCLES: *Edipo rey*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009, pp. 66-67.

<sup>291</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de enero de 1987. Apéndice I.3.

<sup>292</sup> “Todo esto me va conduciendo a cada vez ampliar más la historia y ahondar en su contenido. Divertido. (...) De los cuadros pintados, 6 son de 225 x 150 cm. y 4 de 170 x 150 cm., además de una colección de dibujos de aproximadamente 30. Para ARCO 87 llevaría 4 o 5, y 6 u 8 dibujos. Y para Basilea 3 cuadros y 4 o 6 dibujos”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de enero de 1987. Apéndice I.3.



(Fig. 66) Fragmento de *Ojos de broche*. Yocasta, Transferencia de tinta offset sobre papel, 1986.

#### **IV.2.3 Gestando la obra de los años noventa**

En ese giro hacia lo simbólico que Serrano imprime a su trabajo a mediados de los años ochenta, se advierten conexiones con exponentes de pintura ideográfica habidos en distintos momentos de la historia del arte: las manifestaciones visuales del paleolítico tardío o del neolítico, el arte paleocristiano de las catacumbas o, ya en el siglo XX, el resurgir de la pintura de carácter ideográfico que se produjo en Europa y en los Estados Unidos durante los años cuarenta bajo la influencia del surrealismo y del estudio de las culturas aborígenes. Algunos de quienes serían los más conspicuos pintores de la abstracción norteamericana, como Barnett Newman y Rothko, fijaron su atención en la simbología y en las cosmovisiones de las culturas primitivas, antes de volcarse en

aquella parte de su obra que al final se ha considerado más clásica y representativa de su quehacer.<sup>293</sup>

Curiosamente, este viaje se produce en Serrano en un sentido inverso al que siguieron los citados maestros norteamericanos, quienes pasaron de una pintura con un notable trasfondo simbólico y mítico a otro tipo de pintura radicalmente abstracta, que absorbe al espectador hacia el interior del lienzo sin ayuda de la perspectiva ni de ningún artefacto visual de tipo ilusionista, valiéndose únicamente del color y de la mera superficie bidimensional del soporte. Serrano, al contrario, desarrolla en los setenta una pintura que avanza hacia un radical alejamiento del mundo circundante y de la figuración, llegando a una especie de punto cero más allá del cual ya no habría retorno posible; un reduccionismo muy difícil de sostener en el tiempo sin caer en la reiteración o en la esterilidad.

En la primera mitad de los ochenta, hacia 1983, asoman en sus composiciones elementos geométricos muy primarios con los que ya apunta un mínimo valor simbólico o al menos referencial de objetos y fenómenos del mundo natural – un árbol, un rayo - o del mundo del sentimiento y las emociones. Quizás una de las obras que mejor certifique dicho proceso sea *Ojos de agua* (cat.229) Más adelante, a finales de los años noventa y en 2000, después de quince años durante los cuales el repertorio edípico ha alimentado abundantemente su obra sobre papel y su pintura, Serrano desplaza la dimensión más evidentemente simbólica de su trabajo hacia la obra digital, recuperando en su pintura la búsqueda de espacios rigurosamente articulados en entramados ortogonales, planos de color-luz-materia exentos de cualquier indicio de una narración.

Santiago Serrano no fue el único pintor, al menos en España, que dio entrada en su obra a elementos primariamente figurativos y simbólicos durante los años ochenta, después de haber ejercido una rigurosa abstracción en su pintura de los setenta. Un giro similar puede apreciarse durante aquellos años en la obra de José Manuel Broto, Gerardo Delgado, Juan Suárez y Jordi Teixidor. Tampoco fue, ni mucho menos, el único pintor de su generación fuertemente atraído por el mito y

---

<sup>293</sup> Pocos años antes de desembocar en una pintura que abolía toda referencia o alusión figurativo-simbólica, Newman y Rothko participaron en la exposición "The Ideographic Picture", celebrada en la Betty Parsons Gallery, Nueva Cork, entre enero y febrero de 1947, donde también estuvieron presentes Hans Hoffmann, Pietro Lazzari, Boris Margo, Ad Reinhardt, Theodoros Stamos y Clifford Still.

el símbolo; al contrario, en su entorno generacional más cercano, sus coetáneos Alfonso Albacete, Carlos Franco y Guillermo Pérez Villalta trabajaron intensamente sobre determinadas facetas de la mitología, aunque desde unos presupuestos figurativos y escenográficos – sobre todo Franco y Pérez Villalta – completamente ajenos al estricto reduccionismo que Serrano impuso al mito y su simbología, quedándose sólo con unos pocos objetos – la garrota, el broche, las estrellas, la casa – con los que supo evocar eficazmente, desde la fragmentación que supone la elección de unos pocos atributos por cada personaje, la totalidad de cada escena que compone la historia.<sup>294</sup>

Algunas de las series ampliamente desarrolladas por Santiago Serrano en los años noventa – entre ellas, los *Instrumentos de pasión* - se originan en el copioso conjunto de transferencias edípicas de 1986 y en varias de las pinturas presentadas en 1988 en su exposición individual de la galería Joan Prats (Barcelona), que inauguran las series *Ahuecar* (cat.290), *Desfundamentaciones* y *Muerte Quita Casa*. En algunos cuadros, como *Retablo para el altar del Templo de la Casa de Tebas* (cat.281) y *Dama alumbrando* (cat.282), Serrano utiliza por primera vez un formato alargado en forma de T con el extremo corto, que recuerda lejanamente una predela o banco de retablo invertido. En esta exposición barcelonesa, y en la siguiente de ese mismo año en la galería Egam (Madrid) – en esa ocasión, a dúo con Alfonso Albacete -, se manifiesta el trabajo sobre lo simbólico que Serrano venía realizando desde principios de 1986, a la vez que se abren varias de las vías que recorrerá extensamente en la siguiente década, cuando traslade algunos de los temas insistentemente tratados sobre papel a lienzos de grandes dimensiones - *Ancha cieguera* (cat.276, 286 y 292-293), *La encrucijada* (cat.284-285), *El tambor de la noche* (cat.299) - introduciendo significativas modificaciones iconográficas, técnicas y de formato en las versiones de mayor tamaño.

Serrano comenzó a preparar su exposición de Barcelona en mayo de 1987, previa visita a la galería Joan Prats para conocer de primera mano las dimensiones de la sala y calcular las proporciones que debería dar a sus cuadros<sup>295</sup>. El crítico de

---

<sup>294</sup> Véase GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, 1988, pp. 47, 62 y 108-110.

<sup>295</sup> “Bien, el espacio, muy clásico, con paredes regulares y no altas salvo una al fondo. Ya he calculado que podrían entrar unas 9 o 10 obras regulares: 2 x 2; 2,20 x 2; 250 x 200 cm., tengo que hacer el proyecto. Una más grande, 300 x 200, y otra más pequeña. (...)”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994. Apéndice I.3.

arte Armando Montesinos escribió para el catálogo un sugerente texto titulado “Pintura terrenal, imagen ignota”, identificando los temas universales que latían soterrada y poderosamente en las nuevas obras de Serrano: el tiempo, la muerte, el misterio: “A partir de *Ojos de agua* (1984), un lienzo extraordinario, y de sus series, presentadas en Arco 87, *Las constelaciones* y *El bastón de Edipo* (un signo misterioso de poder, tan potente como su significado), Santiago Serrano parece haber encontrado un cauce que le permite transmitir sus problemáticas con gran fertilidad. A la tensión comunicante de sus superficies ha añadido la función simbólica de lo representado en ellas. (...) Serrano escudriña las formas, pero lo que pinta son sus *efectos*, lo que Cirlot denominaba *imagen ignota*: ‘Estas imágenes crean su modo de realidad y expresan la necesidad de ciertos espíritus de vivir en ellas. Simbolizan la síntesis de lo desconocido, de lo no formado. También se relacionan con la muerte, con el hilo que une a ésta con la vida’. *Ahuecar*, *Desfundamentaciones*, *Muerte quita casa*, son los temas de las últimas series del pintor, unas telas – “pinturas raidas”, en sus propias palabras – en la que la pintura parece tender a desaparecer. El Tiempo está demoledoramente presente en ellas. El Tiempo como elección inevitable en la que se sella el destino, como constante oportunidad única, pero también como erosión, como desposeimiento”.<sup>296</sup>

#### **IV.2.4 Ancha ceguera**

Estas dos palabras, *Ancha ceguera*, se encuentran en la misma página del diario *Notas* en la que Serrano escribió el poema *Ojos de Agua* en diciembre de 1984. Allí anotó: “Milton/Ancha ceguera”, vinculando así explícitamente el tema de la ceguera con la obra literaria del poeta inglés, tal y como haría más tarde al titular exactamente así una pintura de 1988 (cat.298) La serie *Ancha ceguera*, cuyos primeros ejemplos conforman una pequeña colección de transferencias sobre papel fechadas en 1988 (cat.242-243) se origina a partir de la profunda resonancia que la lectura de *Edipo rey* y de la obra poética de Jorge Luis Borges han dejado en el alma del pintor. La idea que sugiere Milton en uno de sus sonetos, la posibilidad de atribuir a la ceguera una anchura y unas dimensiones, si quiera indeterminadas, impresiona gravemente al pintor, perdura en su memoria y desencadena una serie

---

<sup>296</sup> MONTESINOS, Armando, 1988, s.p.

de cavilaciones que acaban materializándose en un conjunto de imágenes que no ilustran pero sintonizan misteriosamente con el mensaje literario.<sup>297</sup>

El corpus poético de Borges sobre la ceguera está constituido por varios sonetos, que forman un núcleo homogéneo en cuanto a métrica, temática y estilo.<sup>298</sup> Partiendo de la referencia a Milton, también ciego, Borges define la ceguera como un don y a la vez como un destino. Él mismo menciona los puntos que le unen al poeta inglés: una limitación física, la ceguera, y un destino común, el literario. Ambos poetas perdieron la vista y escribieron gran parte de su obra en la sombra. En una conferencia de 1977<sup>5</sup>, Borges afirma que la ceguera es un don del destino, y que no es un modo de vida enteramente desdichado, ya que “el bien del cielo puede estar en la sombra”.<sup>299</sup> En sus poemas, califica el mundo de las tinieblas con adjetivos muy precisos: secreto, invisible, silencioso, distante, indefinido, soñoliento, vano, gris, amarillo, insípido, homogéneo; un mundo hecho de palabras y de memoria, oscuro y ancho<sup>300</sup>; una anchura que el ciego percibe como inabarcable, incognoscible, y por tanto, peligrosa. Las cualidades enumeradas pueden identificarse, traducidas al plano de lo material y lo visual, en muchas de las obras que Santiago Serrano realiza entre 1986 y 1989, ya sean papeles y cartones (cat.262) o pinturas sobre lienzo (cat.274, 292-293 y 307), en las que podemos asomarnos a un mundo de formas indeterminadas, contornos

---

<sup>297</sup> Borges cita a Milton en la “Noche séptima y epílogo, la ceguera” de su libro *Siete Noches*: “Milton tiene un soneto en el que habla de su ceguera. Hay una línea que se ve que está escrita por un ciego. Cuando tiene que describir el mundo, dice: ‘In this dark world and wide’, ‘En este mundo oscuro y ancho’, que es precisamente el mundo de los ciegos cuando están solos, porque caminan buscando apoyo con las manos extendidas”. BORGES, Jorge Luis: “La ceguera”, *Siete Noches*, F.C.E., Buenos Aires, 1980., pp. 143-160.

<sup>298</sup> “*On his blindness*” de *El oro de los tigres* (1972), “*El ciego I*” y “*El ciego II*” publicados en dos volúmenes, *El oro de los tigres* y *La rosa profunda* (1975); “*Un ciego*” de *La rosa profunda* (1975) y “*On his blindness*” de *Los conjurados* (1985). Parcialmente también habría que considerar el “*Poema de los dones*” de *El hacedor* (1960) y “*Elogio de la sombra*” de *Elogio de la Sombra* (1969) Véase SÁNCHEZ, Brenda: “*On his blindness*: Borges, Milton y la ceguera”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 21, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/ceguera.html><http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/ceguera.html> Artículo que ofrece una investigación y análisis exhaustivo sobre el tratamiento de la ceguera en la obra lírica de Borges, desentrañando los campos léxicos relacionados con este tema, las estructuras sintácticas más frecuentes y los procedimientos estilísticos más comunes.

<sup>299</sup> BORGES, Jorge Luis: *op.cit.* pp. 143-160.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p.155. Véase también LOSCOS ARENAS, J.; BLÁZQUEZ ALBISÚ, A; DE LA CÁMARA, J.: “La ceguera en la obra de Jorge Luis Borges: *Siete noches: La ceguera*”, *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, vol. 85, nº 6, Madrid, junio de 2010. Disponible en <http://zl.elsevier.es/es/revista/archivos-sociedad-espanola-oftalmologia-296/articulo/la-ceguera-obra-jorge-luis-13187300>

imprecisos y tiempo detenido, cuya aparente uniformidad está teñida de gamas grisáceas, verdosas y amarillentas (cat. 286)

Al pintor le conmueve la descripción que Borges ofrece de su pérdida, lenta e inexorable, del sentido de la vista, publicada en *Siete noches* (1977), recopilación de conferencias pronunciadas en 1977 en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, en las que el escritor expone sus temas favoritos y recurrentes. La descripción, escrita cuando la ceguera que sufría todavía era parcial, constituye para el lector una aproximación a la experiencia de la enfermedad en primera persona. Serrano se fijó atentamente en un detalle que no podría pasar inadvertido para un pintor, y que siempre recuerda al hablar sobre la literatura del autor argentino: entre todos los colores que desaparecen gradualmente ante los ojos de Borges, hay uno que sin embargo nunca le abandonó: el amarillo.<sup>301</sup>

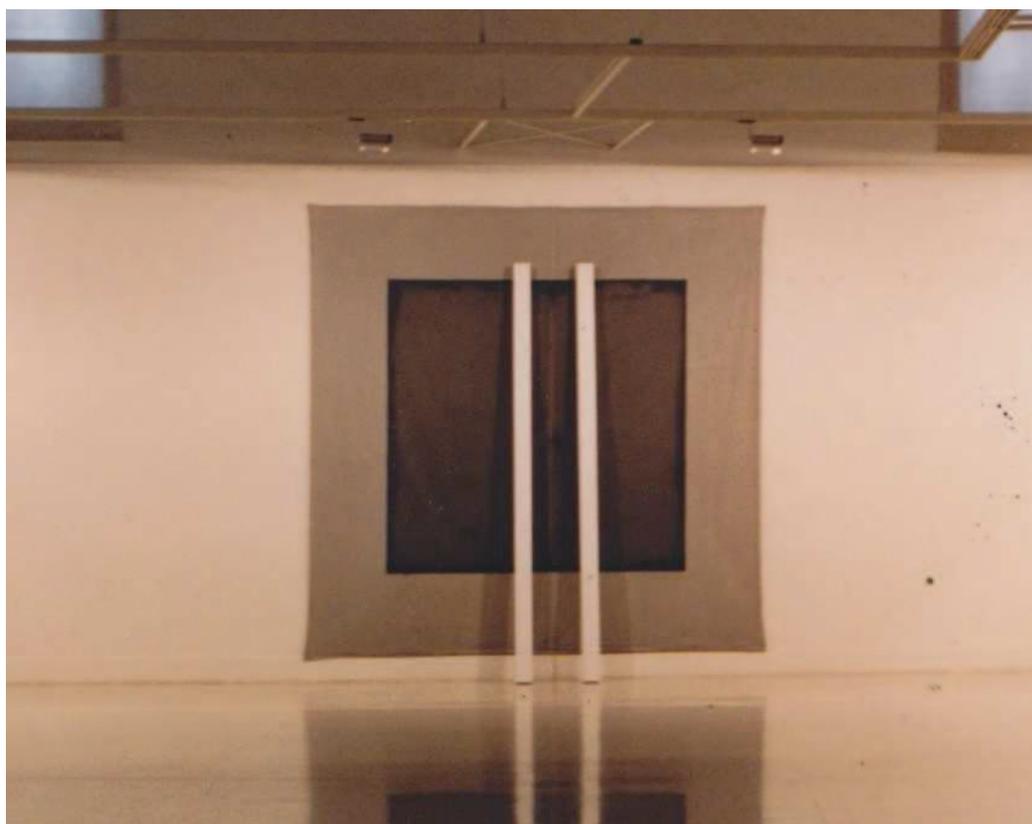
#### **IV.2.5 El tambor de la noche**

La heterogénea serie *El Tambor de la noche* surge en varias transferencias del mismo título fechadas en 1986 y 1987, realizadas al mismo tiempo que las transferencias de simbología edípica e inspiradas en la obra literaria de Hugo Mújica, poeta y ensayista con quien Santiago Serrano mantuvo una amistad por aquellos años. Los versos de Mújica que alentaron la serie pertenecen al poemario *Sonata de violonchelo y lilas* (1984): “Golpearé toda la noche / el tambor de la noche, / toda la vida la puerta / de la vida / hasta que abra / (...)”. En un oscuro y críptico texto, Serrano intentó describir las complejas e indefinibles sensaciones que en él habían suscitado aquellos versos: “En el silencio tenso, dilatado, extendido y vigilante de la noche, un sonido irrumpe y se funde, atraviesa el ligero velo del silencio y lo varea llenando el espacio de multitud de cuerpos que flotan y viajan a través de ese espacio como sensaciones. A cada golpe el espacio nocturno se dilata y se contrae creando la terrible alternativa, o la `noche´ - ruido, tambor – o el son, es difícil elegir, uno se siente unas veces tambor y otras veces noche, cualquiera de ellos tensos, extendidos, como para golpear y así mostrarnos dónde no estamos. Como cuando se vareaba un colchón. El bastón (vara) que corta,

---

<sup>301</sup> “...hay un color que no me ha sido infiel, el color amarillo”. BORGES, Jorge Luis: *op.cit.* pp. 143-160.

separa el aire silbando; el golpe que parece latigazo fuera a partir el colchón, siempre blando y lo ahueca. Este golpe, fuerte y tajante se invierte en algo acogedor y sereno. Un lecho ideal. De este encuentro surge una nube de partículas que son dispersadas y que flotan por algunos momentos en el aire, dando la sensación de haberse llenado de lucecitas. Nuevamente, otro varazo. El bastón de la noche, ciega, como todas las noches. El colchón de la noche. El tambor de Hugo se oye. Mi tambor se ve”<sup>302</sup>.



(Fig. 67) *El tambor de la noche* (1990). Montaje de la exposición individual de Santiago Serrano en la sala Amós Salvador, Logroño (1993)

Éste es uno de los temas más largamente meditados y trabajados por Santiago Serrano, desde los primeros bocetos y transferencias de 1986 – quizás los más tempranos sean los fechados en mayo del 86 -, pasando por una pintura (1988) de notable tamaño y colores ensordecidos (cat.299), hasta llegar a la pieza

---

<sup>302</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas” (1973-1994), 1989-1990. Apéndice I.3.

de grandes dimensiones expuesta por primera vez en la galería Trayecto de Vitoria en 1990 (Fig. 67) (cat.319), en la que a simple vista podrían identificarse algunas similitudes formales con obras de Louis Cane de principios de los setenta, compuestas de telas destensadas que cuelgan sin bastidor ni marco de la pared extendiéndose por el suelo en ángulo recto. Santiago Serrano maneja estos recursos de muy distinta manera, al conferirles un valor simbólico y poético vinculado a la lectura de una obra literaria. El autor colocó dos listones – dos lienzos extremadamente largos sobre bastidor de madera, que en sí mismos también son pinturas - alusivos a las baquetas del tambor, apoyados sobre una enorme y absorbente mancha grisácea que cubre toda la tela excepto en los márgenes.<sup>303</sup>

#### **IV.2.6 M.Q.C. y *Relicturo Satis***

De nuevo Serrano se fijó en la literatura de Hugo Mújica, consultándole, incluso, antes de apropiarse de la expresión “Muerte quita casa” para titular una de sus mejores series de esa época (cat.294)<sup>304</sup> Los concisos y contundentes títulos *M.Q.C.*- iniciales de “Muerte quita casa” - y *Relicturo Satis* (cat.311), derivados de una meditación sobre la muerte que entronca con la tradición de la *Vanitas* en la pintura occidental, resuenan con la gravedad de un aldabonazo en el subconsciente del espectador, como admoniciones de las que sería inútil pretender escapar. A este respecto cabe señalar la ligazón que Santiago Serrano establece con el universo emblemático y espiritual de la pintura barroca, repleto de alusiones a lo pasajero de nuestra existencia, si bien en la pintura de Serrano no parece existir consuelo ni indicación alguna de un más allá o de unas postrimerías regidas por los designios de Dios, como sí ocurre en la pintura católica del siglo XVII. Las imágenes de Serrano, al contrario, no ofrecen esperanza ni desesperanza,

---

<sup>303</sup> Incluso, ya en la segunda mitad de los noventa, el pintor esbozó en su *Cuaderno 1997-2009* un proyecto de carácter escultórico, próximo al género de la instalación, de nuevo bajo el título *Tambor de la noche*: “Tela clavada a la pared / cintas probablemente de fieltro negro clavadas y tensadas. Medidas 120 x 120 cm., la proyección proporcional. (...)”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009. Apéndice I.4.

<sup>304</sup> “Él (Hugo Mújica) está contento de que utilice esa frase. Donde él la utiliza se refiere al concepto dramático de Friedrich Hölderlin. Yo lo saco de contexto y me lo apropio”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas” (1973-1994), 1987. Apéndice I.3.

simplemente golpean al espectador con sequedad, situándolo en la indeterminación o en la incertidumbre acerca del presente y del futuro.

“Relicturo Satis”, conciso lema que Serrano vio en la portada del palacio episcopal de Cuenca, se traduciría como: “Para el que tiene que dejarlo (todo), (ya es) suficiente”,<sup>305</sup> aludiendo quizás a la morada terrena que algún día el propietario o inquilino habrá de abandonar cuando le alcance la muerte; la que termina por igualar a todos, desde los más ricos a los más pobres. La idea de casa y matriz, de alojamiento y refugio del cual el individuo puede ser privado repentinamente, actúa como sustrato y trasfondo que alienta y da sentido a muchas de las composiciones de Serrano, en aquel momento y más de veinte años más tarde, cuando acometa sus series digitales *La casa* y *Las casas habitadas*. Este emblema moral, que marca una norma de vida, aparece incluido en la célebre colección de emblemas de Sebastián de Covarrubias (1610), como síntesis de un comportamiento austero que hace prevalecer lo esencial e imprescindible para llevar una vida digna. En un ala de la tira *Relicturo Satis II* (cat.311) Serrano incluyó una pequeña nona – hora de nona -, indicativa de una pauta de ayuno, rigor y recogimiento que estaría en concordancia con el significado señalado por Covarrubias.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Lectura de la frase debida a J.L. Hernández Mirón, latinista y ex-seminarista paulino, a la que tuve acceso a través de la carta de un amigo: “Se trata de un participio pasivo en dativo del verbo *relinquo*: ‘Dejar’, y del adverbio de cantidad: ‘Suficiente, bastante’”.

<sup>306</sup> “La palma da el sustento, y el vestido,/ la clara, y dulce fuente, el refrigerio,/el cavado peñasco, estrecho nido,/Del ermitaño Paulo, monasterio: / A do casi cien años ha vivido /Triunfando deste siglo, y de su imperio, / Por que veais, que poco basta, y sobra / Al que lo ha de dexar, y el cielo cobra.” En la página siguiente: “Con muy poco se contentaría nuestra naturaleza, para el sustento de nuestro cuerpo, si no le acostubrásenos al regalo, y a la superfluidad. Buenexemplo tenemos en los Santos Padres del yermo, que con perpetuo ayuno, y continua abstinencia, han pasado la vida, y vivido muchos más años, que los regalados, y viciosos. Aulo Gelio lib 7.c.16. de sus noches Áticas, es de parecer, que con solo pan y agua se puede pasar la vida y sustentarse un hombre”. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Emblemas morales de don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán del Rey N.S. Maestrescuela y Canónigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio*, Luis Sánchez, Madrid, 1610. (Centuria III, emblema 21) Véase también: BERNAT Vistarini, Antonio y CULL, John T.: *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Ediciones Akal, Madrid, 1999, p.15: “La *Emblemática* es una manifestación literaria que se desarrolló con profusión por Europa a partir de la aparición del género, por azar, con el *Emblematum liber* de Andrea Alciato (1531) (...) En los emblemas se percibe el espíritu senequista y cristiano, tan querido para muchos intelectuales de entonces, lo que fue determinante para su difusión. Alciato dio a sus emblemas la que se considerará forma canónica y que luego sufriría variaciones por parte de sus imitadores: imagen o *pictura* grabada, lema o mote (generalmente en latín) y epigrama (versos que explican el sentido de toda la composición), todo ello aludiendo a una moralidad o lección aplicable a la vida del hombre”.

#### IV.2.7 *Desfundamentaciones*

Las *Desfundamentaciones*, iniciadas en varias de las obras expuestas en Barcelona en 1988 (cat.289) y desarrolladas en los primeros años noventa, se basan en un principio muy elemental: la modificación sutil de alguno de los ejes o de los perfiles básicos que constituyen la imagen, provocando un leve, casi imperceptible desplazamiento o desequilibrio en su estructura, lo suficiente como para causar un cierto grado de inquietud y extrañeza en el espectador. Ligeros desfases o correcciones, apenas advertidos en un primer golpe de vista, rompen la estabilidad y la perfección geométrica de la composición; diferencias mínimas, sólo apreciables si el espectador permanece suficiente tiempo observando la pintura y dejándose empapar de ella. La íntima relación que todos los títulos hasta ahora señalados guardaban entre sí, quedó patente en la sucesión de inscripciones que el autor anotó en la trasera de uno de sus lienzos: *Ancha ceguera*, *Desfundamentaciones*, *Muerte quita casa*, *Accidental* y *La asunción* (de Edipo), sin que parezca que en aquel caso se decantara claramente por uno de ellos (cat.276)

La exposición de octubre de 1988 en la galería Egam fue hecha al alimón con Alfonso Albacete, quien en aquel entonces también abordaba contenidos de carácter mítico en su pintura. Este *versus* o enfrentamiento mano a mano entre Albacete y Serrano, fue el primero de una serie programada por aquella galería para conmemorar sus veinte años de existencia.<sup>307</sup> El punto de partida que se acordó, tanto para ambos pintores como para el responsable del texto del catálogo, José Luis Brea<sup>308</sup>, fue la obra literaria *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke, probablemente una de las cumbres de la poesía del siglo XX; aunque más que un punto de partida, fue un pretexto para que ambos pintores continuaran profundizando en aquellos temas en los que ya venían trabajando desde hacía algún tiempo: Albacete, en la mitología sobre la muerte del héroe; Serrano, en el mito de Edipo, el estado de ceguera y las connotaciones espaciales, arquitectónicas y arqueológicas de la palabra *Ahuecar*, que daría lugar a una importante serie pictórica en los inicios de los años noventa y a una bella caja de obra gráfica –

---

<sup>307</sup> El programa de exposiciones contenía otros *versus*, que seguirían al de Albacete y Serrano: Fernando Almela/Alberto Solsona, Jaime Lorente/Curro Ulzurrun, Guillermo Lledó/Mitsuo Miura, Alfredo Alcaín/Gerardo Aparicio.

<sup>308</sup> Cuyo título era: "Introducción. Lectura de las Elegías de Duino", en *Alfonso Albacete versus Santiago Serrano*, galería Egam, Madrid, 1988, pp. 10-17.

*Ahuecar* (1989) - editada por Ginkgo y estampada en el taller de grabado de Mitsuo Miura (cat.302)

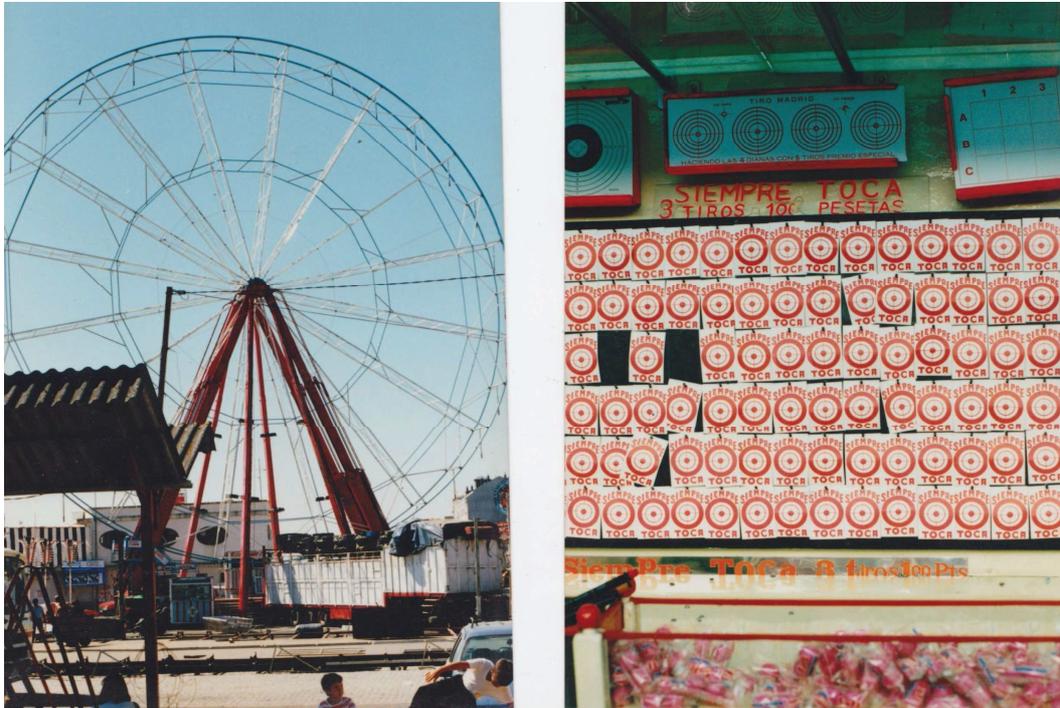
La meticulosa preparación de los cuadros de aquella exposición - *The bill*, *Tiro al blanco*, *Ahuecar* - puede rastrearse en varios folios sueltos, cuya compartimentación en viñetas los asemeja a una suerte de cómic abarrotado de símbolos, signos e ideogramas. (cat.278-280) Por otro lado, Serrano tenía la costumbre de realizar un trabajo de campo previo, consistente en la toma de fotografías en diversos lugares del extrarradio urbano, como ferias o descampados, de las cuales extraía valiosas ideas y esquemas formales que luego trasvasaba a los lienzos. (Fig. 68-69) El título de la magnífica pintura *Tiro al blanco* (cat. 295 y 300) hay que entenderlo no como el acto de disparar a una diana u objetivo en abstracto, sino en un sentido, más inquietante y perturbador, de disparar a blancos humanos: "Tiro al (hombre) blanco".<sup>309</sup>



(Fig. 68) Fotografías tomadas por Santiago Serrano, ca. 1987-1988

---

<sup>309</sup> Según indicación del artista.



(Fig. 69) Fotografías tomadas por Santiago Serrano, ca. 1987-1988.

## **CAPÍTULO V. SERIES DE LOS AÑOS NOVENTA (1988-1999)**

## V.1 LA HORA DE NONA (1988-1989)

Ante la crítica de arte, en este período se consolida la pintura de Santiago Serrano como un planteamiento visual de carácter ontológico o metafísico, capaz de remitir al espectador a categorías abstractas y universales bajo las cuales se englobarían las realidades tangibles<sup>310</sup>; es decir, la pintura como un dispositivo estético, portador de belleza y disfrute sensorial que, desde el vínculo conceptual que el autor establece entre título e imagen, apela al intelecto del espectador suscitándole interrogantes sobre aspectos esenciales del mundo y de nuestra existencia – el tiempo, el espacio, el vacío, la soledad, la muerte, el silencio, la comunicación -. Serrano se toma mucho tiempo en cavilar sobre la conveniencia de poner o no un título al trabajo que tiene entre manos; y en caso afirmativo, qué título definirá mejor el sentido vivencial, experimental o especulativo hacia el que discurre su labor. Serrano no pone títulos a las obras, sino que más bien los acuña, barajando varios hasta dar con aquél que se revela como el más adecuado y redondo, el que a su modo de ver mejor define el campo semántico donde quiere situar la pieza. Siempre aparecen primeramente en la obra sobre papel, en bocetos, dibujos y acuarelas, antes de dar el salto al gran formato.

El conjunto de pinturas para la galería Joan Prats de Barcelona supone un importante punto de inflexión en la producción del artista. Tal y como señaló Armando Montesinos, a la maestría conseguida durante dos décadas en el dominio de un registro cromático corto pero de una extraordinaria riqueza y densidad tonal, el pintor añade en este momento la función simbólica de los signos y las particiones geométricas a las que había recurrido desde mediados de los ochenta; primero, en lienzos como el excelente *Ojos de agua* (1984) y a partir de 1986 en las transferencias y pinturas sobre el mito de Edipo.<sup>311</sup> En la serie expuesta en 1988 en la galería Egam, Serrano incorpora dianas, flechas y otros signos relacionados con la señalización en carreteras y edificios públicos, extraídos de fotografías tomadas por él mismo en la calle: esquemas pintarrajeados sobre portones de madera, norias, casetas de tiro al blanco, vallas metálicas y alambradas cuya estructura lineal y angular el artista traspone luego a varias de sus obras, en un ejercicio de apropiación y descontextualización de imágenes halladas en un entorno cotidiano:

---

<sup>310</sup> Véase LOARCE, José Luis, 1989, pp. 50-55; GÁLLEGO, Julián, 1989 (2), p. 133.

<sup>311</sup> MONTESINOS, Armando, 1988, s.p.

espirales, flechas, círculos y dianas, que ya de por sí encierran un alto grado de abstracción y de simbolismo.

La pintura de Serrano deviene entonces una suma de los valores plásticos y semánticos que aportan la propia imagen – color y símbolo – y el título, cuya función es orientar al espectador sobre la idea-motriz que alienta el proceso de trabajo o que contribuye a remachar su sentido en el momento de la finalización. Títulos como *Muerte Quita Casa*, *Relicturo Satis*, *Ahuecar ocre*, *Ahuecar amarillo* (cat.306), *Hueco y Memoria* (cat. 309 y 312), *Breves*, *Encrucijada*, *Desfundamentaciones*, *Nona*, *Pan de cal*, *Abanderado*, *Orilla*, etc., sitúan la imágenes en unas determinadas órbitas de interrogantes acerca de las realidades que enuncian. Interrogantes sobre cuál es el posible nexo que el artista propone entre título y pintura, y por qué razón imágenes muy parecidas, como las que presentan círculos tocados en su parte inferior por un pequeño segmento tangente a la circunferencia, reciben a veces títulos diferentes, como *Ahuecar* y *Desfundamentaciones*, vocablos que por otro lado sugieren aspectos relativos a la construcción y excavación, al montaje y desmontaje de estructuras, la ocupación y la desocupación del espacio.

En 1988 Santiago Serrano inicia una relación profesional de aproximadamente tres años con la galerista Soledad Lorenzo, que organizará dos exposiciones individuales del pintor en la galería situada en la calle Orfila (Madrid), en 1989 y 1992 respectivamente. Soledad Lorenzo se percató de que Serrano atravesaba una etapa sumamente fértil en su trayectoria artística, tanto por la cantidad como por la calidad de las obras que salían de su estudio.<sup>312</sup> En la primera exposición (1989), que unos meses después viajaría casi íntegramente a la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Tenerife, descolló un conjunto de piezas de gran tamaño en las que Serrano conjugaba lo pictórico y lo escultórico tal y como haría un año después en *Tambor de la noche* (cat.319). Refiriéndose a esta serie, cuyo título, *Nona* (cat.301 y 313-315), conllevaba inevitables resonancias religiosas, litúrgicas y funerarias<sup>313</sup>, el crítico e historiador del arte Julián Gállego

---

<sup>312</sup> “Hoy vino Soledad Lorenzo a ver las cosas. Quedó encantada y hemos acordado hacer la exposición en febrero del 89 (...) ella opina que estoy en un buen momento y sacando bastante obra (...)”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 1988. Apéndice I.3.

<sup>313</sup> “De acuerdo con una antigua [costumbre](#) griega y romana, el día, al igual que la noche, se dividía en cuatro partes, cada una compuesta de tres horas. La tercera división (desde las 12:00 m. hasta cerca de las 3:00 p.m.) fue llamada la *Nona* ([latín](#) *Nonus*, *nona*, noveno) Esta división del día estuvo en boga también entre los [judíos](#), de quienes la tomó prestada [la Iglesia](#). Clemente de Alejandría y también Tertuliano, ya a finales del siglo II, mencionan expresamente las [horas](#) de tercia, sexta y nona, como

señaló una evidente conexión con el transcurrir del tiempo y con la hora en que se desvanece la luz para dar paso a las tinieblas: “Las *nonas* son una serie, apenas comenzada, pero ya magistral, en la cual, a una superficie de gran tamaño, dividida en campos de color opuestos, se yuxtaponen las letras romanas I y X, como un reloj que va marcando la caída del día, el avance ineluctable del anochecer. (...) El cuadro no es un oráculo ni una explicación; es, más bien, una respuesta interrogante - al modo gallego - a una cuestión tampoco muy clara”.<sup>314</sup> (Fig. 70)



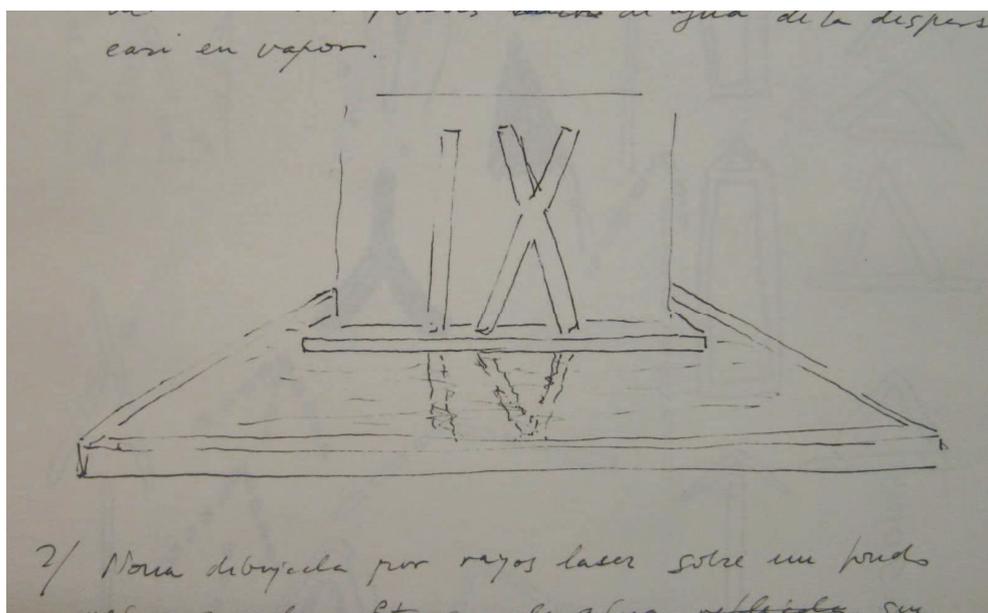
(Fig. 70) Santiago Serrano ante una *Nona*, estudio del artista, ca. 1988-1989.

---

especialmente designadas para la oración. En la cultura cristiana, la hora de nona ha estado siempre asociada a la muerte de Cristo, la oración y el ayuno. En los textos de autores antiguos, como Marcial u Horacio (Martial, "Epigramas", IV, VIII, Horacio, "Epístolas", I, VII, 70), la hora de nona era considerada el cierre de las actividades del día y la hora para los baños y la cena. Los escritores de la [Edad Media](#) buscaron otras explicaciones [místicas](#) para la hora de nona. [Amalario](#) (III, VI) explica en detalle, cómo, según el sol se hunde en el horizonte a la hora de nona, el [espíritu](#) del [hombre](#) tiende a bajar también, está más abierto a la [tentación](#), y es el momento en que el [diablo](#) escoge para probarlo. Los mismos autores no dejan de señalar que los antiguos consideraban que el [número](#) nueve es un número imperfecto, un número incompleto, y consideraban al diez como un número perfecto y completo. Nueve era también el número del luto. Entre los antiguos el noveno día era un día de expiación y de servicios funerarios - *novemdiale sacrum*, sin duda, el origen de la [novena](#) por los muertos. En conclusión, es [necesario](#) llamar la atención a una práctica que le daba énfasis a la hora de nona: era la hora del [ayuno](#)". *The Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company, New York, 1911. Disponible en <http://www.catholic.org/encyclopedia/>

<sup>314</sup> GÁLLEGO, Julián, 1989 (1), s.p.

La *Nona* surgiría de nuevo, en mayo de 1994, en un proyecto no realizado de gran pieza tridimensional que Serrano imaginó a instancias de sus amigos Javier Bellot y María Ángeles Dueñas: una estructura que de noche iluminaría con neón o rayo láser un amplio espacio al aire libre, desde una plataforma rodeada por un estanque.<sup>315</sup> (Fig. 71)



(Fig. 71) Boceto del proyecto de *Nona* en neón azul sobre una plataforma, 1994.

Gállego elogió la solidez técnica del trabajo de Santiago Serrano frente a lo endeble de gran parte de la pintura contemporánea, en la que la sobrevaloración de la faceta conceptual a veces se utiliza como excusa para despreciar el ejercicio de las destrezas manuales o simplemente como pretexto para hacer mala pintura: “Acaso por una deformación profesional, del historiador visitante de museos, sólo me atrae la obra bien hecha, comparable en esa calidad con las grandes pinturas del pasado. Santiago Serrano, que las frecuenta, conoce y hasta restaura con

---

<sup>315</sup> “1. *Nona* en neón azul de cuatro metros y medio a cinco metros, apoyada sobre fondo negro y elevada sobre un ligero escabel. Plataforma de agua de pocos centímetros de profundidad alrededor. Aspersores de agua de la dispersión casi en vapor. 2. *Nona* dibujada por rayos láser sobre un fondo negro grande. Estanque de agua que refleje al *nona* y micro-aspersores que disuelvan la imagen o la adelanten según la intensidad de los aspersores”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno de bocetos, 10 de mayo de 1994.

notable habilidad y paciencia, pone estas virtudes y esos conocimientos al servicio de su propia obra, que, por la extraordinaria riqueza de su materia, más o menos oculta bajo apariencias de austeridad ascética, ocupa un lugar muy especial en la actual pintura española. Es un técnico fuera de serie, aunque su exposición parezca sobria, en las antípodas del virtuosismo convencional. Su lucha con el soporte es, por lo pronto, un combate material”.<sup>316</sup> Esta última apreciación del crítico no es gratuita, sino que ilustra fielmente la realidad de la febril y esforzada actividad a la que se entregó Serrano en esta época, volcándose física y mentalmente sobre los grandes formatos que preparaba él mismo, rastrillando las superficies cubiertas de pintura y empapándose de los materiales con los que trabajaba y convivía. Ésta fue una época en la que además el pintor sentía una íntima y fuerte identificación con las figuras y esquemas geométricos que manejaba. Otras pinturas, presentes en Soledad Lorenzo, suponían una continuación de las series ya iniciadas en 1988: *Ahuecar*, *Desfundamentaciones* y *Muerte Quita Casa*, “en las que aparecen, una y otra vez, formas como de cofres, sarcófagos, nichos, portezuelas, casas, acaso cunas, devoradas por la oscuridad de fondo”.<sup>317</sup>

## **V.2 BREVES, ENCRUCIJADA, HUECO Y MEMORIA (1990-1991)**

Los *Breves* (1990) (cat.320) son lienzos sobre bastidor, largos como tablones de un andamiaje de construcción, que se entrecruzan formando aspas y se presentan inclinados sobre la pared. Su disposición es aleatoria, pudiendo alterarse el solapamiento y colocación de los módulos en X según las distancias que se prefieran. Serrano pintó por estas fechas una gran cantidad de lienzos extremadamente alargados, concebidos para ser apoyados sobre un plano vertical como si fueran vigas abandonadas contra un muro (cat.321) Las *Nonas* y algunos *Breves* retoman, quince años después, la idea que llevó al artista a realizar en 1973 los *Ladrillos* (cat.83-85), serie de pequeñas piezas de aspecto rudo y macizo como el objeto que designa el título, que sobresalían visiblemente del muro una vez colgadas o que podían colocarse simplemente sobre el tablero de una mesa o repisa, pues debido a su propio grosor se autosustentaban. Serrano quería sacar el

---

<sup>316</sup> GÁLLEGO, Julián, 1989 (1), s.p.

<sup>317</sup> GÁLLEGO, Julián, 1989 (1), s.p.

cuadro del plano de la pared, objetualizarlo hasta hacerlo casi irreconocible como pintura: una suerte de alienación o transmutación del objeto cuadro en otra cosa distinta y difícilmente definible o clasificable, que con otras finalidades y bajo otros parámetros conceptuales, formales y materiales habían ensayado en los años sesenta el norteamericano John MacCracke<sup>318</sup> o en los setenta artistas como Daniel Buren, André Cadère (grupo BMP) y algunos de quienes habían sido miembros de Supports/Surfaces, como Noël Dolla, Toni Grand, o Bernard Pagès. -; pretensión que en la trayectoria de Serrano alcanzaría la máxima expresión con las versiones tridimensionales de los *Instrumentos de Pasión* en 1998 y 1999. A esta conversión del cuadro en una cosa que ya no es propiamente un cuadro en el sentido convencional del término, contribuyen los títulos impuestos por el artista, que funcionan eficazmente a la manera de una denominación de marca, una etiqueta semántica unida al objeto que orienta indeleblemente nuestra percepción del mismo una vez que la conocemos.<sup>319</sup>

### **V.3 PAN DE CAL, CÍRCULOS DE CENIZA Y ESPERA, RONDÓ (1992)**

En 1991 Serrano realiza una colección de minúsculos bocetos a lápiz y acuarela para preparar su segunda exposición individual en Soledad Lorenzo, (cat.328-352) Entre ellos se incluyen varios proyectos de piezas escultóricas que pensaba materializar en piedra de Calatorao (Zaragoza), idónea para obtener múltiples acabados<sup>320</sup> de una sola roca. (cat. 349 y 351) Serrano había recibido una invitación para producir un conjunto de esculturas con esa clase de piedra, pero por circunstancias poco claras, estos proyectos nunca saltaron del plano del papel a la realidad tridimensional.

“Otra nueva exposición en Soledad Lorenzo. Pinté durante un año con comienzos inciertos, llenos de altibajos y repeticiones, balbuceando lo que quería

---

<sup>318</sup> Varias piezas de John MacCracke, fechadas entre 1967 y 1970, pueden verse reproducidas en HUMBLET, Claudine: *La Nouvelle Abstraction Américaine 1950-1970*, Skira/Seuil, Milán/París, 2003, p. 1579 y ss.

<sup>319</sup> Ya desde la segunda mitad de los años ochenta se venía observando una floración de “piezas de pared” en el arte español, a cargo de escultores como Sergi Aguilar, Fernando Sinaga o Pello Irazu, autores de conjuntos de piezas de notables dimensiones - a menudo superan los dos metros de altura -, que se exhiben apoyadas sobre una pared, con un ángulo de inclinación variable según cada caso.

<sup>320</sup> Pulido, rugoso, abujardado, amolado, arenoso, etc.

decir”<sup>321</sup>. Dos grandes temas centraron finalmente la exposición, bajo el título de *Pan de Cal* y *Círculo de Ceniza* respectivamente. Santiago Serrano reconoció en su diario que nunca le había afectado tanto una exposición: “Me siento asustado, descolocado y aturdido. No sé muy bien qué va a pasar, apenas tengo ganas de decir algo, me parece inútil. Siento en Soledad Lorenzo rechazo y desinterés, parece que sólo le interese vender y vender”.<sup>322</sup> Un año después se certificaría el alejamiento entre la galerista y el pintor, pese a lo cual, Serrano ha seguido considerándola hasta hoy mismo la mejor galerista que hay en España: “He hablado bastante poco con Soledad Lorenzo después de la exposición, porque poco nos hemos visto. (...) Es difícil hablar con Soledad Lorenzo; es muy profesional, sí, pero le interesa tan poco lo que pienso”.<sup>323</sup>

Los orígenes de la magnífica serie *Pan de cal* se remontan a unas pocas piezas circulares de piedra caliza blanca, a veces pintadas por el tiempo con hongos y líquenes, aplanadas y ceñidas en su circunferencia por un aro de hierro forjado tomado de una galera; asentadas sobre un pie derecho de longitud variable, como si fueran soles, tortas u hostias expuestas en una sencillísima y tosca custodia. (Fig. 72) El título *Pan de cal*, que para Serrano constituye la escueta referencia a una “sensación blanca”, pura e incontaminada, encierra una metáfora análoga a la que constituyen los términos *Pan de oro* y *Pan de plata*, que designan materiales artísticos empleados desde hace muchos siglos. Aquellos *panes* eran finas láminas de oro o de plata, utilizadas para recubrir superficies con el fin de simular oro o plata maciza y aparentar una riqueza y suntuosidad que no era tal. La metáfora que acuña Serrano se refiere en cambio a un material mucho más humilde, el óxido de calcio, obtenido de la cocción a alta temperatura de las rocas calizas; un producto sólido, alcalino, de color blanco o blanco grisáceo, utilizado desde la más remota Antigüedad como conglomerante arquitectónico y en la preparación de revoques.

En el verano de 1991 Serrano empezó a trabajar en los papeles y cuadros con el citado título. Éstos ofrecen dameros integrados por cuadrados de tonos grises, blancos o glaucos, a los que el pintor quiso imprimir una lectura en sentido

---

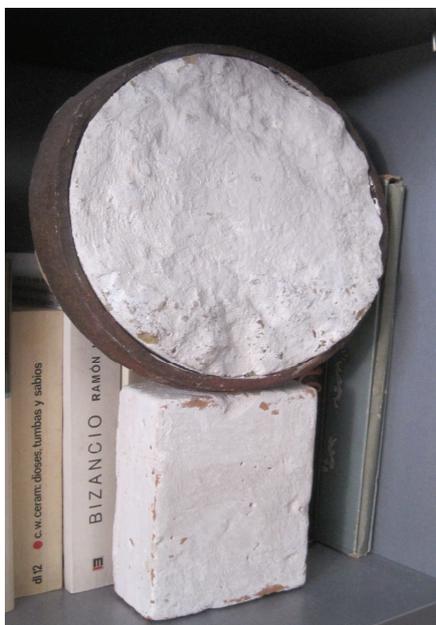
<sup>321</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 29 de octubre de 1992. Apéndice I.3.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 25 de marzo de 1993. Apéndice I.3.

circular, y que efectivamente simulan las texturas granulosas y duras de un enlosado de materiales calizos, sobre los que el tiempo y la erosión parecen haber pintado inciertos y refinados colores (cat.374-376)

Completaban el ciclo pictórico sobre la figura del círculo los *Círculos de Ceniza* (cat.381), resueltos en tonos cenicientos y grises oscuros, los *Círculos de espera* (382-383) y varios anillos pintados - *Rondó* (Fig. 73-74) -, de sección rectangular, semejantes a hélices o muelles cortados en el arranque de su desarrollo. El *Rondó III* (cat.378) encerraba un homenaje al poeta expresionista Georg Trakl y a su 'Rondel': "un bellissimo poema corto lleno de evocaciones y despedida en un clima de color y silencio".<sup>324</sup>



(Fig. 72) *Pan de cal*. Colección particular.

---

<sup>324</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: "Notas", 1973-1994, 29 de octubre de 1992. Apéndice I.3. El poema *Rondel*, muy breve, reza traducido al español de la siguiente manera: "Ya se fue el oro de los días, / El color pardo y azul de la tarde: / Murieron las tiernas flautas del pastor / El color pardo y azul de la tarde / Ya se fue el oro de los días". *Georg Trakl. Homenaje desde Chile* (Selección y traducción de Sven Olsson-Iriarte), Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2002, p. 16.



(Fig. 73) *Rondó*, 1992. Colección particular.



(Fig. 74) Detalle del *Rondó* (imagen anterior): enroscamiento del aro.

En su reseña de la exposición, Julián Gállego calificó a Serrano como “meditabundo cultivador de calidades casi secretas”, y resaltó de nuevo “la seriedad del trabajo del autor, su afán de crear algo que trascienda de lo puramente atractivo. Yo no sé si lo son estos cuadros, creo que más de lo que parece, ya que su atracción deriva, no de la bella ordenación de formas y colores (las formas son siempre las mismas, cuadrados y circunferencias tirando a espiral o segmento circular, los colores se atienen a una ascética armonía de grises y blancos, con algún rojo y algún azul), sino del misterio de su materia, que parece ir surgiendo de dentro afuera, en una cristalización, lenta como las de la naturaleza, a través de la cual vamos atisbando otros espacios, otras luces, otros silencios que reemplazan las llamadas armonías cromáticas. Exposición severa, que exige del espectador una atención tranquila y sostenida”.<sup>325</sup> El crítico señaló, asimismo, la insinuación de “quadratura” del círculo que se adivinaba en el centro de aquellos luminosos lienzos, reflejo de una necesidad de expansión en un compartimento estanco y limitado: “Santiago Serrano elabora en sus cuadros una a modo de concentración de espacio y tiempo, un pequeño infinito con posibilidades de crecer (...)”.<sup>326</sup>

Las *Tiras de también* (cat.379-380) que a Gállego se le antojaron “puentes del más allá”<sup>327</sup>, son lienzos sobre bastidor de madera que semejan listones curvados o vigas metálicas dobladas por un herrero en la forja, que trazan una curva muy amplia. Desde principios de los noventa hasta 2009, Serrano ha producido una gran cantidad y variedad de *Tiras*, título genérico con el que suele referirse a este tipo de obra, aunque no todas lo lleven inscrito en el reverso. Son obras que semejan travesaños metálicos aptos para una construcción; apariencia reforzada por el marco de acero y por el tono metálico que aporta el uso del grafito sobre la base de pintura vinílica y en los rebordes interiores del cuadro, marcando perfiles y separaciones de planos. Es asombrosa la proliferación de *tiras* en la obra de Santiago Serrano desde 1988 (Fig. 75). Muy ilustrativa de ello es una fotografía de su taller, probablemente tomada en 1993, en la que pueden verse unas cuantas *Tiras* y *Tiras de también* apoyadas de cara a la pared. (Fig. 76) Estos formatos

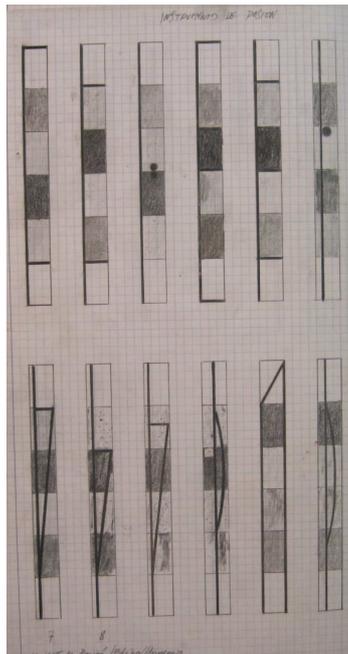
---

<sup>325</sup> GÁLLEGO, Julián, 1992, p. 31.

<sup>326</sup> *Ibidem*.

<sup>327</sup> GÁLLEGO, Julián, 1992, p. 31.

empezaron a ser usados por Barnett Newman en 1950 – año en que ejecutó su gran pintura *Vir Heroicus Sublimis*, de alrededor de cinco metros y medio de largo – . Newman decidió pintar cuadros excepcionalmente largos y estrechos para probarse a sí mismo que era capaz de abordar el problema de la escala en todos sus aspectos, evitando caer en una sistemática elección de formatos extensos.<sup>328</sup>



(Fig. 75) Bocetos de tiras verticales “Instrumentos de pasión / Edipo”, ca. 1995.

---

<sup>328</sup> “En 1950, (...) para demostrarme que no podía ser engañado por las grandes masas de color, hice una pintura muy estrecha de tres centímetros y medio. Creo que se sostiene tan bien como cualquiera de las grandes que haya hecho. Es una cuestión de escala, y la escala es algo que se siente. No es algo que puedas construir o desarrollar relacionando partes de una pintura o decidir a posteriori cuánto de la pintura es la pintura. El verdadero problema de una pintura reside en el sentido de la escala del pintor. La escala de una pintura al final depende del sentido espacial del artista, y de cuánto logre uno separar la pintura de la sensación del entorno”. NEWMAN, Barnett: *Escritos escogidos y entrevistas*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006, pp. 322-323. También véase SHIFF, Richard; MANCUSI UNGARO, Carol C.; COLSMAN-FREYBERGER, Heidi: *Barnett Newman: a catalogue raisonné*, The Barnett Newman Foundation, New York; Yale University Press, New Haven and London, 2004. Como ejemplo se pueden citar dos pinturas alargadas que Newman realizó en 1950, reproducidas en el citado catálogo: cat. 39: 91,4 x 15,2 cm. / cat. 48 (*The Wild* – también titulada *End of Silence*): 242,3 x 4,1 cm. -.



(Fig. 76) Vista del taller de Santiago Serrano, ca. 1993-1994. *Tiras* y *Tiras de también* apoyadas en la pared, fechadas en 1992 y 1993.

#### V.4 TRABAJOS DE ENCARGO

Algún tiempo después de su primera exposición en Soledad Lorenzo, Serrano recibió a través del arquitecto Ignacio Vicens un encargo de varios cuadros para decorar la lujosa casa del marqués de las Nieves, situada en la madrileña zona residencial de Puerta de Hierro. Vicens trabajaba para la familia del marqués, propietario de una interesante colección de arte en la que ya se incluían dos pinturas de Serrano recientemente adquiridas a Soledad Lorenzo. Serrano debía pintar cuatro cuadros para vestir otras tantas paredes del comedor, donde se

encontraban colgadas dos pinturas de Antoni Tàpies y José María Sicilia respectivamente. El pintor se desplazó a la casa para conocer el espacio, sorprendiéndose muy gratamente al descubrir que aquella pintura de Tàpies era la misma que, más de veinte años atrás, le había cautivado en una de sus visitas a la galería Juana Mordó. La propuesta se volvió más interesante si cabe, pues otra de las condiciones del encargo era que los lienzos encajaran en unos magníficos marcos dorados del siglo XVIII: “Respondí rápidamente que sí. Me preguntaron que por qué había decidido tan rápido, y contesté que era debido a que los marcos presentaban una medida áurea, unas medidas perfectas, muy bellas, y que hiciera lo que hiciera iba a quedar bien”.<sup>329</sup> Serrano pintaría varios lienzos con círculos, semejantes a los que protagonizaban las *Desfundamentaciones*. Diez años después, los sobrinos del marqués de las Nieves volverían a encargar a Serrano la realización de un cuadro a partir de un marco barroco ya existente.<sup>330</sup>

Es relativamente fácil encontrar obras de Santiago Serrano integradas en la decoración de casas y mansiones pertenecientes a personajes adinerados.<sup>331</sup> Thomas Urquijo, prestigioso decorador y arquitecto de interiores (Fig. 77), ha utilizado a menudo obras de Serrano para adornar interiores de lujosas casas particulares; obras cuadrangulares – *Hueco y Memoria, Orillas* –, circulares – *Anillares, Tondos* – o de formatos atípicos como *Nona* -.<sup>332</sup> En 1999, Serrano accedió a través de Urquijo a un encargo diferente de cuantos había recibido antes:

---

<sup>329</sup> Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1. Otro encargo interesante que acometió Serrano en la primera mitad de los años noventa, fue el de un conjunto de cuatro cuadros para la Sala de Juntas del Patronato de la Fundación Juan March, en los que quiso aglutinar, basándose en los mismos recursos geométricos y simbólicos de su pintura de aquel entonces, cuatro puntos cardinales, cuatro culturas, cuatro animales y cuatro colores básicos.

<sup>330</sup> “Alfonso Díaz de Rivera y su mujer Olimpia Cotoner – sobrinos del Marqués de las Nieves y amigos de Ignacio Vicens - me han encargado ayer un cuadro. La medida sería la de un marco barroco del siglo XVIII. Está el precedente de los 4 cuadros de sus tíos. Encantado”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 21 de enero de 1999. Apéndice I.4.

<sup>331</sup> Véase “Una casa cómoda y, sobre todo, asequible”, *La Vanguardia*, 25 de mayo de 2003, p. 90. Breve reseña sobre la casa Turégano, situada en la localidad de Pozuelo (Madrid) y diseñada por el arquitecto Alberto Campo Baeza; decorada con cuadros de Santiago Serrano, Alfredo Alcaín, Alfonso Albacete, y muebles de Le Corbusier, Eileen Gray y Arne Jacobsen.

<sup>332</sup> Véase <http://thomasurquijo.com/>. Igualmente puede encontrarse obra de Santiago Serrano – preferentemente datadas entre los años 2000 y 2010 –, en hoteles, como uno de Vigo que pertenece a Alberto Vaquero, empresario del negocio cárnico y propietario de un matadero, a quien el propio Serrano ha prestado asesoramiento en alguna ocasión para la decoración de otros establecimientos hoteleros.

fabricar para Sandra Vallbé un biombo que a la vez fuera una pintura. Serrano lo diseñó en forma de cuatro cuerpos de 250 x 50 cm. y estructura de pletina calibrada; la superficie pintada, de 180 x 50 cm. en cada cuerpo, constaría de papeles marouflados – encolados - sobre tela y bastidor de madera (Fig. 78) La composición, un damero con exquisita alternancia de tonos azules, grises, marrones y anaranjados, se asemeja a la de otros muchos cuadros que Serrano produjo en los años noventa con la misma técnica del marouflage<sup>333</sup> (cat.404-405 y 411)



(Fig. 77) Thomas Urquijo conversando con Santiago Serrano, ca. 1990-1999.

---

<sup>333</sup> “El viernes 22 de enero de 1999 vino Sandra Vallbé con T. Urquijo a ver algunos cuadros. Le gustaron. Una propuesta. Hacer un biombo de 4 hojas de una altura – prox. de 250 cm. y 6 cm. -, de anchura por hoja. El domingo llamó Sandra confirmándome el encargo que he aceptado encantado – es un reto y por otra parte no me viene nada mal ya que supone un pequeño ingreso. Como les habían gustado las tiras largas de papeles maruflados – los que irán al C.D. (Conde Duque) – me han pedido que lo haga igual, lo cual significa hacer una cantidad ingente de papeles”. SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1999 (Archivo del artista) Unos meses después, Serrano terminaría el biombo: “Tengo prácticamente acabado el “biombo Vallbé” (para los sres. Vallbé, con dirección en La Moraleja) que empecé hace un par de semanas y en el que he trabajado ininterrumpidamente. Consta de cuatro cuerpos de 250 x 50 cm. c.u. Esta medida es perimetral, siendo lo pintado de 180 x 50 cm. y la estructura de pletina calibrada de 40 x 4 mm. Papeles maruflados sobre tela y bastidor de madera. Es una ‘Orilla’. Espero acabarlo ya y entregarlo el día 29 por la mañana”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 7 de junio de 1999. Apéndice I.4.



(Fig. 78) Biombo Ballvé, 1999. Colección particular.

## V.5 CÍRCULOS, ANILLARES, TONDOS

Durante el resto de la década y hasta 2001<sup>334</sup>, Serrano continuó trabajando insistentemente sobre la figura del círculo, re-conociéndolo y re-interpretándolo<sup>335</sup> como elemento simbólico, “eterno, sin definición, inagotable, único”<sup>336</sup> a través de dos tipos de obra: por un lado, aquellas que insinúan una versión actualizada y personal de la “cuadratura” del círculo, que ocupa el centro del plano cuadrangular del lienzo; por otro, aquellas obras cuyo formato es en sí mismo circular, ya sea en forma de tondo o de un anillo que circunda un espacio vacío. Serrano produce así un extenso catálogo de piezas espléndidas como *Anillar* (1993) (cat.391) o las que integran la larga serie de *Tondos* (1998) (cat.392 y 420-421) ejecutados con pinturas acrílicas y plásticas sobre tela de lino adherida a bastidor y tabla. Serrano ordena los tondos a partir de un elemento-materia-color como puede ser el plomo en polvo, y ensaya la modificación de un número determinado de variables en el aro interno, el aro externo y el interior del campo circular, aprovechando que el núcleo central de la imagen, concebido a imitación de la estructura geométrica de un cristal de roca, y la forma contundente del círculo, imponen de por sí la ordenación de cuanto ocurre dentro del tondo, bañado de atmósferas claras y profundas. (Fig. 79)

En 1997 germina una de las obras fundamentales de la producción digital de Santiago Serrano, *Universo Perverso* (cat.442) donde el autor maneja varias palabras acabadas en *verso* – reverso, inverso, perverso, converso, transverso, adverso, diverso, universo -, asociadas a la figura del círculo y a las nociones de ciclo y eternidad. Serrano tiñe la obra de una visión como mínimo escéptica sobre el sentido de la creación universal, tal y como indica el título.<sup>337</sup> Gracias a unas

---

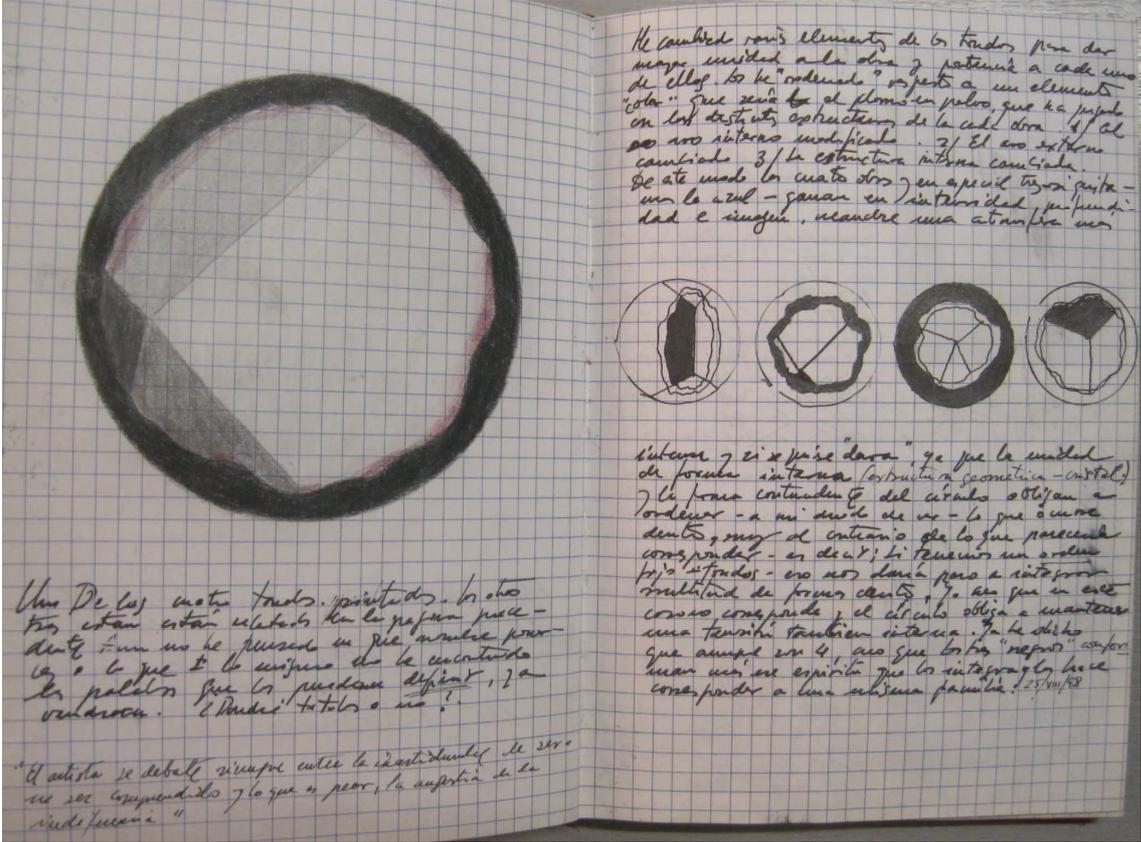
<sup>334</sup> Según puede verse en el repertorio de bocetos contenidos en el Cuaderno 1997-2009.

<sup>335</sup> Serrano utiliza exactamente estos dos verbos en la propuesta que envía al Círculo de Bellas Artes cuando es invitado por esta institución a impartir un taller de pintura en la temporada 1994-1995: “Desde una experiencia compartida, en este TALLER DE PINTURA se trabajará sobre y desde dos elementos formales, básicos y normativos: el cuadrado y el círculo, su re-interpretación y reconocimiento como elementos simbólicos. Volver a re-interpretarlos desde un orden práctico a través del boceto como obra proyectiva, experimental y lúdica que nos sirva como trabajo-memoria. A partir de ese trabajo, desde una experiencia asumida tanto interior como práctica, transmitir con orden y equilibrio el proyecto de una obra acabada. Un trabajo colectivo donde los participantes propondrán el modo de llevarlo a cabo. Santiago Serrano”. (ASS) SERRANO, Santiago: Propuesta de taller de pintura en el Círculo de Bellas Artes, curso 1994-1995. Una hoja mecanografiada. Apéndice II.4.

<sup>336</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, ca. 1997-1998. Apéndice I.4.

<sup>337</sup> “EL REVERSO CÍRCULO INVERSO CÍRCULO/ PERVERSO CÍRCULO/ CONVERSO CÍRCULO/ TRASVERSO CÍRCULO/ ADVERSO CÍRCULO/ DIVERSO CÍRCULO/ UNIVERSO / Juego de seis (6) papeles correspondientes a cada descripción. UNIVERSO. Anverso/Reverso. ‘La cifra’, Borges”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 8 de febrero de 1998. Apéndice I.4.

anotaciones en su diario, sabemos que en la raíz de este trabajo se encuentra la lectura de "La cifra" (1981), de Jorge Luis Borges, aunque no podemos determinar cuál de los poemas que integran dicho libro pudo ejercer un mayor influjo en la estampa digital de Serrano.



(Fig. 79) Bocetos de tondos, 1998. Cuaderno 1997-2009.

## V.6 ABANDERADO: BANDERA SIN IDENTIDAD

Serrano inició la serie *Abanderado* (1995-1996) con unos primeros dibujos de banderas que constaban de una sencilla línea vertical y un paño cuadrado de color liso, a los que siguió en 1995 y 1996 un conjunto de cuadros de gran tamaño entre los que descuella un díptico de más de tres metros y medio de largo que en 2001 ingresó en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (cat.416) Las banderas que diseña Serrano no son reconocibles, ni tientan al espectador a buscar signos de posibles identidades. Como los *Instrumentos*, son imágenes potentes y extrañas, comparables a una señal de tráfico desprovista de código identificable. Constituyen un juego de fuerzas verticales y horizontales donde se asoman colores y formas carentes de significación histórica o política; de hecho, en algunos cuadros de la serie ni siquiera se reconoce con claridad el esquema formal de una bandera, compuesto de asta y paño: “En realidad no hay victoria que perseguir ni guerra que continuar. Lo no reconocible sería una manera de negar ese saber, pero el no compromiso nos daría una libertad de ensalzar en el mástil de nuestra identidad aquello que nos dé la real gana. También ese ensartamiento ironiza al objeto, y creo que difícilmente al espectador pasará desapercibida esta faceta que le muestra otra imagen de la realidad”.<sup>338</sup>

En 1997 Serrano continuó abocetando proyectos de banderas, en los que se advierte una concepción de la actividad artística como cauce de diversión y expresión de un cierto humor irónico – el ejemplo más patente sería la “Bandera pincho moruno”<sup>339</sup> –; ideas que, sin embargo, no llegó a materializar, decantándose casi siempre por aquellas que revisten una mayor seriedad y rigor.

## V.7 INTERLOCUTOR (1996)

Según el diccionario de la lengua española, se denomina interlocutor a cada una de las personas que toman parte en un diálogo. Como puede verse en las anotaciones que acompañan al boceto de la pintura *Interlocutor II* (Fig. 80), Serrano asocia cada cuadrado que compone la figura con un color distinto, estableciendo

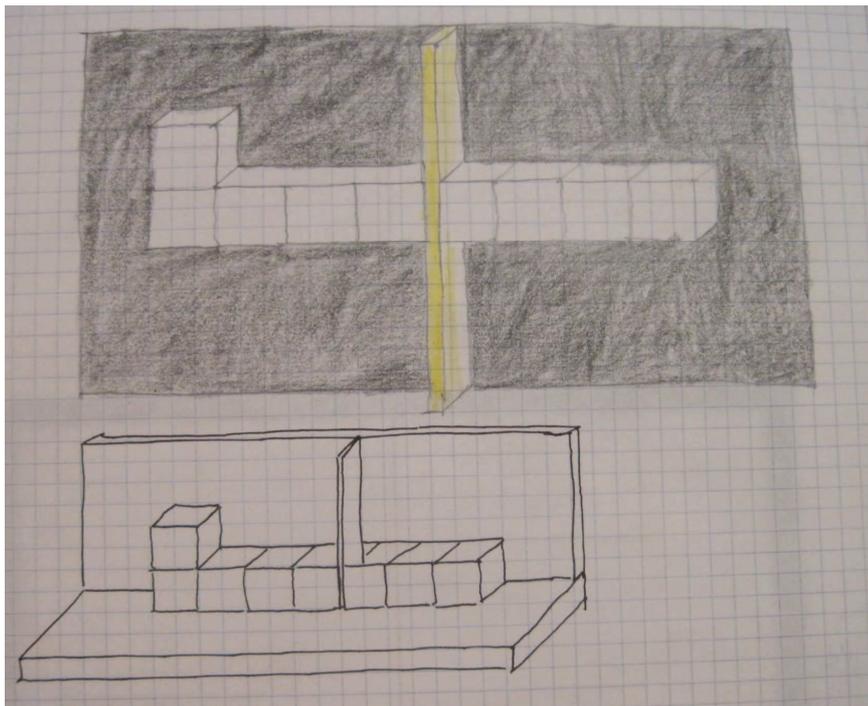
---

<sup>338</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1997. Apéndice I.4.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

vínculos de carácter simbólico entre esos colores y diferentes partes del cuerpo humano: la cabeza, con el amarillo; el cuello, naranja; el pecho, azul; el estómago, violeta; el sexo, rojo; las piernas, ocre; los pies, tierra. En el cuadro final, sin embargo, el color del sujeto humano-geométrico ha sido finalmente reducido a una austera gama de marrones y tierras. Años después, Serrano también introduciría un sentido de humanización en piezas como *L'Uomo* (2007) (cat. 505) y en la serie *Omo* (2008), al conferirles una estructura y un valor vagamente antropomórficos.

Los bosquejos, que revelan una primera visión de la obra más volumétrica que pictórica, manifiestan una intención de sintetizar lo humano en lo geométrico, o al menos el deseo de conceder un cierto antropomorfismo a esa especie de letra L, tumbada y seccionada por un plano en el centro, que en la pintura definitiva de más de dos metros de largo está recostada sobre una cama con forma de letra H. (cat.425)



(Fig. 80) Boceto de *Interlocutor II*, Cuaderno 1997-2009 (Archivo del artista)

## V.8 INSTRUMENTOS DE PASIÓN (1995-1998)

En 1995 Serrano da comienzo a esta serie, probablemente la más extensa de toda su carrera, tanto por el número de las piezas producidas que llevan este título – o el más escueto, de *Instrumentos* – como por la variedad de las técnicas, estrategias formales, soportes y tamaños que el artista ha adoptado para desarrollarla – dibujo, pintura, impresión digital, estructuras de madera forradas de lienzo -.<sup>340</sup> El poeta Luis Moliner, amigo de Serrano, fue el primer crítico y comentarista de los *Instrumentos*, al plasmar sus reflexiones sobre ellos en una carta enviada al pintor en 1996, que sirvió de base para un posterior texto publicado en el catálogo de la exposición individual del Centro Cultural Conde Duque en 1998. Moliner ha sido uno de los más entusiastas y atinados observadores de la obra de Santiago Serrano, y uno de los que han conseguido escribir sobre la misma con mayor profundidad e inspiración, haciendo un esfuerzo por situarse en el interior de la propia obra y expresar su comunión con ella mediante un lenguaje culto que sobrepasa los límites formales e interpretativos de la crítica de arte. A este respecto, la posición de Moliner sería la de un espectador que se sumerge en la obra pictórica y a continuación revela poéticamente lo que semejante viaje estético le ha deparado. La perspectiva que adopta, al querer hablar no sobre la obra pictórica, sino desde el corazón de ella, se aprecia nítidamente en su texto “Principios de incertidumbre” para el catálogo de la exposición “Al norte del silencio” (2008)<sup>341</sup>, donde aborda el título y el contenido de algunas de las obras pictóricas de Santiago Serrano a través de pensamientos breves.<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> Incluso llegó a encargarse la fabricación de unos *pins* o imperdibles metálicos con la forma de los *Instrumentos de Pasión*, alguno de los cuales se ha conservado.

<sup>341</sup> MOLINER, Luis, 2008, pp. 15-18.

<sup>342</sup> La siguiente carta de Luis Moliner a Santiago Serrano, escrita sobre una tarjeta de visita que lleva su nombre impreso – ‘Luis Moliner’ - en el ángulo inferior izquierdo y fechada en febrero de 1998, recoge interesantes apreciaciones sobre el texto que él mismo había escrito para el catálogo de la exposición individual del pintor en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid): “Bruselas, 2/2/98: Queridos María y Santiago: No os he escrito antes porque he dejado reposar el texto durante unos días para posibles enmiendas o retoques. El resultado, breve y denso, creo que contiene lo que quería decir, o sea, lo que se ha ido posando durante años tras la contemplación de la obra y tras la conversación. Para mí ha sido un ejercicio casi ‘pasional’, pues no quería hablar *de* la obra o *sobre* la obra, sino *desde* ella. Eso me cortaba todos los puentes discursivos y toda posible distancia. La dicción sólo podía ser poética. (...) Un fuerte abrazo y hasta pronto, Luis”. (ASS) Carta de Luis Moliner a Santiago Serrano, 1998. Apéndice II.5.

Moliner intuyó en los *Instrumentos* el cumplimiento de un ciclo de vida, muerte y resurrección: “Tal vez el arte verdadero (el que es verdad) no sea otra cosa que la búsqueda de una *figura*. No una figuración, que congela y falsea, sino una *figura*, una cifra que, lejos de someter la realidad mítica y fluyente a un estereotipo, la muestra y la vela”.<sup>343</sup> Estas últimas palabras del poeta nos sitúan en uno de los aspectos más distintivos y particulares de toda la obra de Santiago Serrano: una rara cualidad que revisten sus imágenes, consistente en la capacidad de mostrar y al mismo tiempo velar lo mostrado: revelar y enmascarar; atenuar o retardar la revelación, envolviéndola en un aura de niebla y misterio; revelar por tanto de una manera enigmática, estableciendo una tensión constante entre el desvelamiento y la ocultación de la imagen, entre la sólida arquitectura de la composición y las atmósferas u oxidaciones que parecen disolverla lentamente.<sup>344</sup>

Luis Moliner quiso ver en los *Instrumentos* una soterrada relación con la parte final de los evangelios y con los instrumentos de la pasión de Cristo – cruz, látigo, columna, corona de espinas, clavos, martillo, lanza, cáliz, caña, esponja, escala – que expresan simbólicamente todos los sufrimientos que conformaron la Pasión de Jesús y que fueron interpretados en la Edad Media como el “Arma cristiana”, las armas de Cristo, su escudo heráldico.<sup>345</sup> Serrano ha negado rotundamente toda referencia cristológica en sus *Instrumentos*, pese a que varios años después eligió uno de ellos, el de la cruz sin un brazo y recortada contra un sol-nimbo, para incluirlo en la edición del poema “El Cristo de Velázquez”, de Miguel de Unamuno, realizada por la Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid (2008).<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> (ASS) Carta de Luis Moliner a Santiago Serrano, Bruselas, 6 de noviembre de 1996. Apéndice II.5.

<sup>344</sup> Apreciaciones similares ha manifestado Jaime Vidal Oliveras en sus reseñas críticas. Véase VIDAL OLIVERAS, Jaime, 2000, 2002 y 2005. Disponibles en <http://www.elcultural.es/>

<sup>345</sup> “Tal vez por eso, los primeros *Instrumentos de Pasión* se verticalizan e intuimos su *figura* colgada, pendiente, como pende el cuerpo de Cristo en su verticalidad (y la cruz, y la lanza, y la larga vara con la esponja empapada de vinagre: los *Instrumentos de la Pasión*) de la tabla atribuida al Maestro de Flémalle. Y así es como la *figura* deviene pasión (Pasión) en su inevitable proceso hacia la *figura* resurrecta”. (ASS) Carta de Luis Moliner a Santiago Serrano, Bruselas, 6 de noviembre de 1996. Apéndice II.5.

<sup>346</sup> Guillermo Solana sugirió una derivación de los *Instrumentos de Pasión* de Santiago Serrano a partir de los símbolos de la pasión de Cristo: “En la iconografía cristiana, se denomina así a los objetos asociados con el tormento y muerte de Jesús: clavos, martillo, lanza, cáliz, columna, esponja, escala, corona de espinas... Son las armas de Cristo, su escudo heráldico. Santiago Serrano las transforma en una serie de esquemas lineales abstractos o semiabstractos, que presenta con siete grandes construcciones verticales de madera pintada (...) Los “instrumentos” pueden ser las células germinales de infinitas variaciones y permutaciones, que Serrano explora en sus grandes collages sobre papel formados por elementos modulares”. SOLANA, Guillermo, 1999, pp. 30-31.

En 1997 el pintor escribió unas páginas para intentar poner en claro la génesis y el significado de la serie *Instrumentos de pasión* que había comenzado dos años antes, siguiendo con su costumbre de reflexionar y escribir sobre un proyecto algún tiempo después de haber empezado a materializarlo: “Me tengo que remitir de nuevo a los Instrumentos de Pasión que comencé en el 95, para aclarar, si puedo, cierta intencionalidad que la obra me va desvelando poco a poco, como si ella me hablara desde un diálogo conmigo con un tiempo que a mí no me pertenece y que ella se toma a su medida. Los instrumentos hacen del hombre lo que es. En cualquier representación reconocible – alegórica – pero también – y me interesa muchísimo más – simbólica, es el reconocer – volver a conocer, conocer de nuevo – lo que instaura, coloca y sitúa los medios empleados para la acción. (...) La utilización a lo largo de los años de unos ‘elementos’ que me sirvieran para crear un lenguaje, una pintura, me ha llevado a considerar la continua repetición de esos argumentos, aunque casi nunca del mismo modo, ni con intenciones semejantes, pero con un ‘material inequívoco’ original y primario. Y es aquí donde apunto, queriendo aclarar, aunque sea un poco, esto de los ‘Instrumentos de Pasión’. Es la recta y la curva, el círculo, el cuadrado, un plano inclinado...o una división espacial, la partición de una superficie, la formación de un formato, sea circular, alargado o curvo, la horizontalidad o la verticalidad, lo que a lo largo de mi trabajo han sido las constantes. Y así he querido ‘instrumentalizar’ esas formas (...); círculo, curva, recta y cuadrado, blanco, negro y gris. La materialización de esas formas y colores define la pasión. Y es la pasión con sus formas, con sus figuras las que me revelan mi batalla (...).”<sup>347</sup> La Pasión a la que hace referencia Serrano engloba el sufrimiento y el placer inherentes al trabajo artístico, y deriva tanto de la etimología de la palabra – del latín *passio*, y éste del verbo *pati*, *patior*: padecer, sufrir, tolerar - como de la acepción que ésta fue adquiriendo posteriormente: emoción fuerte, sentimiento intenso de entusiasmo, afinidad y atracción hacia una determinada realidad.

Serrano había empezado a forjar la morfología de los *Instrumentos*, bastante antes de iniciar la serie y ponerle título, en el repertorio simbólico asociado a la tragedia de Edipo sobre el que había trabajado desde 1986. Los *Instrumentos* conforman un inventario visual formado por escuetas y herméticas figuras de

---

<sup>347</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009. Apéndice I.4.

carácter emblemático que condensan los atributos del artista, sus temas y recursos básicos de trabajo, como si se tratara de un muestrario de herramientas profesionales, una panoplia o un ajuar funerario pulcramente dispuesto, que despliega todos sus elementos claramente diferenciados y espaciados entre sí. Su perfección y exactitud lineal nos remiten a la producción de ilustres protagonistas de las vanguardias rusas, como los *Prouns* de El Lissitzky o las construcciones espaciales que los hermanos Stenberg hacían en torno a 1920.<sup>348</sup> En los *Instrumentos* se detecta la confluencia de varias tradiciones y géneros de representación visual: los jeroglíficos o escrituras sagradas - en algún lugar de su diario, el autor menciona que la lectura de uno de sus paneles digitales de *Instrumentos* debería hacerse en el sentido occidental, o sea, de izquierda a derecha<sup>349</sup>, como si se tratara de una críptica escritura -; las panoplias o elencos de armas para la guerra; los repertorios de herramientas utilizadas en las artes y disciplinas técnicas y científicas como la arquitectura, la astronomía o la música, difundidos en los siglos pasados a través de la escultura, el relieve arquitectónico, la pintura o el grabado; y por último, sobre todo en lo que concierne a los *Instrumentos* digitales, la Fotografía-Inventario, cuya manifestación más prístina sería la producción del matrimonio Becher – los alemanes Bernd y Hilla Becher -, con su característica yuxtaposición y distribución reticular de unidades-imagen del mismo tamaño en un mismo soporte, aunando en una misma obra múltiples aspectos o ejemplos de un único tema o motivo, como pueda ser una determinada tipología de arquitectura industrial. A menudo, Serrano ofrece en viñetas sucesivas los aspectos de un mismo *Instrumento* captado desde distintos puntos de vista, lo que revela asimismo un cierto parentesco de estas obras con el dibujo arquitectónico y con los diversos tipos de proyección de un edificio - alzado, sección, frente, perfil -.

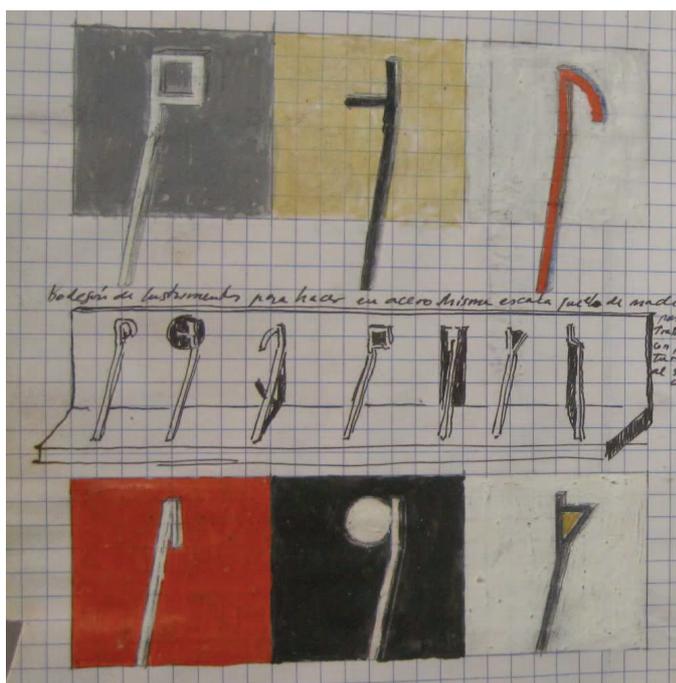
Pero no sólo son los instrumentos lo importante, sino también, y en el mismo orden de preeminencia, la sombra que los instrumentos proyectan sobre el supuesto fondo en que se apoyan o al que se acercan, como si fueran bodegones o naturalezas muertas meticulosamente dispuestas sobre una repisa; sombra

---

<sup>348</sup> COLÓN LLAMAS, Luis Carlos: *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años veinte*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, pp. 87-97.

<sup>349</sup> “Sistema de unidades. Instrumento H. Tema Exp. ‘Llámesese h, llámesese k’. 24 imágenes, interrelacionadas y compuestas de la h, 1ª a la izda. hasta la K última a la derecha (lectura occidental)”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1998. Apéndice I.4.

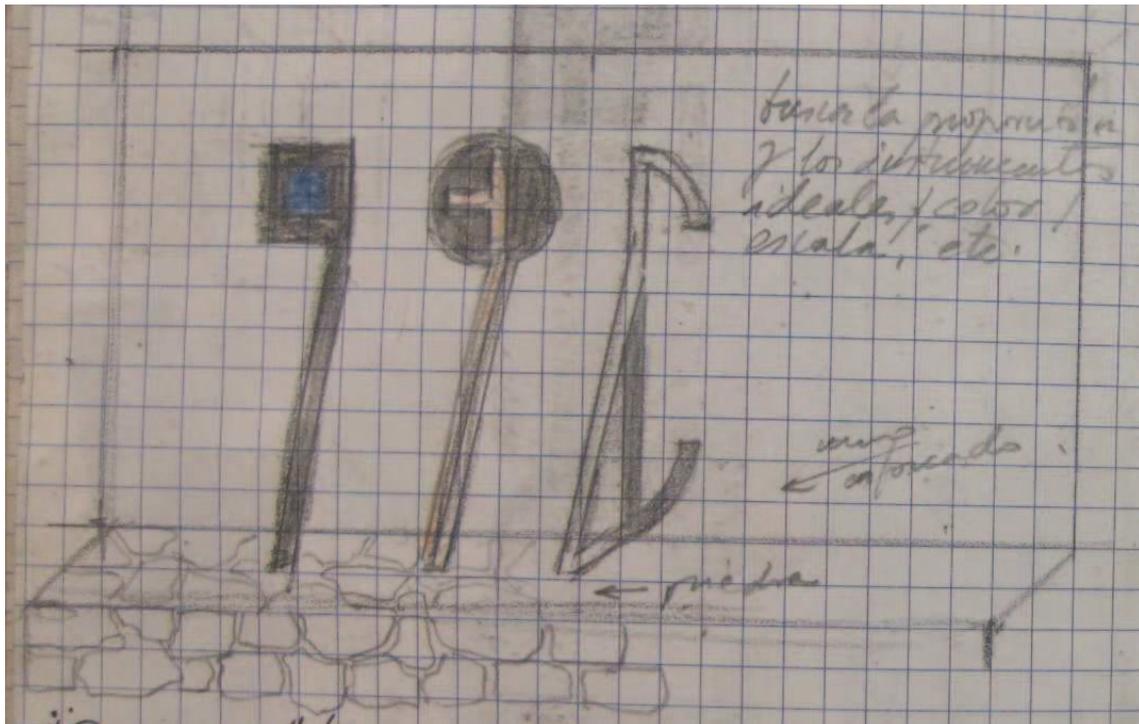
proyectada de manera natural o, en otras ocasiones, pintada de antemano por el artista sobre la pared, en un ejercicio de trampantojo. (cat.436) En varias series de bocetos para proyectos escultóricos que denominó *Bodegones de la pasión*, Serrano formó con estos elementos un friso de siluetas geométricas apoyadas sobre una plataforma corrida contra una pared de fondo.<sup>350</sup> (Fig. 81-82)



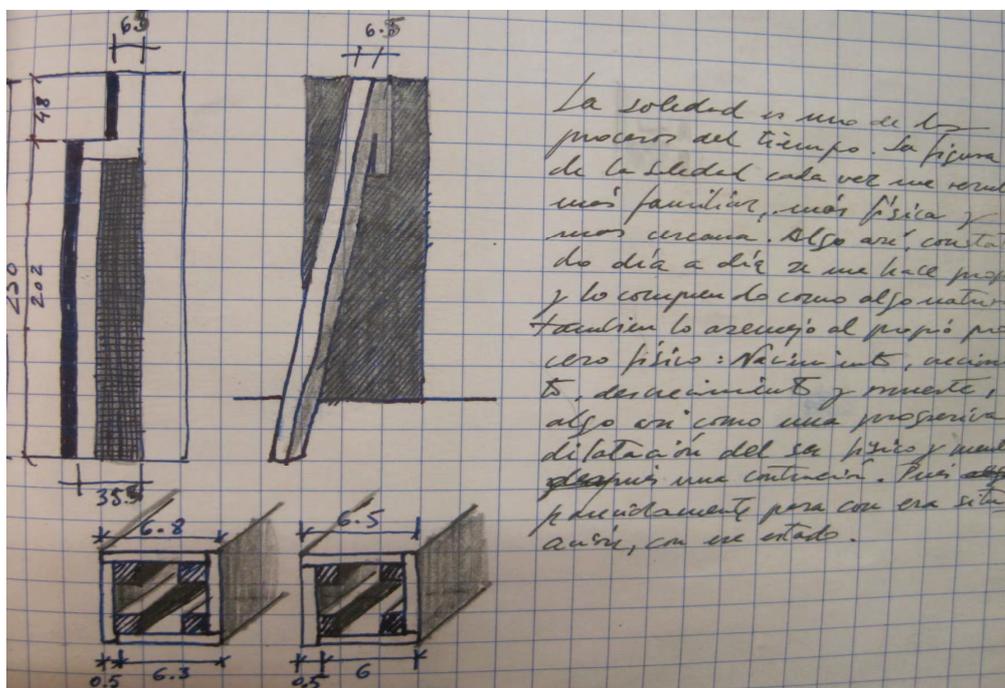
(Fig. 81) Boceto (Cuaderno 1997-2009). La inscripción reza: “Bodegón de Instrumentos para hacer en acero; misma escala que el de madera para tratarlos con pintura al sílice”.

---

<sup>350</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1997. Apéndice I.4.



(Fig. 82) "Proyecto. Trujillo. Cáceres. / CASA. Isidro Brunete. / Muro a poniente / Medidas l. 10 m. x h. 5.30 m. 3 instrumentos". Cuaderno 1997-2009 (Archivo del artista) Nótese el zócalo de piedra, y el muro que debería estar enfoscado.



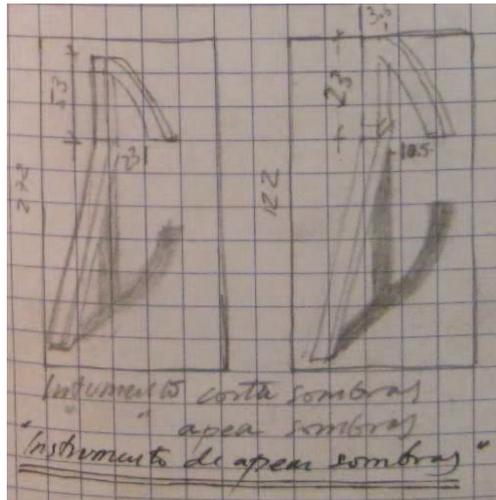
(Fig. 83) Obsérvese como Serrano ha dibujado las secciones de los instrumentos escultóricos, con un hueco cruciforme. Cuaderno 1997-2009.

Sin duda alguna pueden identificarse temáticas y simbolismos subyacentes en este repertorio formal; un abanico de connotaciones y significados más o menos ambiguos que se desprenden de la concreción material y de la disposición espacial que adoptan los *Instrumentos*: hueco, mutismo - h muda -, soledad (Fig. 83), muerte, sombra; el desvalimiento físico que revela el bastón, compensado con el don de la visión interior y la sabiduría – el báculo (Edipo) apoyado sobre una pared negra (Fig.84-86) -: un entrecruzamiento de conceptos y situaciones, entre las que prevalece la inevitable soledad del artista como uno de los factores que desencadenan la ejecución de las sucesivas series: “La soledad es uno de los procesos del tiempo. La figura de la soledad cada vez me resulta más familiar, más física y más cercana. Algo así, constatado día a día se me hace propio y lo comprendo como algo natural. También lo asemejo al propio proceso físico: nacimiento, crecimiento, decrecimiento y muerte, algo así como una progresiva dilatación del ser físico y mental y después una contracción. Pues parecidamente pasa con esa situación, con ese estado”.<sup>351</sup> En algunos bocetos se aúnan los conceptos de instrumento y de sombra, no sólo en la propia imagen sino también en el título asignado; nombres curiosos y peregrinos – como “Instrumento corta sombras” o “Instrumento de apear sombras” -, de acuerdo con el gusto de Serrano por jugar con la semántica y la etimología de algunas palabras, acuñando términos que sugieran con originalidad el sentido, o más bien, el abanico de sentidos al que apuntan las imágenes que está diseñando.<sup>352</sup>

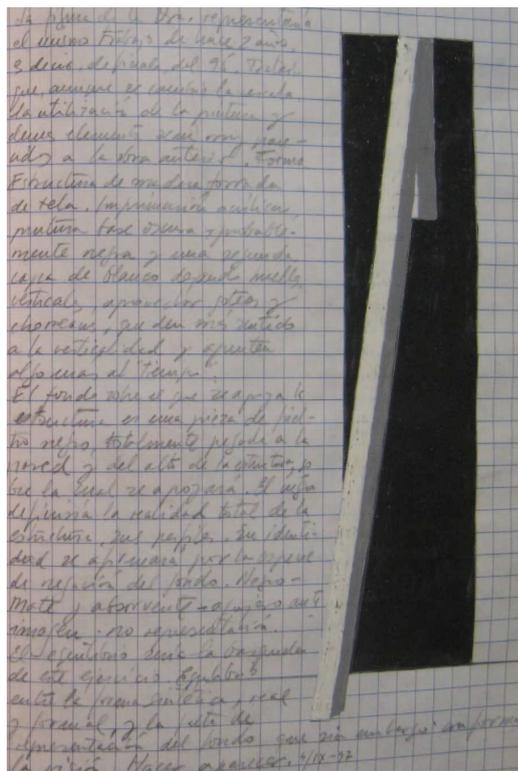
---

<sup>351</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009. Apéndice I.4. Párrafo también citado por Mariano Navarro en su texto para el catálogo de la exposición en el Centro Cultural Conde Duque: NAVARRO, Mariano, 1999, pp. 15-28.

<sup>352</sup> Como ejemplo, la siguiente enumeración de posibles títulos que el pintor enuncia en su cuaderno: “Instrumento de identidad tebano / Instrumento para uno / Instrumento de pasión / Instrumento de curvas apear / Instrumento silla de asombro. De asombra”, (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1997. Apéndice I.4.



(Fig. 84) "Instrumento corta sombras/  
Instrumento de apacar sombras". (Cuaderno 1997-2009)



(Fig. 85) Instrumento de Pasión. 4 de septiembre de 1997  
(Cuaderno 1997-2009)



(Fig. 86) Instrumento de pasión IV, 1997.

## V.9 EL INSTRUMENTO H

El *Instrumento silla de asombro* adopta la forma de una letra h; signo alfabético que Serrano introduce por primera vez en algún *Pan de Cal* sobre papel (cat.366) y en varias pinturas de la serie *Interlocutor* (I y III) y *Abanderado* (IV) (cat.424) En general, la silla indica una actitud de descanso, estudio, meditación o contemplación, preferentemente desde una posición frontal del sujeto sentado, sin olvidar otras actividades propias de la comunicación y la supervivencia, como el diálogo con otras personas sentadas en torno a una mesa, o el acto de sentarse a una mesa para comer.

La letra h, cuya signo reproduce escuetamente el perfil de una silla, adopta un valor emblemático y central en el repertorio iconográfico de Serrano durante la segunda mitad de los noventa, tanto por la insistencia con que aparece en su pintura y obra gráfica, como por la misteriosa significación que para el autor

encierra, expresada en el breve y enigmático texto “Llámesese h, llámesese k” que escribió en su diario en junio de 1998; el mismo año de su participación en la Trienal de Gráfica en Praga, adonde envió una serie digital protagonizada por el Instrumento h: “Vivir es hallarse en los múltiples laberintos de la vida y ésta nos va enseñando sus diferentes figuras. El destino nombra para cada uno de nosotros una cifra y nos hace prisioneros o guardianes de ellas. He aquí una, la h; la h muda, en gris silencio. La mudez con forma, mudez extática, la única letra que no puede ser otra ya que siempre mira hacia el mismo lugar, sentada, observando silenciosa. Instalados en su interior, tratamos de comprender el destino que nos aguarda. Podríamos pensar que otros nos precedieron y la materializaron, dejaron existencia en esa forma, se perdieron, la nombraron y ella en su testaruda mudez señala con su sombra. Llámesese h, llámesese k”.<sup>353</sup>

Una vez leída esta declaración, se diría que Serrano hubiera encontrado en la letra h la cifra de su vida, la clave de su destino individual. Gracias a las anotaciones vertidas en el diario y a las conversaciones mantenidas con él, sabemos que la h encerraba una referencia a Borges, mientras que la k aludía a Kafka. (Fig. 87-88) Jorge Luis Borges comentó, tradujo y prologó la obra literaria de Franz Kafka, quien figuraba entre sus predilecciones literarias. Los especialistas han señalado no pocos contactos entre la obra de ambos autores, identificando ecos kafkianos en la obra de Borges.<sup>354</sup>: “De los dos, sólo Borges habló de laberinto. (...) ‘Llámesese h, llámesese k’ venía a ser la transformación de una h en una k. Esta metamorfosis (Kafka) vendría dada por el carácter inequívoco del lugar donde nos encontremos, que siempre dependerá de cómo lo veamos, o de nuestra situación, circunstancia, ser, etc., y nuestro inconformismo, que nos puede llevar de la paradoja a lo cómico o desde la parábola a la metáfora”.<sup>355</sup> (cat.436)

---

<sup>353</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 11 de junio de 1998. Apéndice I.4.

<sup>354</sup> Sobre el paralelismo entre la literatura de Jorge Luis Borges y la de Franz Kafka, véase ARIAS, Sandra: “Borges y Kafka: desandando el laberinto”, *Los Tiempos*, Cochabamba (Bolivia), 2 de mayo de 2010. Disponible en [http://www.lostiempos.com/lecturas/varios/varios/20100502/borges-y-kafka-desandando-el-laberinto\\_68534\\_125864.html](http://www.lostiempos.com/lecturas/varios/varios/20100502/borges-y-kafka-desandando-el-laberinto_68534_125864.html). Contiene una entrevista a Luis Antezana en la que éste habla sobre la fascinación de Borges por Kafka: “Borges lo admiraba mucho e hizo una de las primeras traducciones, tradujo una colección de cuentos que se llama “La Metamorfosis”, en los años ‘40, él comenzó a difundir Kafka en castellano, es parte de unos cuantos que lo empiezan a descubrir en esa época, hay un ensayo muy famoso sobre el tema que se llama ‘Kafka y sus precursores’”.

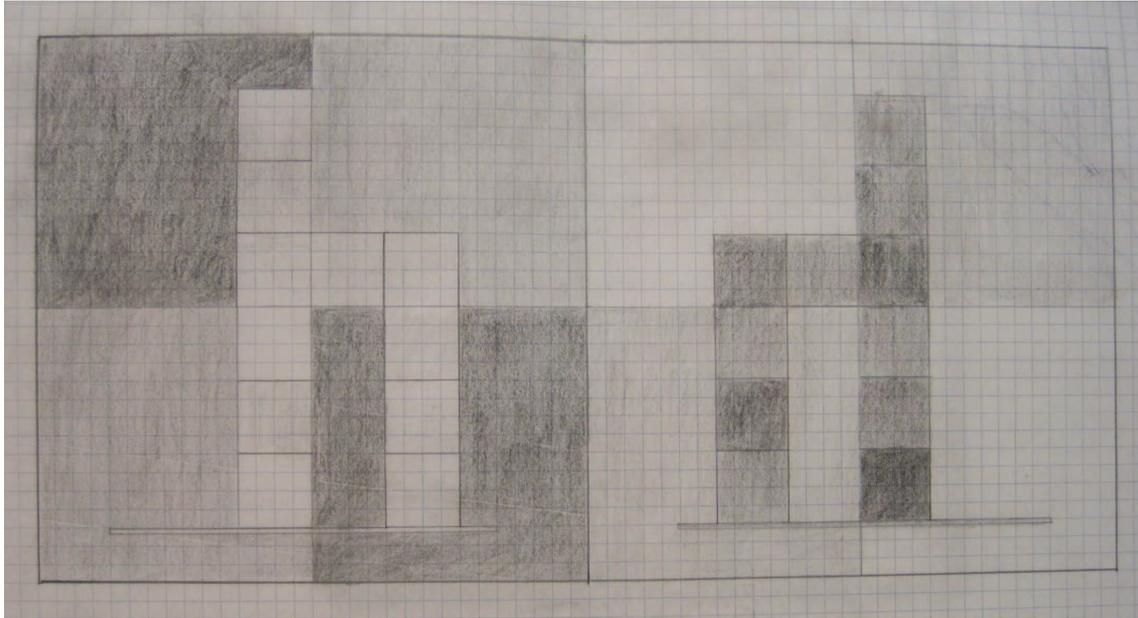
<sup>355</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, junio de 1998. Apéndice I.4.

Encima de los dos últimos renglones de la anterior cita, Serrano escribió a lápiz el siguiente mensaje, telegráfico y enigmático: “4+4=9 S.O.S”, que habría que poner en relación directa con el oscuro mensaje del texto “Llámesese h, llámesese k”. Este críptico escrito va precedido en la misma página del diario de una serie de interrogantes acerca de la naturaleza de las artes: “Si la arquitectura no quisiera ser eso. ¿Acaso sería imposible; gaseosa, por ejemplo, blanda y maleable, gomosa? Todo lo contrario a rígida. Si la escultura no contemplara el volumen real... (...) Si la pintura quisiera ser otra cosa que estar en el muro, ¿tratará de atravesarlo? Ya se cuelga, ya se apoya”<sup>356</sup>, palabras que parecen indicar un deseo de volver permeables los límites técnicos y formales entre los géneros artísticos, confundiéndolos y contaminándolos entre sí, extremando, radicalizando la línea de trabajo que Serrano ya había abierto en momentos concretos de su trayectoria, con obras como los *Ladrillos*, *Breves*, o *Nonas*.<sup>357</sup> Las obras presentadas en Egam (1998) ahondaban en este planteamiento, al emparejar en el montaje versiones de un mismo instrumento hecho con materiales y soportes de distinta naturaleza: en papel, enmarcado y colgado de la pared; y en estructura de madera forrada de tela y pintada, apoyada sobre la pared a poca distancia de su par correspondiente (cat.430-435)

---

<sup>356</sup> *Ibidem*.

<sup>357</sup> Nada más entrar en el estudio de Santiago Serrano, el visitante se encuentra con dos pinturas cuyas apoyadas sobre la pared, no colgadas; más una sencilla naturaleza muerta con flores del siglo XVII apoyada sobre un caballete y otro cuadro hispanoamericano de una virgen colocado en el suelo. No hay cuadros colgados en las paredes; detalle que puede parecer insignificante, pero que quizás revele una tendencia del pintor a mostrar en los espacios privados la pintura sin colgar.



(Fig. 87) Boceto de díptico, en el que dos letras h se enfrentan una a la otra. Cuaderno 1997-2009.



(Fig. 88) "Kafka me es la sombra de Borges". Cuaderno 1997-2009.

Los aspectos materiales y técnicos, siempre tan cuidadosamente estudiados y elaborados por el artista, adquieren plena significación e importancia tanto en la concepción de las pinturas sobre bastidor como en las piezas tridimensionales que adoptan un formato más emparentado con la escultura, sin perder por ello su condición de pinturas dada la minuciosidad con que Serrano las baña igualmente de color. Serrano concibió estos *Instrumentos* como una fusión de arquitectura-estructura-pintura que a la vez es marco y ventana, eliminando fronteras y diferenciaciones netas entre pintura y estructura. (Fig. 89-92) La preparación de estas piezas requería un estudio cuidadoso de su anclaje y distancia respecto a la pared. En el montaje de la obra *Llámesese h, llámesese k* (cat.436), había que procurar

además que la iluminación fuera rasante, con el fin de que la estructura en h no proyectara sombras naturales sobre la pared y que ésta quedara limpia, permitiendo al artista pintar una sombra imposible en forma de k proyectada por la h.<sup>358</sup> Serrano cubrió varias de estas piezas con la coloración extraña y brillante que aportan la plumbagina en polvo y el pigmento iriodina. Éste último lo empezaría a utilizar profusamente en su obra gráfica digital junto con el grafito pulverizado.<sup>359</sup>

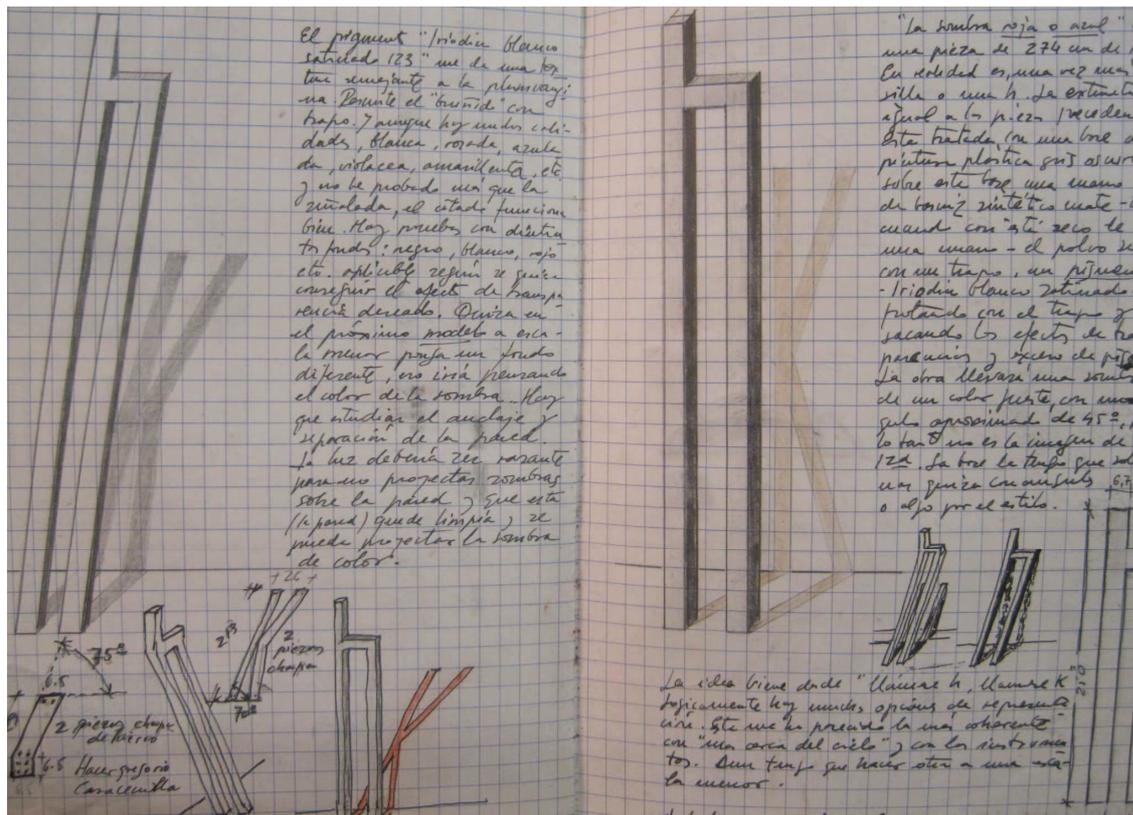
Surge entonces una profundización en los presupuestos técnicos y estéticos de las *pinturas raídas* - según la adjetivación dada por el propio pintor y mencionada por Armando Montesinos en su texto de 1988 para el catálogo de la exposición en Joan Prats -, desgastadas por el tiempo, fruto de una fascinación por el acto de recrear el lento deterioro de la superficie pictórica debido a la erosión física y al tiempo, como si el pintor quisiera simular y anticipar en su propia obra, con la aplicación de una pátina ficticiamente prematura, el deterioro que ésta sufrirá inexorablemente con el paso de los siglos bajo el efecto de la humedad y el aire. Serrano regresa entonces a una poética del enmascaramiento de la imagen, a la concepción de la pintura como un maquillaje que baña o impregna el soporte, una de las ideas centrales que habían guiado su pintura en la segunda mitad de los setenta: “Me gustaría volver a solucionar cuadros partiendo de bases muy oscuras, incluso negro, y mediante ópticos desvelar, ennieblar, enmascarar situaciones. Cuadros grandes con composiciones sencillas y manchas grandes. Formas rectangulares y circulares buscando el sfumato. (...) Que surjan también formas irregulares fundidas a formas regulares, pero ambas en un ambiente diluido”.<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> “La sombra roja o azul es una pieza de 274 cm. de h. En realidad es, una vez más, una silla o una h (...) Está tratada con una base de pintura plástica gris oscuro y sobre esta base una mano ligera de barniz sintético mate – tiburón -; cuando casi está seco le doy una mano – el polvo suelto – con un trapo, un pigmento – iriodina - blanco satinado 123 – frotando con el trapo y sacando los efectos de transparencias y exceso de pigmentos. La obra llevará una sombra de un color fuerte, con un ángulo aproximado de 45° (...) La idea viene desde ‘Lláme h, lláme k’. Lógicamente hay muchas opciones de representación. Ésta me ha parecido la más coherente con ‘Más cerca del cielo’ y con los instrumentos. Aún tengo que hacer otra a una escala menor”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009. Apéndice I.4.

<sup>359</sup> “El pigmento ‘iriodina - blanco satinado 123’ - me da una textura semejante a la plumbagina. Resiste el ‘bruñido’ con trapo. Y aunque hay muchas calidades, blanca, rosada, azulada, violácea, amarillenta, etc., y no he probado más que la señalada, el citado funciona bien”. *Ibidem*.

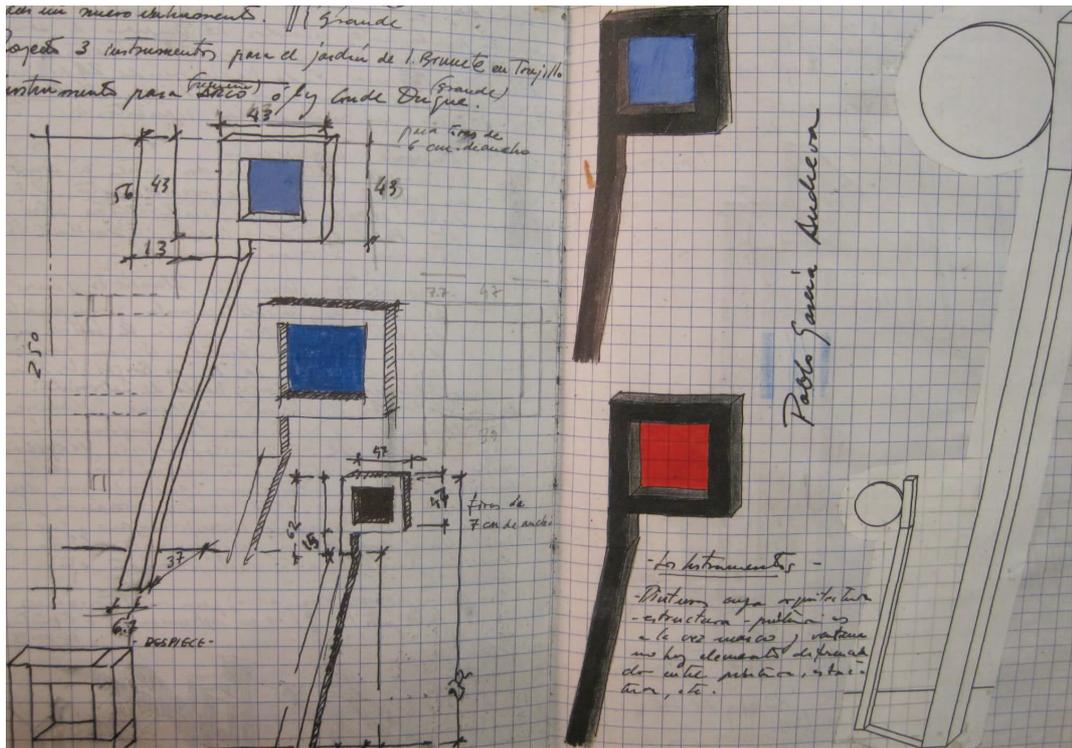
<sup>360</sup> *Ibidem*.



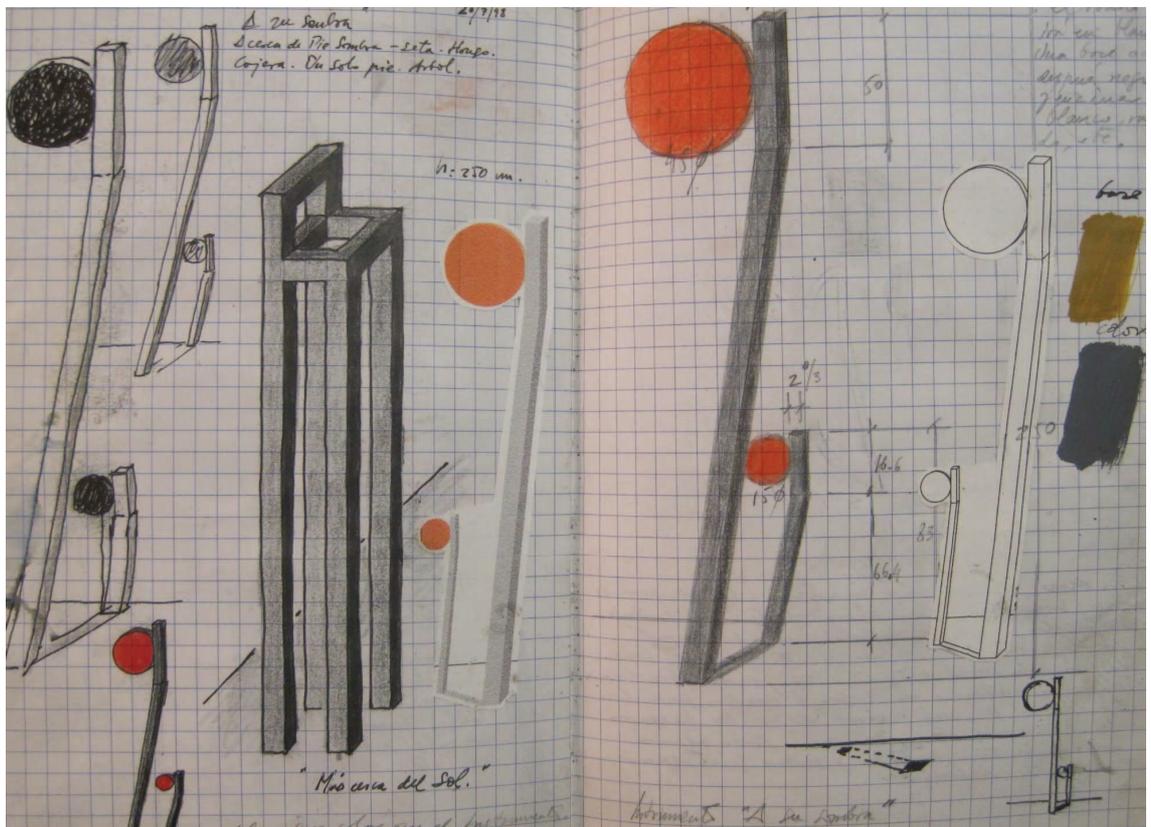
(Fig. 89) Cuaderno 1997-2009 (detalle)

En los soportes de papel persigue calidades próximas a un bajorrelieve o a una vidriera empañada, como si las formas y los perfiles estuvieran medio encastrados en el soporte, emergiendo de una manera velada e incompleta. El ejemplo más notable se encontraría en los *Instrumentos de pasión* sobre papeles de grandes dimensiones (cat.430-433): “Los objetos ‘atravesan’ el papel aceitado. Imaginemos una línea negra, la mitad se vería sobre la cara anterior, nítida, clara, y en la posterior como si hubiera atravesado un medio, un vidrio, algo opaco. De hecho esto permitiría pegar papeles pintados que atravesaran realmente el soporte, creando la visión de un objeto semihundido, medio sumergido, etc.”<sup>361</sup>

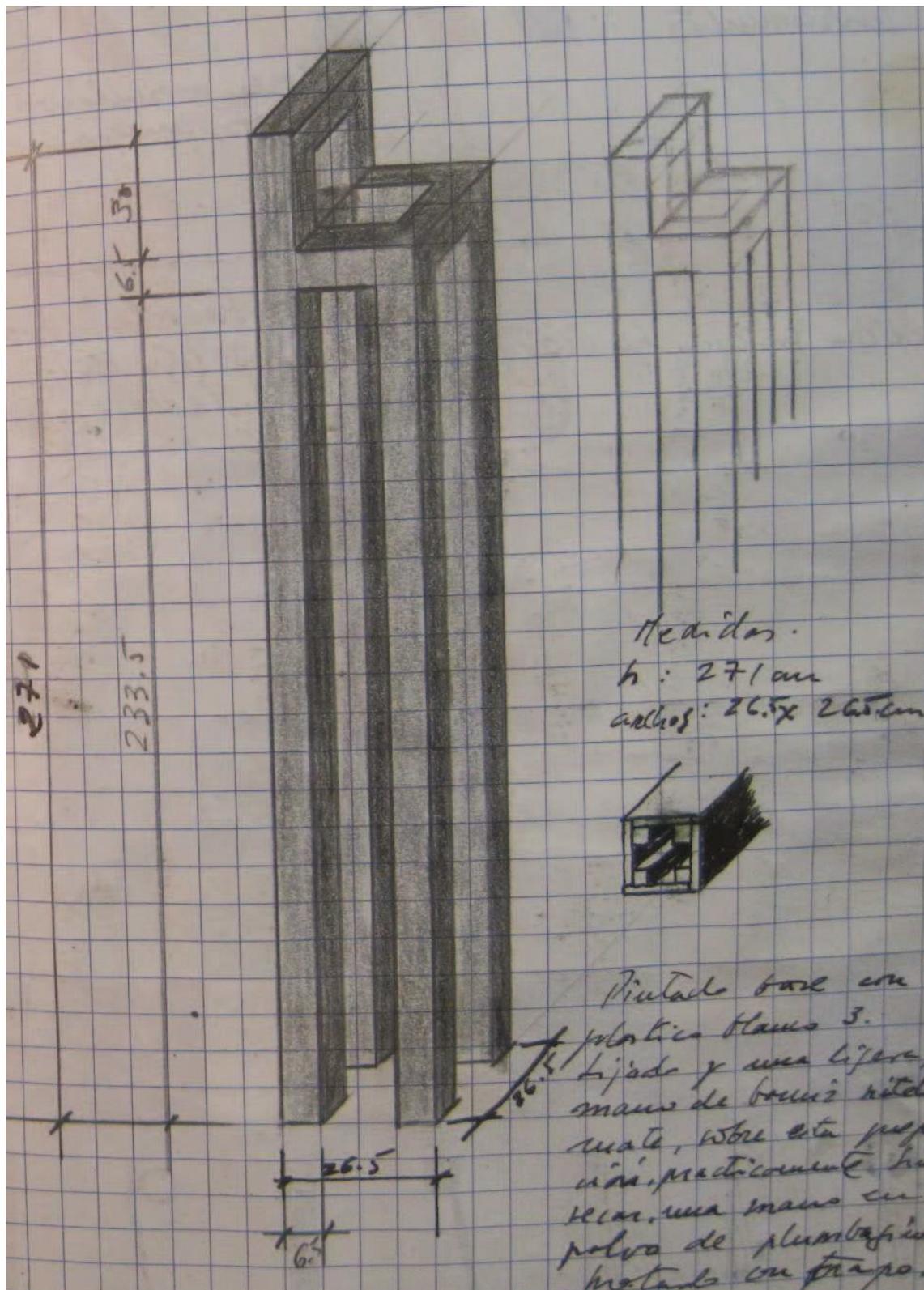
<sup>361</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1997. Apéndice I.4.



(Fig. 90) Dibujos de Instrumentos, Cuaderno 1997-2009.



(Fig. 91) Cuaderno 1997-2009: "20/7/98. 'A su sombra'. Acerca de Pie sombra-seta-hongo. Cojera. En solo pie. Árbol. / Más cerca del sol".



(Fig. 92) Dibujo preparatorio para la pieza escultórica *Más cerca del sol*. Cuaderno 1997-2009 (detalle) Junto al boceto Serrano escribió: “Medidas / h: 271 cm. Anchos: 26,5 x 26,5 cm. Pintado base con plástico blanco 3. Lijado y una ligera mano de barniz sintético mate, sobre esta preparación, prácticamente sin secar, una mano en polvo de plumbagina, frotado con trapo. Obra para hacer en acero cortén”.

## **CAPÍTULO VI. DE LA ORILLA A LA PIEDRA (1999-2000)**

A principios de 1999 una nueva serie, *Orillas*<sup>362</sup>, planteaba una metáfora sobre el límite de lo humano y sobre el arte como proceso y producto de una purificación que exige al artista morir para dar vida, condición indispensable, que Moliner ya había detectado como último trasfondo de los *Instrumentos*, sin la cual no puede transmutarse la simple materia en obra de arte.<sup>363</sup>

Serrano concluyó las primeras piezas de la serie en febrero de 1999: cuadros “aureados” con gruesos marcos de madera de sección casi cuadrada<sup>364</sup>, pintados de gris oscuro, impregnados de polvo de grafito y luego frotados con un trapo seco hasta arrancarles un brillo metálico; marcos concebidos como “halos”, “huecos” que alojan la pintura y a la vez son prolongación de ella: “(...) este marco lo propongo como una continuación de la pintura, que no del cuadro, y se materializa en esta especie de marco de ventana, de Hueco. A esta continuación de la pintura la llamaría Aura. Es pues este Hueco en cierto modo molde que conforma la pintura, que nos aproxima, que nos invita a conocer, porque es una proyección de la propia pintura, no viene de fuera sino de dentro, es una prolongación, es su prolongación natural y se substancializa al igual que con la materia de la pintura, formas y colores. Esta prolongación, este paso es el último paso visible al exterior. La orilla del cuadro. Borde”.<sup>365</sup> Las formas, manchas y líneas, ligeramente difuminadas, insinúan una cierta tridimensionalidad, una vibración apenas perceptible que desde el interior del cuadro aporta una sensación de ingravidez, de inmaterialidad y atmósfera, remitiéndonos a algunos rasgos esenciales de la pintura de Serrano de 1973 – Serie *Ovidio* -: “Es precisamente su halo, el marco, quien define este temblor. En su contraste rotundo, ensimismado, emergen las dos

---

<sup>362</sup> Una de las raíces etimológicas de “orilla” es la palabra latina “aura”, tal y como hizo notar Serrano en su diario: “Orilla / Aura / (Aural) / Alquimia / Estado puro de la materia. El proceso artístico es un producto de purificación que requiere morir para dar vida”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1999. Apéndice I.4.

<sup>363</sup> “La aceptación de la muerte como paso previo y necesario para el renacer, manifestada con la serena textura de la roca, o del óxido, o del hierro, o del óxido en permanente transformación, sin estridencias. La sumisión absoluta a la ley de la materia. He aquí la esclavitud del pintor que es capaz de identificarse con la primordial retícula de la vida, con su geometría oculta, con su orden, para extraer de ello una cifra que nos oriente, que dé sentido a la vida y a la muerte”. Carta de Luis Moliner a Santiago Serrano, Bruselas, 6 de noviembre de 1996. Apéndice II.5.

<sup>364</sup> “(...) marco de madera de sección prácticamente cuadrada y de 7 x 7 cm. +/-, compuesto de madera exterior de contrachapado de 7 mm. y alma de cuadradillos de madera de pino de 2 x 2 cm”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, febrero de 1999. Apéndice I.4.

<sup>365</sup> *Ibidem*.

visiones que encierra su unidad. Formas de aliento sutil y liviano, no demasiado puestas a dejarse tocar y una cápsula que las defiende y expone. Y ambas se muestran en una unidad”.<sup>366</sup>

En las *Orillas* para papeles de gran tamaño (cat.447-454), Serrano trabajó sobre el recto y el reverso del soporte con tratamientos distintos y complementarios: en el anverso (recto), línea, y en el reverso, manchas y formas curvilíneas: “Formas ‘informes’ detrás del papel (apariencia) que funcionen como transparencia (por delante); estas formas serán curvilíneas. Por delante, formas lineales rectas que se sobrepongan a las de atrás y que serán solamente de línea, mientras que las de atrás serán masa”.<sup>367</sup> La existencia de una doble cara, interior y exterior, era inherente al concepto de la *Orilla*: “La orilla marca un adentro y un afuera, señala y limita un horizonte exclusivamente propio de cada uno. Una orilla siempre tendrá dos posibles caras, podríamos decir, una interna y otra externa, pero también es periferia, es modulación, es geografía y paisaje, creo que el mejor modo en que la veo es en mi propio cuerpo, en la piel, ese contorno que divide y que separa dos realidades, yo y lo otro. Pero esta película, este casi irreal grosor, separación, convierte en accidente con sus ángulos y redondeces, con sus grosores y agudeces, en definitiva es una invitación al viaje. Cualquier cuadro orilla es una metáfora de nosotros mismos”.<sup>368</sup>

Serrano trabajó duramente en el verano de 1998 para ultimar la selección de obras que mandaría a su exposición individual en el Centro Cultural del Conde

---

<sup>366</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, febrero de 1999. Apéndice I.4.

<sup>367</sup> El artista escribe sobre el porqué de la vibración y del degradado tonal que introduce en su pintura: “El elemento ‘vibracional’ que aparece ya (hace) algunos años en las líneas que marcan, dividen, crean espacios, está manifestado por un pequeño, más bien ligero degradado del mismo color que la línea o franja, y que hace que la división de esos espacios se crea (cree) por una función más de luz/color, que solo color. Cuando en algunas ocasiones sobreponemos un elemento de color fuerte – muy contrastado – sobre (otro) claramente diferenciado de color tonal ocurre que los perfiles se marcan excesivamente y se produce que en dichos bordes en la más absoluta proximidad el color se aclara varios grados creando una línea más fina de lo esperado. Degradando se crea una atmósfera que no delimita tanto y el color se serena más ayudando a que su expresividad sea menos geométrica y más pictórica. Por otra parte (ayuda a que) la relación de línea o banda y fondo se conjuguen y armonicen. Así es que esa pequeña intervención elimina la dureza y el vigor de lo duro y cortante para acercarlo a una experiencia más vital y placentera. La rigidez, por cierta blandura necesaria”. (Subrayado del autor del texto) *Ibidem*.

<sup>368</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 27 de enero de 2000. Apéndice I.4.

Duque (Madrid), inaugurada al año siguiente.<sup>369</sup> Allí presentó una selección de obras pertenecientes a todas las series sobre las que había trabajado desde 1990 – *Breves, Tiras, Abanderados, Instrumentos de pasión* (en pintura-escultura y obra gráfica digital), *Tondos y Orillas* -. Es interesante el comentario que Serrano escribió en su diario tras la inauguración, por cuanto manifiesta lo satisfecho que quedó con el montaje que dirigieron sus amigas las galeristas Ana Blanco y Cristina Parra, y revela cuál creía él que era la mejor manera posible de exponer y contemplar sus obras: “Una exposición, para mí, de las más bellas que he hecho, sería y fuerte, poética y enérgica”.<sup>370</sup> Serrano expresó una clara preferencia por lograr en las salas un ambiente silencioso, un tanto inquietante y serio, en el que, a excepción de los espacios ocupados por las obras tridimensionales, se respetara una intensidad lumínica baja, suave, sin focalizaciones excesivas ni sombras.<sup>371</sup> (Fig. 93-95)

---

<sup>369</sup> “¡¡Qué verano!! Hace un calor espantoso. Y las temperaturas suben y suben. Espero que no afecte a mi trabajo. Pero me dan ganas de dejarlo y marcharme al pueblo. Por otra parte me siento un poco cansado después del curso, etc. Pero no puedo abandonar. Tengo que pintarme al menos 6 cuadros para la Exp. del C.D. (Conde Duque) Sería gracioso dejar los huecos de los cuadros no pintados. En fin, seguirá subiendo la temperatura y habrá que seguir pintando. Amén”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1998. Apéndice I.4.

<sup>370</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 1999. Apéndice I.4.

<sup>371</sup> “Ya se inauguró la Exposición del Conde Duque. (...) Tanto Cristina como Ana han hecho un trabajo exquisito. (...) El cartel, estupendo, potente y ‘extraño’ como una señal de tráfico sin código identificable (bien). Realmente habiendo trabajado sobre planos nos ha resultado mucho más fácil ver la obra ‘colgada’. Un acierto absoluto, la disminución de medidas de las mesas y la inclinación. Esos dos primeros espacios enfrentados, donde se sitúan las obras de ordenador y las mesas hacen una entrada serena donde los formatos de pared iguales dan una lectura pausada y lenta, las mesas hacen (obligan) a recorrer esos espacios (¿) alrededor, y como no son simétricos al desentonar en el resto de la exposición, sirven como introducción para a continuación encontrarse con los Instrumentos agrupados en bloque sobre dos paredes en esquina. La sala la hemos dividido en 2 partes, poniendo una pared en medio y el ‘Más cerca de tí’ delante de ella iluminando no la obra sino la pared para acercar el espacio al espectador. Tal como lo describo completaría la primera lectura del recorrido; las obras con ordenador, instrumentos de pared, algunos cuadros bien espaciados y dos entradas laterales al tercer ambiente, donde sitúo la última obra. Las ‘Orillas’ están situadas en número de a tres en cada lado en las paredes laterales, dos papeles (2 x 2) en las dos paredes anteriores y al fondo una obra del 90, el ‘Tambor de la noche’. Esta sala es muy silenciosa, algo inquietante y muy seria. La iluminación suave y sin focalizaciones, sin sombras, exceptuando las obras tridimensionales. Pero con una intensidad lumínica baja. El resultado total creo que es muy positivo. Una exposición, para mí, de las más bellas que he hecho, sería y fuerte, poética y enérgica. En definitiva, buen trabajo de todos”. *Ibidem*.



(Fig. 93) Aspecto de la exposición "Santiago Serrano", Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1999.



(Fig. 94) Aspecto de la exposición "Santiago Serrano", Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1999.



(Fig. 95) Aspecto de la exposición “Santiago Serrano”, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1999.

A finales de 1999, Serrano advirtió paralelismos entre las *Orillas* y la obra escultórica – maquetas – que en aquellas mismas fechas realizaba su amigo Curro Ulzurrun.<sup>372</sup>: “Es como si hubiera una idea que se compartiera, cierta ‘semejanza’. Lo mío plano, en dos dimensiones y lineal, en superficie, profundo y envolvente. Lo suyo, más directo, concentrado y ‘real’, pero su abatimiento sería un plano – el mismo, o casi el mismo plano, o mejor: uno de los múltiples planos posibles para ambos. Es aquí de donde parto para encontrar semejanzas. Sin lugar a dudas porque su obra me llega”.<sup>373</sup> Las posibles afinidades que en aquel entonces se advertían entre la obra de uno y otro artista, parecen bastante razonables no sólo

---

<sup>372</sup> “Ha venido Curro a cenar y ha traído para que viéramos las últimas maquetas (esculturas) hechas en maderas encontradas. Me han gustado mucho, son serenas, profundas y muy poéticas, plásticamente correctas con un punto natural, despreocupado y fresco. Por otra parte un lenguaje sereno y creo que reflejando cierta condición humana, (...) de soledad e incomunicación que deja cierto gusto amargo y áspero pero real, mitigado y envuelto en ese otro aspecto de la materia, real, dócil y secreta, que con su carácter y con las huellas de cortes (cicatrices), pinturas raspadas, bordes fracturados, rebabas y nudos crean una unidad llena de sentido”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 30 de diciembre de 1999. Apéndice I.4.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

por lo que opinaba el propio Santiago Serrano, sino también a la luz de las observaciones contenidas en un artículo del crítico José Marín-Medina sobre la obra de Ulzurrun expuesta en la galería Egam entre mayo y junio de 1999, de la cual destacaba una obra cuya imagen y descripción - “una pieza preciosa, una rigurosa plancha de mármol sensibilizada por pintura azul y por una línea continua de pequeñas perforaciones, que la bordea y le da vibración sobre el muro”.<sup>374</sup> - nos remite inmediatamente al sentido profundo que albergan las *Orillas* de Santiago Serrano, como retrato esencial del propio individuo que las pinta, imagen de su fisonomía espiritual, límites humanos y trayectoria vital: “La idea de orilla, me sugiere, en primer lugar, algo común a todos. Todos tenemos nuestra orilla propia; lugar de partida y lugar de llegada, y nosotros en una tierra de nadie, un borde en el cual nos llegan las cosas de ambos lados. La situación de esa orilla, su forma se reparte a ambos lados y hace parecer que tiene positivo y negativo, aunque también rompe el espacio y lo demarca. Esa forma, orilla o borde tiene su personalidad o vida propia, es una meta de la vida, de la existencia. Fisonomía”.<sup>375</sup> Serrano y Ulzurrun tenían en aquellas fechas una amistad que ha pervivido en el tiempo, así como una cierta relación de colaboración que el primero no dejó de consignar en su diario: “Aparte de los grabados, diez, para la Caja Negra, Curro ha traído tres esculturas-bocetos, aunque yo los veo definitivos, para que los pintara, les diera color, etc. Nos pusimos manos a la obra y el resultado fue excelente; el caso es que ha traído una más grande para también pintarla, y todas ellas llevarlas a ARCO y la última saldría como una obra en común, lógicamente pintando sobre ella algo de mi mundo, una orilla por ejemplo; veremos”.<sup>376</sup> (Fig. 96)

A tenor de lo referido en sus anotaciones diarias y a través de los bocetos recogidos en el Cuaderno 1997-2009, puede afirmarse que el trabajo pictórico sobre las *Orillas* llevó a Santiago Serrano de un modo fluido y natural, casi sin

---

<sup>374</sup> MARÍN-MEDINA, José: “Curro Ulzurrun”, *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 23 de mayo de 1999. Disponible en [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/14045/Curro\\_Ulzurrun](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14045/Curro_Ulzurrun)

<sup>375</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, enero de 2000. Apéndice I.4. En este sentido apuntan igualmente las palabras que Serrano dirigió a María Ángeles Dueñas, conservadora del Museo Reina Sofía, y años antes del Museo Español de Arte Contemporáneo, en las páginas finales del ejemplar nº 12 de la edición en fotocopia del *Cuaderno 1971-1973*, que iluminó a mano con lápices de color y le dedicó personalmente en noviembre de 1999. Bajo unos diminutos bocetos de *Orillas*, Serrano escribió: “Querida María Ángeles, este es el proyecto ‘Orillas retratos’. Con la Exposición del Conde Duque comencé las ‘Orillas’ que al momento continúo. Quiero (...) recordarte-nos con/en unas ‘orillas’ donde asomarnos”. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

<sup>376</sup> (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 7 de enero de 2000. Apéndice I.4.

solución de continuidad, a fijarse en la piedra como elemento iconográfico que aparecería en su obra digital de 2000 y la llenaría de contenido durante los doce años siguientes.<sup>377</sup> Las pequeñas frases: “Orillas como piedras” o “Son como nubes, son como piedras”, anotadas en su diario, hacen pensar que las piedras afloraron en su obra digital a partir de las últimas variantes de las *Orillas*.<sup>378</sup> En esta época (2000), Serrano empieza a consignar regularmente en su diario los progresos efectuados en el ámbito de la gráfica digital; una parte de su trabajo que irá absorbiendo cada vez más su tiempo; aunque ya había mencionado antes los *Instrumentos* hechos con ordenador con motivo de su participación en la Trienal de Praga de 1998 y en la Bienal de Alejandría de 1999.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> “Seguimos con las orillas, algunas como piedras, otras como patatas y todas con vocación de corazón” / “Hemos empezado Sebastián y yo las 10 ediciones para la Caja Negra; quizás sean 12 o 14 (...) Continúo con ‘orillas como piedras’ aunque intervienen factores diferentes, el cuadrado, el círculo, etc.” / “Son como nubes, son como piedras”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, junio-agosto de 2000. Apéndice I.4.

<sup>378</sup> El título de un artículo de Elena Morales - “Santiago Serrano: jugando con piedras en las orillas” – resume muy bien la investigación de carácter lúdico que llevó a Serrano a pasar de de una serie a la otra: MORALES, Elena, 2001, pp. 8-10.

<sup>379</sup> “Mariano Navarro me ha llamado desde Praga. Me han dado el 2º Premio Internacional”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 15 de septiembre de 1998. Apéndice I.4. “3 series de Instrumentos para la Bienal de Alejandría”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, noviembre de 1999. Apéndice I.4. A principios de 2000, Serrano escribió una breve enumeración de los compromisos que le habían tenido ocupado durante el último trimestre de 1999: “Trabajé mucho en estampas con Sebastián, - muy bien, profundamente identificados y con una relación tranquila y creativa – para ARCO y diversas exposiciones, Tenerife, Zaragoza, Suecia, etc. -, después la invitación de la Calcografía para trabajar en el Plóter - (...) más las preocupaciones – nerviosismo – sobre las próximas cosas. Curso de Salamanca (final), Seminario en la Fundación Botín para este verano, la República Checa, etc”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, enero de 2000. Apéndice I.4.



(Fig. 96) Santiago Serrano y Curro Ulzurrun. Ca. 1995-2000.

**CAPÍTULO VII. SANTIAGO SERRANO Y LA GRÁFICA: DEL MONOTIPO Y LA TRANSFERENCIA A LA IMPRESIÓN DIGITAL.**

Serrano se aproximó al mundo de la gráfica a través de la frecuente práctica del monotipo que inició en los años sesenta. En 1973, su nombre figuraba entre los de otros cuarenta y cinco artistas en un catálogo de la galería Amadís (Madrid), titulado "Panorama de la obra gráfica en España". En aquella década realizó algunas serigrafías con campos de color despejados, de composición semejante a las pinturas de la Serie Ovidio (cat.71), más algún encargo ocasional, también de serigrafías, para los grandes almacenes El Corte Inglés, que hizo en colaboración con Adolfo Estrada y Pepe Lamarca: diseños de frutas cortadas por la mitad, muy sencillos y en pocos colores, para empapelar paredes; de los cuales hicieron una cantidad ingente, trabajando durante unos cuantos días hasta la extenuación; un trabajo circunstancial cuyo único objetivo era ganar un dinero inmediato.

La obra gráfica de Santiago Serrano presenta una notable variedad en cuanto a las técnicas y procedimientos que ha desarrollado durante ya más de cuarenta años de trabajo constante: monotypes, transferencias, serigrafía, litografía, grabado calcográfico (aguafuerte, aguatina) e impresión digital sobre papel manipulado. El principal problema que se plantea al trazar el borrador de un posible catálogo razonado de toda su obra gráfica, es la pertinencia de incluir la copiosa producción de monotypes y de transferencias que ha realizado en determinadas épocas de su trayectoria. En mi opinión, sí sería adecuada su inclusión, dado que es precisamente en estas obras - aunque también, en la obra digital -, donde brilla una de las cualidades esenciales de gran parte de la producción gráfica de Santiago Serrano: la conjunción armónica del carácter serial de cada edición con la unicidad de cada pieza por separado, poseedora de unos rasgos específicos que no comparte con los demás ejemplares de la tirada, gracias a un tratamiento especial y singularizado del color o del soporte-papel. La edición de imágenes, conjugando el carácter único de cada una de ellas con la posibilidad de estampar múltiples ejemplares a partir de una misma matriz, ya sea ésta material o digital, es un problema de índole paradójica que siempre le ha atraído.

A Serrano siempre le ha interesado el estudio de las técnicas transferenciales, como atestigua su abundante producción de papeles y cartulinas a raíz de un procedimiento que José María Fibla le reveló en los años setenta, y que después ha perfeccionado durante años hasta llegar a dominarlo completamente, habiéndolo enseñado con notable éxito a otros artistas y estudiantes en diversos

talleres de obra gráfica.<sup>380</sup> Esta técnica, que según recuerda el artista, fue alguna vez bautizada humorísticamente por Juan Carrete como *Serranotipo*, precisa los siguientes materiales y herramientas para ser ejecutada: tintas offset, lámina de vidrio, rodillo, papel de seda – de un tipo muy concreto y especial; no vale cualquiera - y un polivinilo.

Quizás el principal rasgo de este método, que lo diferencia del monotipo y de las demás técnicas gráficas - a excepción de la serigrafía -, es que la imagen final no sale invertida respecto a la imagen plasmada en la matriz, a diferencia de lo que sucede con el monotipo, la calcografía, la xilografía o la litografía. De este modo, el artista no tiene que solventar ese factor común a todas las técnicas tradicionales de grabado y estampación. Por otro lado, es una técnica que se basa en el mismo principio físico de la litografía: la no miscibilidad del agua y del aceite, que se repelen. Se caracteriza por una enorme versatilidad, no sólo porque se puede aplicar sobre cualquier tipo de soporte: muro, contrachapado, madera, papel, cartulina, etc., sino también por la diversidad de imágenes que pueden transferirse a los citados soportes: máculas (manchas), imágenes fotográficas o serigráficas, collages, etc.

Los ejemplares obtenidos reflejan una misma imagen, aunque cada uno de ellos presente características distintas. Se trata, por tanto, de una técnica que proporciona una multiplicidad peculiar de la obra visual. Una vez controlado, es un procedimiento que permite al artista imprimir una sorprendente rapidez y eficacia al proceso de trabajo, transmitiendo con gran inmediatez sus ideas desde la matriz al soporte final. En realidad habría dos matrices en juego: una primera, la lámina de vidrio; y una segunda, el papel de seda, que cumple una función intermediaria ya que sirve para facilitar la traslación de la imagen al soporte final. Para Serrano, además, ha sido un procedimiento muy divertido e incluso adictivo, con el cual podía realizar decenas de transferencias en pocas horas.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> El más reciente ha tenido lugar en la Fundación Joan Miró de Palma de Mallorca, en agosto de 2013.

<sup>381</sup> En una tarde, Serrano podía sacar adelante múltiples ideas en torno al mito de Edipo, como de hecho sucedió a menudo en los años ochenta. (cat. 252-254 y 257-260)

Escasas fueron sus incursiones en el mundo de la estampa durante los años ochenta: algunas litografías, como la editada para la carpeta conmemorativa de la exposición “Madrid D.F.” (1980). La litografía es una técnica que nunca ha terminado de atraer a Serrano. En 1987 realizó su primer aguafuerte – “Constelación de Edipo” (cat.271) - a raíz de un encargo institucional proveniente del Ministerio de Trabajo. Serrano quedó bastante satisfecho con el resultado y contempló desde entonces seriamente la posibilidad de hacer más grabados.<sup>382</sup> De 1989 es la caja de aguafuertes *Ahuecar* (cat.302), editada por Ginkgo y pulcramente estampada en el taller de grabado de su amigo Mitsuo Miura.

En 1996 Serrano fue galardonado con el Premio Nacional de Grabado por una estampa realizada al aguatinata con aceite de oliva y punteador eléctrico sobre tres planchas de zinc (cat.417), protagonizada por un monumental instrumento-letra “h” como los que podían verse en algunos de sus cuadros de esa época (cat.423-424)<sup>383</sup> En diciembre de aquel mismo año, escribió un breve texto sobre su experiencia personal como grabador y sobre el modo y finalidad con que se había aproximado a las técnicas del grabado calcográfico. El artista no dejaba lugar a dudas: “La referencia absoluta sería la pintura, es decir, que ésta me lleva al grabado, o dicho de otro modo, el grabado es un medio y sólo eso para traducir una pintura. (...) hablamos de grabado o de pintura, en definitiva, al no tratarse de un sí o un no, esta situación cuasi maniquea no llevaría a ningún lugar concreto, salvo a la realidad misma final. Nunca justificaría un grabado a una pintura, ni la una a lo otro; cada cosa en su lugar. Pero quiero plantear la diferencia de lo expuesto. Si desde el punto de vista del grabador quisiera hacer una pintura. Creo que las mismas réplicas serían válidas. Todo aquello que acontece en las dos técnicas

---

<sup>382</sup> “He hecho un aguafuerte para el Ministerio de Trabajo. Se titula ‘Constelación de Edipo’, me gusta cómo ha quedado. Debería hacer otros grabados. Se verá”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, marzo de 1987. Apéndice I.3.

<sup>383</sup> “Una estampa severa de formas y espléndida en matizaciones de materia y de color, dotada de carácter sígnico monumental, expresada en lenguaje geométrico muy próximo al minimalismo, (...) justifica por completo a Santiago Serrano como premio Nacional de Grabado 1996. Con este galardón, el jurado subraya el logro de Santiago Serrano al plantearse la práctica del grabado como pura pintura, es decir, entendiendo la técnica del aguatinata no como una manera gráfica complementaria a su labor de pintor, sino como una ampliación enriquecedora de su mismo sistema y lenguaje pictórico propiamente dicho. El resultado es sobresaliente. En esta estampa la forma de la letra ‘h’, uno de los recurrentes predilectos de Serrano, funciona a la perfección como estructura primaria, como signo emblemático, constructivo e imponente, trascendiendo con su rotundidad misteriosa la intensidad plástica de las manchas de color”. MARÍN-MEDINA, José, 1996, pp. 32-33.

sería trasladable –por qué no – si el resultado fuera el buscado y en los dos medios se buscara la verdad”.<sup>384</sup>

Desde que comenzó, en la segunda mitad de los años noventa, a emplear las herramientas informáticas para crear imágenes sobre papel, Santiago Serrano ha seguido no obstante realizando algunas series de grabados al aguafuerte y aguatinta, extrayendo de estas técnicas unas calidades tonales similares a las de su pintura. Es el caso de las series *Orillas*<sup>385</sup> y *Llaves*, que tienen su extenso correlato en las series pictóricas del mismo título. Pero, sin lugar a dudas, es en el ámbito de los modernos medios digitales donde Santiago Serrano ha sabido crear durante los últimos quince años, desde los primeros *Instrumentos de pasión* hechos con ordenador e impresora en 1997 (cat.440-441), un espacio y un repertorio visual autónomo y distinto del pictórico, provisto de rasgos formales y elementos icónicos propios, si bien comparte algunos aspectos con su pintura y sigue recibiendo un tratamiento pictórico por parte del artista. Desde entonces la gráfica digital ha ocupado un tiempo cada vez mayor en su quehacer diario, desplazando y reduciendo considerablemente su dedicación a la pintura. A raíz de una intensa experimentación con papeles, tintas, impresoras y fotografía digital, Serrano ha generado un tipo de obra visual que, si bien difiere aparentemente de todo cuanto había realizado antes, al introducir elementos extraídos de la realidad cotidiana, mantiene sin embargo algunas de las constantes que han caracterizado su extensa producción pictórica, desde que en los primeros años setenta se aventurara hacia una abstracción desnuda y radical.

Serrano participó en las primeras exposiciones colectivas que organizó la Calcografía Nacional sobre el entonces incipiente fenómeno – al menos en España - del arte gráfico digital: “Estampa digital: la tecnología digital aplicada al arte gráfico” (1998) e “Impres10nes. Experiencias artísticas del Centro I+D de la estampa digital” (2001), y fue invitado a trabajar con el plotter del Centro I+D de la

---

<sup>384</sup> (ASS) Texto manuscrito del artista sobre un folio suelto; fechado en 11 de diciembre de 1996.

<sup>385</sup> “He hablado con Fernando Cordero (La Caja Negra) de la exposición de diciembre, que consistiría en la presentación de su 1ª edición como editor, y que son 10 grabados hermosos de tamaño más una serie de papeles que establezcan la analogía entre ambos trabajos. Pues me ha llamado para decirme que le han aceptado como editor en ARCO 2000, y que por lo tanto llevaríamos algunos grabados de la edición y (...) más tarde (marzo) una exposición individual con la edición completa, catálogo con toda la obra reproducida y texto de Juan Carrete, más los papeles citados”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 9 de noviembre de 1999. Apéndice I.4.

Calcografía. Ha recibido prestigiosos premios internacionales, como el Segundo Premio de la Trienal de Grabado “Labyrint-Inter-Kontakt-Grafic”, de Praga<sup>386</sup> (1998) (Fig. 97), o el Premio del Jurado de la 4ª Trienal Internacional de Grabado de Egipto (2003), entre otros.

Poco tiempo después de empezar a utilizar la tecnología digital, Santiago Serrano quebró una de las constantes que desde 1970 habían definido invariablemente su trabajo: la no representación de la realidad circundante o de cualquier objeto tomado de la misma. Introdujo en su obra gráfica imágenes de piedras y de leños, descontextualizadas y puestas de una manera aparentemente casual en un espacio indeterminado, neutro, de modo que cobrasen extraordinario relieve y plasticidad. De la mano de los medios digitales – cámara fotográfica digital, escáner, ordenador, impresora y plotter – entraron en su obra unos pocos objetos reconocibles, palos y piedras – que fueron algunos de los primeros instrumentos del ser humano, tanto para fabricar y construir como para matar -, escasas y humildes muestras de nuestro mundo físico, de un mundo rural arraigado a la tierra y a lo primigenio.

Serrano cuenta con la valiosa colaboración de Sebastián Serrano, uno de sus hijos, quien ha asumido un relevante papel en la definición de las ediciones digitales desde los primeros ensayos de 1997, aportando su criterio técnico y estético y encargándose de manejar el programa informático de tratamiento de imágenes bajo la supervisión de su padre.<sup>387</sup> Entre 2010 y 2012 también se incorporó al estudio Florentino Alegría, persona que se encuentra en el origen de

---

<sup>386</sup> “De (2) dos series para la bienal de Praga: Sobre los papeles antes citados he impreso 2 series de ‘instrumentos’ compuestas de veinticuatro (24) dibujos cada una. Cada papel mide 24 x 18 cm., por lo tanto cada serie mide un total de 96 x 108 cm. Las series son las siguientes: Instrumento “De asombro”. 24 imágenes, interrelacionadas entre sí como un proyecto que la define formalmente. Por ejemplo: perfil, alzado, sección, interacción sobre fondo, etc. Papel tratado + imagen = unidad total de la obra. Sistema de unidades. Instrumento H. Tema Exp. ‘Llámese h, llámese k’. 24 imágenes, interrelacionadas y compuestas de la h, 1ª a la izda. hasta la K última a la derecha (lectura occidental. Mismo tratamiento que la anterior”. “Mariano Navarro me ha llamado desde Praga. Me han dado el 2º Premio Internacional de la Bienal”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 15 de septiembre de 1998. Apéndice I.4. Véase también: <http://www.ikg.cz/trienale1998en.htm>

<sup>387</sup> “Sebastián (...) me importa su opinión muchísimo, aparte de que es un componente técnico importantísimo”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, miércoles 12 de abril de 2006. Apéndice I.4. Asimismo, en el cuaderno *La casa delata* (2012-2013): “Sebastián, mi hijo, es el que maneja el plotter, hace el trabajo fotográfico y de photoshop. Interpreta mis trabajos, opina y siempre me ofrece sus ideas para ayudarme y estimularme. Es generoso, me quiere, me acompaña y me regala alegría y protección. Le gusta el trabajo que hacemos. Sebastián es creativo, perezoso, bondadoso, joven, desprendido, familiar, inteligente... Sebastián es un compañero insustituible”. Apéndice I.7.