

(casas) algo que descubrí hace tiempo y que me une para siempre, y quizás, de paso, descubrir algo desconocido y nuevo en mis pesquisas.

¿Para qué sirve todo esto?  
(...)

#### DESTERIOR

Una casa se ha cruzado en su camino...  
No tema el encuentro  
En todo caso podría pasar de largo...  
Podría perderse porque no hay itinerario  
Ni mapa ni calle...  
Pero insisto, no se asuste  
Podría encontrar la casa de su vida...  
Le invito a dar otra vuelta.

Imaginemos que todo esto es un juego y que usted tenga que descubrir (...) las casas "paisajes" personales de su vida. (...) Es un juego especular donde podría sentirse reflejado. Conviene perderse en estos / sus entramados y dejarse sorprender y jugar.

(...)  
Imágenes intervenidas (mestizaje)

Las casas no son indiferentes ni neutrales  
Entran por los ojos y habitan en nuestro interior.

(...)

Obra gráfica

Cada pieza es válida en sí misma. Es un fragmento pero bello por sí mismo, con el sentido que da lo bello. La imagen total es una unidad de fragmentos".

## II. CORRESPONDENCIA Y OTROS DOCUMENTOS

## II.1. Carta de Diego Bedia (El Corte Inglés) a Joaquín Dols (revista *Destino*), 1973

*(Carta de Diego Bedia (en representación de El Corte Inglés y de la galería de arte Ausias March dependiente de dichos grandes almacenes en Barcelona), amigo de S. Serrano, dirigida a D. Joaquín Dols, de la revista Destino, nº 1886, 24 de noviembre de 1973, con motivo del lacónico comentario: "¿Por qué Rothko cuando expone en Barcelona firma Serrano?", aparecido en una de las páginas de arte de la revista Destino, con fecha de 22 de noviembre de 1973)*

"He de confesar que hoy, 23 de noviembre de 1973, compré el número de Destino correspondiente a esta semana con una particular inclinación (...) al parecer la sección de arte se había interesado de alguna manera por una de las exposiciones que desde hace un año hemos comenzado a realizar en nuestra galería de Barcelona, la única existente dentro de nuestra cadena comercial. (...)

Todo comentario se ha reducido a un lapidario, cruel e injusto texto en su sección ¿? Puedo decirle que no me duelo por mí, incluyendo mi capacidad de elección como responsable de la selección de artistas; tampoco lo hago por la Sala. Pero sí de modo total por el desengaño de una ilusión causado a una persona honrada, joven y valiente que es Santiago Serrano. (...)

No actuamos como mecenas filantrópicos, pero tampoco como desaprensivos comerciantes del arte. Si la venta fuera lo único que deseara la galería Ausias March, otras personas y otro tipo de obra hubiéramos elegido. No seleccionaríamos cuidadosamente y con mucho tiempo jóvenes autores desconocidos en Barcelona a sabiendas del nulo reconocimiento económico que ello supone. Ni haríamos otras muchas cosas.

Lo lamentable es enfrentarse a palabras tan duras, tan frías y tan inciertas que no sirven como crítica a reconocer y estudiar. Es el darte cuenta de que hasta en las pocas publicaciones serias que mirabas con interés el descuido, la incapacidad se filtra para dañar a personas íntegras a las que ni siquiera se quiere estudiar y analizar antes de hundir con el sarcasmo. Porque tan poco es lo escrito, tan insignificante lo opinado que al único que puede dañarse es al propio sujeto, al pintor aquí.

Lo doloroso es ver que el juicio está adulterado en su base porque lo que demuestra es un desconocimiento grande, profundo, de las bases del arte, de los hechos concretos, y aquí lo increíble, de la figura y la obra de Rothko, al que al parecer se reduce a esquemas simplistas e impersonales.

Es posible que todo sea fruto de un mal entendido y de un no saber leer por mi parte: no hay mal, sí un elogio tan tremendo, el reconocimiento de una calidad fuera de lo normal en la obra, que se sabe que la persona desconoce íntegramente, de Santiago Serrano, pintor tan grande que es capaz de ser y hacer figura y obra de calidad tan grande como la de ese admirado y respetado hombre maravilloso que fue Rothko. Si es así lo que habría que comentar es lo injusto del tratamiento, lo raquíptico del mismo, lo incierto o la incapacidad reconocida para hacerlo. (...)

Diego Bedia Casanueva".

## **II.2. Dietario de 1974 (extractos)**

### **6 de enero**

“Patricio vino a cenar, bien. Después nos liamos con el tarot y a charlar y estuvimos hasta las 4:30. Bebimos bastante. Me contó algo sobre una revista en la que intervendrían S. Amón, A. Bernabeu, (...) un diseñador y Patricio (...)”.

### **7 de enero**

“Fui con María a ver la exposición de Tàpies. Fenomenal. Ese mundo material me llega de un modo directo, el profundo conocimiento de esos símbolos – signos – señales – marcas, etc., me son tan increíblemente familiares que no me hartó de verlos. Los Tàpies no me gustaron. La exposición como tal buenísima y la obra superior y como para volver”.

### **9 de enero**

“Hoy todo el día me he encontrado medio inseguro, creo que una de las cosas es la falta de trabajo. Es decir, trabajo mucho, muchas horas, pero no pinto y eso me desequilibra bastante. De todos modos no dejo de hacer bocetos, cosa que me entretiene, claro que eso significa aplazar, refugiarme”.

### **18 de enero**

“Patricio vino a cenar. Tuvimos una conversación interesantísima sobre el arte actual. Lástima que no le grabara. Él estaba encantado”.

### **22 de enero**

“Jimena vino a ver el 1º de Roma, 6, le gustó y veremos si vende su piso y compra aquí; hablamos de hacer una escuela de arte infantil. J. María (Fibla) está ilusionado”.

### **23 de enero**

“Cenar Rosa Chacel, P.A.U. (Pedro Antonio Urbina) y Patricio”

### **25 de febrero**

“Subasta con Diego (Bedia).  
Fuimos a la subasta, (...)”.

### **Notas**

“La ruptura de Patricio me ha jodido bastante. De todos modos hay que aclarar que era muy necesario. (...)”.

### II.3. Carta de Josep Miguel García a Santiago Serrano, 1981

*(Documento relacionado con la tesis doctoral "Pintura/Pintura en España", que Josep Miguel García estaba realizando en 1981 por la Universidad Central de Barcelona):*

"Barcelona, 19 de octubre de 1981,

Notas para Santiago Serrano:

Sirvan estas letras para agradecerte el material que me enviaste y para ponerte al corriente del contenido de mi Tesis Doctoral en la que ocupas un papel importante, ya que de Madrid, aparte de las exposiciones de Buades, solamente he seleccionado tu obra y la de Juan Navarro.

Es difícil simplificar un movimiento tan complejo en unos nombres que respondan conscientemente al contenido teórico de la pintura-pintura. Solamente el grupo Trama (Rubio, Broto, Grau y Tena) Teixidor, (...) la escuela de Sevilla (Gerardo Delgado y Juan Suárez) y vosotros habéis mantenido una práctica consecuente.

De todas formas tu obra, que pude ver con mucho detenimiento en la exposición del Museo de Arte Contemporáneo, tiene un carácter más individual y aislado a cualquier referencia de grupo.

De tus primeras obras intuyo una denotación a la escuela francesa (sobre todo Louis Cane) que me gustaría que me comentaras, teniendo en cuenta además tu estancia en París en 1968.

A partir de 1974 hay una verticalidad que sitúo dentro de una problemática del color con más referencias a Newman o Reinhardt, a un nivel mucho más plástico, en especial por la utilización de colores calientes.

Sobre tu demarcación en estas tendencias, que yo mantengo, tendrás que darme tu opinión. Pintar la pintura significa tener un contenido teórico importante que no todos los pintores aceptan.

Una vez acabado el trabajo, que quiero publicar, es mi intención montar una exposición en la que quiero contar preferentemente con tu trabajo.

Recibe un cordial saludo".

#### **II.4. Propuesta de taller de pintura en el Círculo de Bellas Artes, curso 1994-1995.**

*(Folio mecanografiado adjunto a un recorte de ABC Cultural con reseña de J. M. Bonet, e invitación del Círculo a participar en la exposición colectiva de los talleres)*

“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 re-conocimiento 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”.

## II.5. Cartas de Luis Moliner a Santiago Serrano, 1996 y 1998

Carta de Luis Moliner a Santiago Serrano (Bruselas, 6 de noviembre de 1996)

*(Esta carta sirvió a Luis Moliner de base o semilla para su texto publicado en el catálogo de exposición en el Conde Duque (texto escrito dos años después, también en Bruselas). En este último repitió, a veces literalmente, frases y hasta párrafos completos de la carta de 1996 que a continuación se reproduce parcialmente):*

“(…) Y todo transcurría en torno al mito, verdadera fuente inagotable del símbolo de la muerte y la resurrección. Un hombre tenía que morir para que la vida tuviera sentido. Es la única forma de que tenga sentido la muerte. Y entre ambas, un proceso largo, un aprendizaje, una entrega al destino, al gozo y a los clavos, algún deslumbramiento difícilmente aprehensible, acaso una escasa pero firme certeza: la conciencia clara de estar recorriendo un ciclo, la aceptación sumisa de su orden. (Siempre me ha fascinado la figura de la Virgen como modelo sumo – acaso más que la figura del Hijo – de esa aceptación sumisa del destino. Y he recorrido todas las Anunciaciones por los museos del mundo intentando dar con la clave de esa esclavitud que le concede la libertad suprema. ‘He aquí la esclava del Señor’ significa ‘he aquí la libertad plena’. Es algo que intuyo desde el territorio poético respecto a la sumisión a la palabra).

Me parece Santiago, que estoy hablando de tu pintura. Los *Instrumentos de Pasión* los veo como un recorrido, paso a paso, de un ciclo vital completo, paralelo al mito de la muerte y resurrección. La pasión se ‘instrumentaliza’, se hace materia – a la vez que es alimentada por el propio instrumento -, en busca de una figura profunda. 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, y lo que se muestra (como ‘los ojos deseados’ sobre el agua de la fuente) es para arrastrarnos, a través de su *figura*, a su invisibilidad. 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.

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. (...)”.

*\*Aquí, el destinatario de la carta – Santiago Serrano – anotó al lado de la palabra ‘figura’ la palabra ‘forma’ seguida de una interrogación.*

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. Recoge varias apreciaciones acerca del texto que había escrito para el catálogo de la exposición individual del pintor en el Centro Cultural Conde Duque:

“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.

He de darte las gracias, Santiago, por brindarme esta oportunidad, pues ha sido la manera de concretar toda una serie de sensaciones, pensamientos, etc... que andaban por ahí deambulando y esperando forma.

Si algún dislate hubiere, se trataría más de una cortedad de percepción que de la generosidad de la obra, que invita a una amplitud inagotable.

Un fuerte abrazo y hasta pronto,  
Luis”.

## **II.6. Correo electrónico de Luis Moliner a Santiago Serrano, 2008**

Correo electrónico de Luis Moliner a Santiago Serrano, 17 de abril de 2008; impreso sobre papel (Archivo del artista)

*(Trata sobre los textos que envía para el catálogo de la exposición “Al norte del silencio”, agrupados bajo el título “Principios de incertidumbre”)*

“(…) No sé si los textos son apropiados. Son reflexiones sobre el arte (y la poesía) pensando en tu obra, aunque no haya referencias demasiado evidentes al autor (no me gustan) Sí hay referencias a algunos títulos de tus exposiciones o series, y estas referencias constituyen el núcleo de la reflexión. No son textos descriptivos ni complementos, son más bien textos de lectura paralela, que arrancan de dos fragmentos que te entregué hace unos años (Díptico y El que tiene las llaves), que te adjunto por si se te han traspapelado. Me gustaría que me dijeras los títulos (de cuadros o series que vas a exponer), por ver si puedo completar mis reflexiones. Por supuesto, si no te parecen oportunos para el caso, se prescinde de ellos sin ningún problema. En realidad, no están pensados para ningún catálogo. (...)”

Díptico: voluntad de que dos partes se aúnen, de que dos fragmentos se avengan para que por un juego de fuerzas, de líneas, de color, lo que separadamente no tiene sentido alcance un equilibrio en la unidad. Entre tú y yo, una fisura que nos da sentido, una escisión a la que nos arrimamos, a la que nos rimamos. En realidad, somos ritmos acordados a un tajo. Y lejos de maquillar la herida, la erigimos en eje, como labios o río desbordado de cuyos limos dependemos”.

### III. ENTREVISTAS

### III.1. Con Santiago Serrano

Óscar Muñoz (O.M.) / Santiago Serrano (S.S.)

Serie de entrevistas que tuvieron lugar en el estudio del artista (Madrid)

**10 de febrero de 2010**

S.S.: “Hace tres o cuatro años fui pregonero mayor de las fiestas de mi pueblo. Creo que entre los 16 y los 18 años ya no volví más al pueblo, quizás más cerca de los dieciséis; exceptuando cuando tenía 28 o 29 o 30 años, que fui allí (al registro civil o a la parroquia) a por un certificado de nacimiento porque me iba a casar.

Nací en este pueblo, Villacañas (Toledo, 1942), mi padre era de allí, e llamaba Santiago, y mi madre era de Jaén, se llamaba Francisca, Paquita. Era una persona muy querida en el pueblo, mi madre, porque montó una escuela de costureras; mi madre era modista, y además bastante buena. Nunca pudo dejar de trabajar, al menos que yo recuerde de mi infancia, pubertad y cierta juventud, siempre vi a mi madre trabajando, porque fue la que en gran parte, al menos en ciertas épocas, sacó la casa adelante, trabajando como modista, haciendo trajes de novia, trajes de chaquetas para señoras, trajes de primera comunión y lo que se le cruzara, porque era muy buena. Y allí en el pueblo montó una especie de escuela-taller para aprender. Por lo visto iban muchas mujeres del pueblo que iban a aprender costura, a cortarse una falda, una chaqueta, una blusa, y ella las enseñaba cómo medir, cómo hacer el corte, desde hilvanar a pespuntear, cosas que yo he vivido durante la infancia. Yo ayudaba a mi madre. Mi madre decía siempre una cosa particular (...) siempre he sido un manitas, me metía con lo que fuera, muy mañoso; inventarme el modo ideal para solucionar algo, siempre he tenido esa facultad.

Yo ayudaba a mi madre haciendo las compras. Mi madre siempre tenía aprendizas en casa, que se reunían en torno a una mesa camilla; también había unas sillas por allí sueltas, y las aprendizas tenían una máquina de coser. Siempre estuve rodeado de mujeres; encima tengo dos hermanas, Julia, que ella se hizo sastra y era seis años mayor que yo, y mi hermana Lola que era seis años menor que yo. Julia, en su pubertad y juventud estuvo con un sastre y se hizo sastra; también una mujer muy mañosa, con mucha facilidad.

Mi madre siempre me decía: “Ay, este chico, qué apañado es, qué apañado eres, Santi, ya podías haber salido chica”. A mí al oír eso me llevaban los demonios. Eran momentos difíciles, en que sacar una familia adelante era complicado. Mi padre recuerdo que estaba sin trabajo, y era gracias al trabajo de mi madre por lo que salíamos adelante. Con nosotros vivía una persona queridísima para mí, que era mi abuela Juliana, que fue y es, de algún modo, la madre de mi padre, y fue la persona que me crió, porque yo siempre estaba con ella.

Mi abuela era muy chiquitita, con cabeza de garbanzito, vestida con un traje negro hasta el suelo, con una toquilla, fuera verano o fuera invierno, siempre de luto, y con el pelo recogido con un moño muy especial. Era una mujer enjuta y absolutamente austera, en todo, desde los gestos a la alimentación, era una mujer de una austeridad absoluta; un poco seca de comportamiento, pero a mí me mimaba y quería muchísimo, mucho, mucho. Me protegía, luego entendí más adelante que era una mujer que me protegía.

También recuerdo que en aquella infancia, para sacar adelante las cosas teníamos unos huéspedes, que era un matrimonio sin hijos. Él era un funcionario municipal; habíamos alquilado una habitación. Me parece que la casa tenía cuatro habitaciones, y una era de alquiler. Yo dormía con mi abuela en un dormitorio, mis padres tenían el otro y mi hermana el otro. Había una sala de estar-comedor, que era donde se comía, se cosía y se hacía de todo, y se escuchaba la radio (no había televisión), las telenovelas, la novela de Diego Valor, los cómics de Diego Valor... y una cocina y un cuarto de baño, si se podía llamar así. Te estoy hablando del año 49 o 50, muy a finales de los cuarenta.

Mi madre era muy querida en el pueblo, donde tenía un taller de costura. (...) En mi memoria, reflejada en el pregón, guardaba sobre todo sensaciones, no pensamientos; tiene que ver relativamente poco con la visión, tengo recuerdos, describo sensaciones de a casa de mi tía: soleada, fresca, umbrosa, de un patio clásico romano, con un *impluvium*, donde en el centro había un pozo que recogía el agua d lluvia, y cuyo origen seguramente había sido una casa romana. Cuando mis tías me mandaban a buscar huevos a las gallinas que andaban entre las gavillas de sarmientos. Son recuerdos que guardan más relación con los gustos, los olores, sensaciones muy primarias.

Luego por supuesto recuerdos de la gente, sonrisas, afectos, un amiguito que sigo conversando con él de vez en cuando y que su padre era el herrero, Blas el cojo, tiene 68 años o 69, y este Blasillo, Blas, acabó siendo herrero como su padre; es enjuto y bajito, totalmente macizo y hecho polvo ahora.

El primer contacto que yo tuve con la pintura fue que en un cumpleaños una prima mía, mayor, me regaló una caja de acuarelas, pero nadie me dijo cómo se pintaba o cómo no se pintaba. Era una caja de pinturas, de pastillas, con un pincelito, y yo me dedicaba, con agua, a mojar y a hacer prácticamente una pasta, e iba dando como podía, y disolvía un poco más con agua, y recuerdo que la primera cosa que hice, que me atreví a hacer, fue una máscara de Tutankamon que me encontré en alguna revista, periódico o libro. (...) Fui copiando esa máscara y se la enseñé a todo el mundo, todo el rato dando la paliza.

En casa no recuerdo que nadie me desanimara. En aquellos tiempos el personal era muy proclive a lanzarte frases que, aunque no las entendieras, podían provocarte el rechazo de ciertas cosas. Yo no lo digo tanto por mi familia, pero el entorno era hostil para cualquier tipo de sensibilidad o expresión de la subjetividad o de lo que te hacía ser diferente. Yo no tuve ese rechazo en mi familia, pero tampoco tuve motivación.

En el pueblo apenas estuve un año; enseguida se vinieron a Madrid mis padres, en los años 43 y 44. Mis recuerdos del pueblo son de mis visitas, años después, cuando iba a vendimiar, a una boda de unos primos, a un bautizo o entierro; aunque yo no iba porque lo que me gustaba era perderme en el campo, ver los pollos y las viñas por si encontraba un nido, o que me encargaran cosas mis tías, que desde muy pequeño me llamaban "Santi el estudiante", y que me llamaban jarete o jarillo, Santi jaro, porque yo de pequeño era medio rubio.

Madrid era muy pequeño. Los primeros recuerdos son de cuando iba al colegio con un babero suelto que me ataba por atrás, y con una cartera con un cuaderno. En el colegio municipal de la colonia de Moscardó cantábamos las canciones de la época, del Movimiento. El profesor, un cura con sotana, siempre me decía muy afectuosamente: "Serrano, a la pizarra, venga a hacer el dibujo", para que le copiara del catecismo, en línea, un episodio, como el del ángel que dice "Ave María". Yo lo hacía a conciencia, y el profesor me decía que lo hacía estupendamente. Unos chavales del Frente de Juventudes o de Acción Católica nos daban charlas y vales para ver películas, y peonzas, estampas de santos, algún librito, algún juego; así hacían proselitismo. Me chocaba mucho cómo vestían, como pijos. Eso era en un colegio que no era el mío.

Las calles de Antonio López y Marcelo Usera, la colonia de Moscardó, el campo en que se cultivaba trigo. El Pradolongo: ahí había un arroyo, un regato que nutría unas huertas adonde íbamos a robar algunas lechugas. Corríamos los chavales.

Donde el mercado de Moscardó y el polideportivo: la calle general Marba; esta calle tiene una plaza, y yo vivía encima de la plaza; pero antes había vivido en la calle de las calesas o de las Salesas (¿?), por la misma zona, en un tercer piso desde donde veíamos la gran extensión de chavolas que daban a Antonio López y el río Manzanares. Esta calle (de las calesas) acababa en un terraplén y en un mar, una ciudad de chavolas inmensa. Cerca había un comedor gratuito de las JONS. El colegio. Tenía algunos amigos.

El río Manzanares no era muy limpio, pero bajábamos los chavales a bañarnos en algunos remansos, aunque mi madre me lo tenía terminantemente prohibido. Pero yo me bañaba. En el río cogíamos ranas, renacuajos, serpientes, bichos que luego llevábamos a casa. Este era mi circuito. El director del colegio en Marcelo Usera me dio un día un palo en la cabeza, me escapé y se lo dije a mi madre. Ahí yo tendría ocho o nueve años.

Mis aficiones pasaban siempre por cierto afán de construir, porque tenía juegos de esos de madera, de tipo puzle. La juguetería que teníamos en aquel momento los chavales era muy escueta, muy primaria y elemental. Tenía una caja con tacos de madera coloreada, que recuerdo el mal acabado que tenían, que tenía pelo la madera, como virutas, era muy basta, áspera, sin lijar; hasta la caja de cartón que contenía el juego era particularmente ordinaria. Cuando lo veía, decía, qué feo, qué mal acabado; mi percepción de ello, ahora, es la misma que tenía entonces. Y es curioso porque esa sensación me ha quedado, porque he disfrutado mucho con esas construcciones siendo pequeño, porque me las llevaba detrás de donde vivía, al descampado, y había un terraplén, y me gustaba llevarme eso y hacer con la tierra montículos y mis construcciones: las piezas de madera eran cilindros, unos prismas rectangulares, cuatro cubos, un par de pirámides, dos arcos, otros dos cubos más pequeños, unos prismas triangulares. A mí siempre me salía una especie de pórtico romano con arcos.

Durante una temporada mi padre trabajó de batanero en una fábrica de mantas que había por Antonio López. (...)

Mi recuerdo de la infancia es de haber sido un chaval bastante solitario. Tenía un contacto con los demás chavales, pero cuando estaba con ellos no deseaba estar con ellos, porque eran muy brutos, siempre peleándose muy agresivos, siempre había alguien llorando (a veces yo) y eso no me gustaba. Eso me sirvió para aislarme más. Nunca me gustó el fútbol. Yo con mi padre nunca me llevé bien. No tenía relación con él, quiero decir una relación abierta; en absoluto.

Siempre había una diferencia con los chavales, me decían: eres un tipo raro y mariquita. Había mucha agresividad en el ambiente, también entre la gente mayor del barrio, que a veces se peleaban e insultaban.

Se vivía mucho a pie de calle. La mayoría de la gente era inmigrante, igual que nosotros. Mi madre era de Jaén, y mi padre de Villacañas. Los veranos se bajaban todo el mundo con sillas a la calle, y recuerdo corrillos de quince o más sillas, donde la gente contaba chistes; de pronto aparecía una bota de vino o un botijo de agua. La gente pasaba necesidad en aquel momento, y cada uno se las apañaba como podía.

Parte de mi infancia pasó ahí. Yo cambié a un colegio particular donde empecé el bachillerato. Mi padre pasó a ser un operario de Campsa, y ahí la suerte nos cantó de otra manera porque ya tenía un sueldo un poco mejor. Él llevaba una gasolinera en el aeropuerto de Barajas. Esto era ya en los años cincuenta, y nos dio la posibilidad de cambiarnos de casa, a la plaza de general Marba. Recuerdo el bar Ampudia, donde vi por primera vez la televisión (año 54 quizás) desde la calle, porque no nos dejaban entrar. Antes, en casa no había nevera, sino fresquera (con un depósito de hielo) La nueva casa estaba mejor y vivíamos frente a un parque. Mi padre compró un frigorífico eléctrico, un televisor; la cocina, que antes era de leña y carbón, ahora era distinta. Ahora teníamos baño con bañera.

Los vecinos: una vecina, la señora Almudena, me dio mucho cariño y recuerdo algo extraordinario, y fue que me regaló un libro de Emilio Salgari, ilustrado, de piratas y cuentos, con unas ilustraciones que me aterrorizaban. Esta señora me enseñó un libro de 1885, de la Divina Comedia de Dante, ilustrado con grabados de Doré. Yo lo veía y no entendía nada, pero me quedaba alucinado. Me dejaba sentarme allí y hojearlo. Siempre me han gustado mucho los libros.

Tenía pocos amigos, del barrio y del colegio. Estamos en mi niñez, entre los ocho y los diez años. En el colegio era muy consciente y meticuloso al dibujar los mapas de geografía, retocaba, señalaba los fondos marinos, perfilaba los contornos, ponía las letras. Lo hacía todo primorosamente, pero nadie le daba a eso ninguna importancia. Cayó en mis manos una imagen de la Purísima Concepción de Murillo, seguramente tomada de un calendario, y creo que me puse a hacer solo la cara, con acuarelas, que no me salía en absoluto. No lograba fundir la carne y el pelo, y me quedaba el pelo por un lado y la carne por otro, sin que hubiera conexión ni transición, y recuerdo que me llevaba los demonios, y era consciente de algo fallaba ahí.

Y recuerdo otra cosa, una imagen que encontré, un efecto sintético de luz y sombra, en el que no había ningún planteamiento tonal; lo que había era blanco y negro, como el efecto de una imagen quemada por un efecto de luz, por lo cual sólo se veían las luces, pronunciadísimas y las sombras que eran negras. Eran como unas manchas en las que no veías nada hasta que, de pronto, aparecía una cara. Había ahí una síntesis de la forma que me maravillaba y me chocaba muchísimo. Me sorprendió encontrar algo que no podía reconocer y que de pronto era reconocible. Había no solo una síntesis de forma, sino también un nivel de abstracción muy fuerte en esa imagen. Y a mí me impresionaba y me gustaba, y curiosamente alardeaba con la familia y con los amigos; les decía: ¿a que no sabes qué esto? Nunca me atreví a hacer nada de esta índole por mi cuenta. Luego, un poco mayor, ya sí”.

**26 de febrero de 2010**

S.S.: "El libro de Dante. Me sorprendieran las imágenes, algunas muy laberínticas. Recuerdo imágenes de descensos de escalinatas. El efecto de claroscuro me impresionaba muchísimo. Esto pudo ser el nacimiento del cariño que tengo a los libros. Los libros me gustan mucho, como objetos y como sujetos. El libro es un elemento que me gusta, y desde aquel momento me he hecho acompañar mucho de libros. Que haya leído luego más o menos ya es distinto. En algunas ocasiones he citado obras literarias en mi propia obra. A mí la poesía me gusta; no entiendo nada pero me gusta. Me revuelve, me llega. Entonces es cuando tengo constancia de lo importante que es la palabra, el poder que puede tener la palabra. Yo creo que el poeta es tan consciente de eso, y lo utiliza como un poder, un poder absoluto. De hecho, mira lo que estoy tratando de hacer ahora con la caja esta.

En principio empiezo con Luis Moliner, el poeta, que a mí me gusta e interesa y que ha escrito algunas cosas de mi obra que me gustan mucho. Moliner está en Roma. Me ha dicho que está entusiasmado con la idea, y me ha mandado 36 poemas para que yo elija. Tengo que elegir doce para doce imágenes, aunque a él le gustaría que incluyera los 36. Serán en total 24 páginas y la ficha técnica, y se titularía *Las casas habitadas*.

A mí me encantaría poder saber escribir, pero no tengo ni idea; soy muy torpe y me falta vocabulario. Me gusta relatar mucho en mis correos electrónicos. Doy vueltas, hasta que concreto, y no sé hacerlo de otro modo.

*(Acerca de una charla que, un poco después de la fecha en que tuvimos esta entrevista, dio en Caracenilla con el título de "El alfar de los Negreros")*: un descampado de trigales donde hubo una villa romana. En realidad no era una villa, sino un tejár. Yo no soy arqueólogo, pero voy a demostrarles a ustedes que esto era una villa, porque llevo muchos años yendo y tengo muchos vestigios recogidos en este lugar. (...) Me anima, ahora que estoy jubilado. El pueblo (Caracenilla) tiene un puente romano pequeñito, y uno del pueblo y yo vamos a poner plantas para embellecer el entorno del puente. Que la gente sepa el valor de lo que tiene en el pueblo.

El cerro del Otero, de éste sí que no voy a decir nada, es un enclave mucho más importante; porque no quiero que nadie vaya ahí. Ahí hay piezas de campaniforme inciso; hay un arqueólogo que ha hecho un informe de las piezas que yo tengo y están publicadas. Me gusta comunicar y contar cosas, porque si la gente no sabe no puede valorar positivamente ni negativamente. Difícilmente puedes apreciar algo que desconoces.

Hay un libro que me ha marcado más que el de la Divina Comedia y que otros. Fue para mí extraordinario, un gran descubrimiento. Era difícil de leer por ser de un formato grande, con letra pequeña y dos columnas. Era *"La isla misteriosa"*, de Julio Verne. Unos señores naufragan, cogen los restos del naufragio, lonas, maderas, etc. Hay una gruta, y notan que esa isla guarda algo. Trabajan con los materiales que hay allí, y sobreviven hasta el punto de crear sus propias industrias. Yo soñaba con un mundo así, soñaba que estaba en una isla y que era autosuficiente. Durante mucho tiempo yo me he dormido por las noches pensando cosas así, cuando no quería estar con nadie, quería estar solo y creaba mi propio mundo, hacía mi propia casa de madera, con mi perro, me iba de caza, pesca, a recolectar frutos, etc. A mí eso me ha durado hasta bastante mayorcito, y no era soñar, era pensar en unas situaciones concretas; idealizaba un lugar, me apoderaba de esa visión. Me creaba un mundo autista. Entre los niños, yo siempre era el raro. Me gustaba tener pequeñas colecciones.

(...) Mi afán por hacer las cosas con mucha precisión, me gustaba ser muy perfeccionista, hacer las cosas muy perfiladas. Me gustaba hacer construcciones. (...) Aunque fui un estudiante malísimo; en mi casa no recibí ningún estímulo. Yo con mi padre no quería saber nada, y mi madre no había podido estudiar. Yo no quería estudiar ni quería saber nada.

Dentro del barrio, me fui distanciando cada vez más de los chicos. El ambiente de la posguerra. Iba a veces con mi madre en el tranvía por Antonio López, cruzaba el puente de Toledo y subía por la calle de Toledo hasta la plaza Mayor. Mi madre iba a hacer compras al Mercado de la Cebada, que era una estructura de hierro maravillosa. Qué necesidad había. Allí mi madre compraba las carcasas de los pollos.

El matadero de Legazpi. Mi abuela traía pichones y otras viandas del pueblo. (...) La familia de mi madre, en Jaén. Recuerdos muy gratos, de salir de merienda a los olivares, a buscar espárragos, a buscar unos lagartos que pegaban saltos y corrían como liebres. Como yo era mañoso, mi tío me dejaba que hiciera cosas en el taller, y me hice una ballesta. Mis visitas a

Jaén siempre estaban llenas de cosas muy enriquecedoras. Las flores siempre me han gustado; las moñas. Era una familia unida y alegre.

En mi infancia, no hubo nada que ver con un planteamiento prematuro de la estética. Eso vino después. Empecé a pintar sin ir a clase y sin ir a nada; y a hacer unas imprimaciones que me enseñó a hacer un pintor de brocha gorda. Mi madre me decía que no ensuciara. Yo preparaba unas tablitas con aceite de linaza y unos polvos que sería carbonato cálcico. Aquello no se secó nunca y olía a rancio, y fue cogiendo un color amarillo. Eran intentos que yo hacía; me gustaba investigar. Un pintor de brocha gorda que fue a pintar a casa me dijo que hiciera esa preparación.

Cuando empecé a pintar me iba a la calle Fuencarral, a unas tiendas, varias, de materiales artísticos, e iba a la calle Mayor a comprar postales, como una del monte Cervino, que lo pinté en un cuadro de 80 x 60 cm., más o menos. Del Jinete Azul, o cuadros del expresionismo alemán. Copiaba de tarjetas de mala calidad. Trataba de que los colores se acercaran lo más posible a la tarjeta, imitando, aunque desconocía qué pasaba ahí con el color. Yo ahí simplemente trabajaba como un lorito.

Eso me dio pie para empezar a leer y enterarme de alguna técnica. Utilizaba óleos de calidad distinta, empecé a ver que había telas de calidades distintas. Así, hasta la mili. En la mili seguí pintando cuando mi hermana, a lo mejor, me pedía que hiciera algún paisaje, o algún cartel en letras góticas, o alguna virgen. Una de mis hermanas, Julia, guarda obras de ese momento, que reflejan el interés que yo tenía entonces por aprender.

A partir de ese momento me iba a una serrería, me cortaban un contrachapado de siete milímetros, me hacía un bisel, y cogía cola de conejo, sulfato de cal, pigmento (óxido de cinc, o lo que fuera) En aquel momento yo creo que empleaba hasta albayalde, blanco de plomo, y me daba unas imprimaciones, una imprimatura de la ostia, en plan clásico, y luego pintaba, lo lijaba ligeramente, luego otra agüita de cola, y pintaba, y metía veladuras, trabajaba con veladuras.

Pero qué hacía: color. Cuando no, me daba por hacer temple de huevo. Todo porque quería aprender, pero nadie me había enseñado.

Hasta que acabé en Peña, donde dibujé más que nada, en la Academia Peña, en la plaza Mayor. Peña era una saga, una familia de pintores que se dedicaban a dar clase de dibujo y a preparar para Bellas artes. Yo fui allí a hacer mancha y pinté, no mucho, hasta que luego más tarde me fui a París. (En aquel momento) yo hacía interiores; podemos conseguir un par de fotos de interiores. Mi ex tiene un interior, un cuadro pequeñito, que yo hice el dorado. El paso a la abstracción ocurrió en París, pero ya llegaremos.

El cuadro de la sillita es de esa época, y puede que tenga alguna otra cosilla más. El que tiene María (mi ex), y yo ya ahí hacía abstracción, yo creo, pero fue un interior, yo tenía un estudio; claro, es que hay más tela que cortar. Yo hacía cosas figurativas para ganarme la vida. Hacía bodegones, monotipos de paisajes castellanos o urbanos, de plazas de pueblo. Todos los días me podía hacer veinte o treinta, sobre cartulinas. Monotipos con un vidrio, óleo y cartulina. En realidad valía el primero. La cantidad, la cantidad que he podido hacer... De hecho, en el pueblo, enseñé la técnica a una chica, hija de unos amigos míos, que estudiaba Bellas Artes; y porque uno influye de alguna manera, en ese pueblo de cincuenta habitantes resulta que han hecho dos personas Bellas Artes; dos personas, arqueología, y otro arquitectura. Yo sé que ha debido influir porque, cuando fui al pueblo, nada más llegar me cogí a los chavales, que había muchos chavalines pequeños, compraba pinturas con pigmentos no tóxicos y llevaba de aquí cartulinas recortadas, y les ponía a pintar en la plaza, ahí, en el suelo. Los padres, encantados, y los chicos, lo recuerdan. El caso es que esta chica, Mari Nieves, hizo Bellas Artes en Cuenca, y ella me dijo que estaban sus padres haciendo el albergue, y me pidió que le echara una mano haciendo unos cuadros.

Y le enseñé a hacer monotipos con vidrios, óleos y cartulinas. Es muy espontáneo y novedoso; la imagen sale invertida y hay un elemento que es absolutamente impredecible. Hay un punto aleatorio, que nos sabes qué va a pasar, por dónde va a salir eso. En una caseta, al lado de una estufita, durante una tarde noche hicimos como veinte monotipos de 60 x 50 cm. cada cartulina (la mancha podría tener 40 x 30 cm.) Y la mayoría los hice yo, inventándome paisajes con rapidez, con el pincel y el palo del pincel. Ella al principio no veía nada; luego sí, salían los surcos de los campos arados, etc. Y están puestos en el albergue de ese pueblo. El padre, que es cerrajero, hizo unos marcos de hierro y los puso ahí, en la parte de arriba que son los dormitorios, y en el comedor.

Ya no he vuelto a hacer monotipos como esos. En aquel momento, que yo tendría 19 o 20 años, hacía estas cosas, y barcas, una especie de puerto. Me acuerdo de haber pintado una

marina utilizando arena de playa; de esas chorradas hemos hecho todos. Marinas, paisajes castellanos, puertos, bodegones, cosas que me inventaba, campos de amapolas, esos los vendía como churros. Los vendía a una chica del Opus Dei; eran unas decoradoras que decoraban las casas del Opus, las residencias.

Bueno, de esto tenemos que hablar como de un capítulo aparte, muy especial. Trabajaba para la Universidad de Navarra y para cantidad de Colegios Mayores de todos los sitios, para Madrid también. Ahí he pintado a medias con un chaval, que se llamaba Ataúlfo, que pintaba bien, mucho mejor que yo, porque copiaba en el Prado, tenía mucha soltura. A mí me ponía de los nervios porque yo prefería equivocarme y hacer gilipolleces antes que estar copiando una marina con un velero. Trabajaba con él. Este chico era del Opus. Pero hablaremos de esto con calma, porque yo también era del Opus.

El cuadro que más me gustó, de los que hice en esta época (tendría yo veinte o veintiún años) lo hice a partir de una fotografía en blanco y negro de José Ortiz Echagüe. Tenía un libro de fotos que era sobre paisanaje y retratos. Tú mirabas la reproducción y parecía que había aguas. Recuerdo que hice dos cuadros para una residencia del Opus; uno era como el borde de un lago con cañas, juncos y una barca cogida de una cuerda. Malo y feo. Pero hice otro, a partir de una fotografía de este hombre, Ortiz Echagüe, que representaba una casa pequeña, como las que sirven para guardar los aperos de labranza en el campo; nada más, con un cielo seco, duro. Hice un cuadro que lo sentí muy fuerte, lo hice muy bien. Me acuerdo de que empecé a meter pasta, y creé una situación como muy áspera, y con una atmósfera que no tiene nada que ver con la fotografía, pero que tenía un punto duro. Yo había leído algo sobre la pintura metafísica y decía que era en cierto modo una pintura metafísica porque iba más allá de lo que representaba, algo que trasciende la materia y el asunto de la casa y el paisaje. Y era un cuadro muy sobrio, de una sobriedad absoluta, que me gustaba mucho. No sé adónde iría a parar el cuadro; lo tirarían, me da igual.

Y cuando miremos por ahí carpetas tal vez aparezca algo. Casi todo lo rompí cuando me cambié de estudio. Yo tenía un estudio en la calle Rollo, que ahí hice muchas cosas; pero antes tuve otro estudio; antes de todo esto, en la calle Montesquenza, y empecé allí, en un sitio que se llamaba *La lobera*, y para ganarme la vida hacía iconos. Compraba revistas y libros, y cortaba las vírgenes y las pegaba a un tablero.

Mis padres nunca me animaron en mi vocación de pintor. Mi padre intentó a lo mejor ayudarme en un momento determinado; yo creo que hasta una vez me dio dinero para comprar óleos. Pero yo no tenía dormitorio en mi casa, y dormía en el comedor, en una cama plegable, y como no me dejaban leer por la noche, me apañaba como podía, porque a mí me gustaba leer. Me dio por leer cosas como Blasco Ibáñez. Le robaba a mi padre dinero para comprarme libros y leerlos en la cama (Yo creo que mi padre lo sabía, claro) Tenía una linterna, que a veces se agotaba y me costaba dinero. Mis hijos, Sebastián, ha heredado esos libros, los libros de Guillermo el Proscrito, de la Editorial Molino. Me compré toda la colección de Guillermo, que era un chaval que estaba todo el día haciendo travesuras y putadas.

Iba a un centro del Opus que está en la calle Recoletos. Para este centro hice dos cuadros, y muchos monotipos y algún repostero, que los compraban esas decoradoras que pertenecían al Opus. E incluso, algún tipo de pintura mural para la Universidad de Navarra, para algún colegio, e hicimos una iglesia.

Lago, Valdivieso, trabajaron muchos años antes para las iglesias de los pueblos, de Fernández del Amo. A Antonio Valdivieso le conocí; me regaló tres acuarelas dedicadas e iba mucho a su casa, cuando estudiaba la carrera. Su mujer era argentina y por eso trabamos relación. A mí me tenía mucho cariño. Valdivieso era cojo. A mí me gustaba cómo pintaba. No era lo que yo quería, ni mucho menos; entonces yo ya pintaba abstracción en aquel momento, pero yo a él le veía con mucha soltura; hacía unos bodegones tipo Bores, muy luminosos.

A todos estos les unía una cierta manera de construir la imagen, un poco lineal, esquemática, que venía un poco de Picasso y un poco de no sé qué, y había una especie de eclecticismo extraño y que repetía modelos, un tipo de bodegón de una manera determinada; unas cosas así, que a mí... hombre, había algunos aciertos también. Eran modelos decorativos. He visto muchos y he restaurado muchos, incluso de ciertas abstracciones de Lara (Carlos Pascual de Lara) de los años 50 y 60. Nunca estuve implicado en nada de eso ni me interesaba. Mi rollo iba más intuitivamente; ya hablaremos de las primeras exposiciones que a mí me pudieron impresionar. Yo no tenía apenas conocimiento de nada, y sigo sin tenerlo; soy un descerebrado, totalmente.

Tres meses en París; me pilló la revolución de mayo del 68. Me echaron del país. Se me cumplía el plazo y me volví. La gente con la cara partida en los calabozos de la policía. Lo de las serigrafías del Corte Inglés (frutas partidas por la mitad; es posible que conserve algún ejemplar) Eso fue muy prematuro. Lo hicimos en la calle del Rollo, tuvo que ser en el 69 como mucho. Cuando vine de París me puse a estudiar la carrera, ya tardíamente, con veintiséis años, la carrera de restaurador técnico, en la Escuela Oficial, y eso (lo de las serigrafías de El Corte Inglés) lo hice con dos argentinos, Pepe Lamarca y Adolfo Estrada. Adolfo Estrada sabía de serigrafía. Yo tenía una bisagra, o me la compré para eso. Y Pepe Lamarca era fotógrafo. Y yo allí, un currito más. Nos poníamos los tres y acabábamos muertos. Yo, cada vez que acabábamos por la noche, vomitaba; entre los disolventes y la tensión, porque lo hacíamos a mano el pasar la tinta; con el vientre, era como pegarse un puñetazo y rebotaba. No tengo buen recuerdo de aquello. Fue divertido porque vendimos... yo qué sé, cinco mil mierdas, a nada, muy barato. Esa vida en la que había que hacer lo que se pudiera.

A estos dos los conocí por mi ex, porque ella es argentina, y estos dos eran de unas familias conocidas argentinas. Pepe Lamarca era medio primo de mi ex. Yo nunca he tenido mucha relación con ellos, la verdad. Pepe, aparte de ser mayor que yo, y Adolfo también, eran hombres muy mundanos, y yo siempre he sido muy mojigato. Pepe era en aquel momento íntimo amigo de Marisol y de Antonio Gades, y les hacía miles de fotos, y el mundo de los gitanos le fascinaba. Y Adolfo Estrada era un hombre muy exquisito y muy, muy informado. A mí en aquel momento me regaló el libro de la Factory de Warhol, publicado en papel de periódico muy malo, muy ordinario, y son todas las serigrafías que hizo, más las fotos que él hacía con su cámara, del Factory.

Luego se lo dejé a Armando Montesinos, y me lo devolvió firmado por Warhol, cuando Warhol vino aquí a hacer una exposición a Fernando Vijande. Un libro que lo tiene muy poca gente. Armando Montesinos es ahora profesor en Cuenca. Hizo Bellas Artes en Salamanca. Hizo algo de crítica. Él era un artista, le hubiera gustado mucho ser artista conceptual. No sé si seguirá haciendo cosas. Te mandaba sobrecitos con una frase y cosas así. El otro día me encontré un sobre de la "Fiesta verde" (¿o "fusta"), de una exposición en Buades de Juan Hidalgo.

Y Armando a lo mejor te mandaba dos palitos con un lacito, o una carta escrita a mano con la frase: "Ayer me hice un bolso con piel de patata". Alguna vez yo también le mandé alguna cosa mía. Y con José Luis Brea, hicieron una revista que se llamaba "Nevera". Era como un díptico, tres paginitas sobre arte, música, un grupo de rock determinado, etc. Y debería haber por algún sitio algún número de esos de "Nevera".

Y con Armando tenía buena relación, porque, aunque era más joven, perteneció un poco al grupo este de Nacho Criado, Alcolea, todos estos; y conectamos (Montesinos y yo) a través de otra chica que fue la pareja de Miguel Ángel Campano, y ella estaba más próxima a nosotros porque Campano era de nuestra generación y teníamos amigos en común. Armando está en Cuenca y me parece que da espacios expositivos o algo así, muy conceptual. Y de vez en cuando hablo con él, me ha escrito algún texto interesante, aprecia mi obra. Sé que no tiene nada que ver, pero la aprecia. No tengo ahora mucha relación con él, hablamos de tarde en tarde.

Warhol vino a la exposición de Fernando Vijande. Estaba trabajando Blanca Sánchez en esa galería. Armando le dio cosas a firmar a Warhol. En aquella época nos veíamos con frecuencia y venía a cenar a casa. Me devolvió el libro restaurado por él (porque a mí me lo habían regalado un poco dañado) y con la firma de Warhol. Según me dijo Armando, Warhol se sorprendió mucho al ver un ejemplar del libro aquí en Madrid.

## **7 de abril de 2010**

S.S.: "A la Academia Peña fui a dibujar y muy poco tiempo a pintar por mi cuenta. Copiaba muchas cosas y empleaba técnicas que aprendía, y además lo más concienzudamente posible, del libro de Max Doerner "*Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*". Era como un libro de cabecera. Yo con ese libro aprendí muchísimo, haciendo mis preparaciones. Compraba los materiales en Riesgo como todo hijo de vecino; tienda famosa en la calle del Desengaño, que sigue funcionando, donde casi todo el mundo compra los pigmentos, resinas, aceites, etc.

Y bastante concienzudamente hacía las preparaciones y con el sentido que este libro, que cualquiera que lo conozca sabe que eso pertenece a unos laboratorios, un centro de investigación donde se investigaban los materiales, los aglutinantes, pigmentos, etc. Te daban recetas que estaban avaladas por la tradición, como por ejemplo una receta al yeso, o una preparación italiana clásica con sulfato de cal, etc. Y entonces te decía cómo lo tenías que hacer, y te daba la fórmula cuantitativa y cualitativa. Por lógica, si tú seguías los pasos lograbas resultados bastante aceptables.

Por ejemplo ese cuadro, el amarillo ese (*el que tiene Santiago en la entrada de su estudio*) está hecho con una preparación al yeso, con sulfato de cal y cola de conejo. Fíjate que es una acuarela (sobre papel pegado a contrachapado), del año 70 o 71.

Tú sabes que yo no he estudiado Bellas Artes, y en la Academia Peña no se metían con nosotros para hacer preparaciones, quizás alguna a la caseína, pero no se daban imprimaturas. Yo en Bellas Artes, por lo que he podido constatar como profesor...yo creo que es raro, bastante extraño, ahora más que nunca, que se enseñen las técnicas clásicas, que tampoco son tantas, acerca de las imprimaturas: con carbonato cálcico, las semigrasas, las grasas, las de gesso, y otras cuantas más.

No puedo hablar por ignorancia y decir que eso no lo aprende la gente. Eso depende de cada profesor. Cuando he dado clases en la facultad, mis alumnos han aprendido preparaciones desde primero hasta segundo, preparaciones grasas (aceite de linaza, resinas, etc.), con sulfato al carbonato, e incluso con planteamientos en los que se mostraba cuáles eran las propiedades de un aglutinante. Saber que tú puedes hacer preparaciones con multitud de ingredientes; otra cosa es que funcionen (...) Hay preparaciones sobre tela, tabla o muro ya avaladas por el tiempo y la historia. Preparaciones muy, muy antiguas. A mí desde luego no me han enseñado. He aprendido a base de leer y de poner en práctica, absolutamente.

Esa pintura de ahí (*la amarilla; a la entrada del estudio*) es una preparación con sulfato de cal.

Yo estudio restauración, donde hay un conocimiento de los materiales más profundo, porque ahí estudiamos un poco de química y de materiales: la tela, la densidad del tejido, etc. (...) Y por supuesto los aglutinantes; es decir, las colas, generalmente colas proteínicas: cola de conejo, cola de carpintero, cola de pescado, etc. (...)

La carrera de restaurador te capacita para hacer ciertas pruebas químicas (...) Yo en la Universidad de Salamanca impartía "Procesos de la pintura (I) y (II)" en primero y segundo curso, y les hacía unas demostraciones. En primer curso daba preparaciones semigrasas y preparaciones al sulfato y al carbonato. Sobre soportes rígidos (tabla, muro) o flexibles (tela); a partir de ahí tú puedes hacerlos absorbentes, menos absorbentes, coloreados, menos coloreados, etc. Si te aseguras de que esa fórmula va a perdurar y esa base no se va a venir abajo, las preparaciones pueden ser mixtas y puedes hacer cantidad de historias mezcladas.

El hecho de prepararte una cosa al gesso, nadie luego te impide que tú puedas pintar con pintura vinílica, o al óleo, o con pintura acrílica, o con acuarela o con gouache; nadie te lo impide. (...) Si tú vas a pintar con acrílico no tienes por qué tener una base acrílica (...) Hay ciertas leyes, como que no puedes pintar magro sobre graso; siempre tienen que ser graso sobre magro. (...)

Yo no siempre me he preocupado de utilizar materiales duraderos. Mis acuarelas de los años setenta, que eran algunas bellísimas, muchas de ellas se las ha comido la luz; no voy a decir un 100%, pero sí un porcentaje muy elevado; pero porque utilizaba unas acuarelas que eran de ínfima calidad, porque yo no tenía un duro para comprar buenas acuarelas, y entonces hacía lo que podía y utilizaba materiales francamente malos. Luego, cuando he empezado a tener otro modo de vida he comprado acuarelas más fiables, de marca. Pero al principio compraba algo deplorable, creo que no eran pigmentos, eran acuarelas con colorantes, anilinas, yo creo. Algunas de estas acuarelas se han quedado en una especie de suspirito, muy suaves, muy suaves.

Ésta, afortunadamente (*se refiere una vez más al cuadro grande situado a la entrada de su estudio*) se ha conservado muy bien a pesar de ser del 70-71. La parte central, de aquí es vinílico, acetato de polivinilo, y luego la acuarela, sobre una preparación de sulfato de cal, sobre papel a su vez pegado sobre una tabla con contrachapado, reforzado por detrás. De estos hice cuatro. Las otras tres me parece que están en un Parador Nacional, el de Ceuta o el de Melilla; me parece que Ceuta, y además me parece que están en muy mal estado, sin proteger. Son de una fragilidad asombrosa estos cuadros. En el catálogo de la

exposición de Depósito 14 se reproducen los bocetos; sale el boceto de este cuadro, una cartulina como de 60 x 50 cm. y está hecho también con acuarela y con vinílico, lo mismo.

Esa pieza la vendieron y después me ha dado rabia; a veces tiene poco sentido vender las cosas, qué tontería más grande. Esa pieza no sé ni quién la tendrá; pero es muy bonita, mucho más, y más fresca que esta porque es el boceto, mucho más espontáneo. A mí esta pieza me gusta *mucho (volviendo a referirse a la grande de la entrada)*, se ha interesado por ella mucha gente para comprármela, y nunca he querido. Me la quiso comprar Mario Conde, una vez que vino aquí, y no se la quise vender.

Yo en la Facultad, en mis clases, he tratado de que el alumno tuviera la capacidad de poder elegir y de tener el máximo conocimiento posible de la materia con la que trataba; es decir, que al fin de al cabo, ser pintor no es otra cosa que... puedes ser todo lo intelectual que quieras o puedas, pero está claro que estudiar Bellas Artes es aprender un oficio; entre otras cosas, saber que estás trabajando con una materia, con un planteamiento cultural (...) si no, no tiene sentido. Un sentido práctico, de oficio, aparte del intelectual.

En mis clases proponía: usted va a hacer una pintura al pastel, pero creo que es interesante que usted reinvente el pastel, fabricárselo. Es muy fácil ir a la tienda a comprar pastel y no saber qué es lo que te estás llevando, sea caro o sea barato. Pienso que es interesante, y no se pierde tiempo, sino que ganas en conocimiento, que puedas saber una fórmula cuantitativa, manejar unos pigmentos, un poco de carbonato, y saber que necesitas un aglutinante que no es otra cosa que una goma, como la goma arábica. Elementos que compras y que no valen nada, y que mezclando eso te sale un producto que te has fabricado en el acto, y te haces unos colores que el mercado te puedo asegurar que no los vende. (...)

Yo creo que en el acto de crear y de tener un oficio, que implica un conocimiento profundo de la materia, y digo la materia sí como la no materia; me explico (...) descubrir las facultades propias de las materias que trata, y todas las posibilidades y secretos que ofrece a lo que quieras expresar. Y de ese planteamiento estrictamente material, pasemos a un planteamiento menos tangible, como por ejemplo el color.

Alguno podría decir hoy: ¿Y para qué voy a aprender a mezclar, si tengo el pantone? Me llevo mi ordenador al lado del caballete y me pongo mi pantone de amarillos. (...) Que por ahí, por ese aprendizaje han pasado ya millones de personas... sí, pero cada persona ha sacado su rollo. Es muy curioso, yo daba color en segundo curso, también en primero cuando les enseñaba un poco de acuarela (...) cómo el color se quebraba, metiendo por capas.

Yo les decía a los chicos: aunque apliquemos la misma fórmula, cada uno de vosotros sacará un resultado distinto, que no tendrá nada que ver con lo de los demás. Y eso se producía siempre. Siempre trabajábamos con modelo, y en segundo curso trabajábamos con pinturas vinílicas y pigmento, para que secan muy rápido y poder corregir encima y tapar y trabajar con agilidad, porque les mandaba muchos ejercicios. Aún trabajando sesenta alumnos con un mismo modelo, no te podías creer que hubiera sesenta cuadros tan distintos, trabajando con la misma gama de color; por ejemplo: vamos a trabajar con una gama armónica, o una gama quebrada, tres colores primarios con tres secundarios, y blanco. Un amarillo medio, de cadmio, un azul cobalto y un rojo arizarina o un carmín de granza y un blanco de titanio. Todos con lo mismo. Y parecían sesenta gamas distintas. Y cada chico se reconoció en lo suyo, dándoles libertad para expresarse.

Yo, en los cursos de primero y segundo les pondría a estudiar libros técnicos, pero “en plan de estudio de codo”; es decir, que tú quieres sacarme un aceite espesado al sol, no lo vas a comprar, sino que lo vas a espesar tú mismo, para que luego disolviéndolo obtengas un aceite maravilloso para velar, para hacer veladuras exquisitas. Te lo vas a hacer tú, como en los talleres antiguos.

(...) Conocimientos técnicos. A mí esto no me obligaban a hacerlo en la carrera de restauración, pero yo lo hacía. En mi estudio de restauración, los barnices, concretamente, siempre los hemos hecho nosotros. (...) Lo mismo hacíamos con las coletas. (...)

En el segundo curso, cuando empezábamos a hacer formatos más grandes, les decía: elegid la gama que queráis, y vamos a hacer una cosa. Ahora os pido que en vuestra paleta metáis, aparte de los colores primarios y secundarios, por ejemplo tres azules distintos, dos rojos, dos tierras, un blanco, un negro, pero ojo con el negro; los colores, a ser posible, sin el negro. Ya hablaremos del negro (...) Y los chicos se hacían ya unas paletas muy ricas y amplias. Empleábamos gamas armónicas, melódicas, calientes, frías, con tierras. (...)

Las obras que se expusieron en la galería Depósito 14, como las serie Lemonié, eso es muy tonal. No son planteamientos del color como valor, sino más bien relaciones tonales. Igual que éste (*dice refiriéndose al cuadro amarillo*)

Yo soy muy tonal, tengo un registro muy corto; siempre he tenido un registro corto. Corto, cortito.

Curiosamente, cuando los chicos habían acabado de estudiar las gamas, y ellos tenían más libertad de actuar, a veces (yo hablaba mucho con ellos, muchísimo), y les convocaba ante una pizarra en un aula gigantesca, como una nave, enorme; daba unas palmadas que retumbaban, y a lo mejor había sesenta chavales, o setenta, u ochenta a veces. Llegué a tener 113 alumnos en el aula. Y les decía, os voy a hacer una pregunta, pero no quiero que se repitan las respuestas. Tenéis que identificaros con lo que os pregunto a nivel personal; no quiero que penséis en lo que ha dicho el otro, sino en lo que vosotros tenéis que decir. (...)

Dime... cómo harías una situación cerrada que produjera violencia psíquica. Una melódica extremada al máximo: amarillo con su complementario, violeta.

¿Podrías hacer algo que produjera una incertidumbre mucho mayor? Sí, sacaría las sombras hacia delante. Eso es lo que hace De Chirico.

En una relación melódica (musical), establéceme una situación suave, festiva (eso lo tienes en la pintura impresionista)

Compromete dos colores complementarios que tengan más o menos el mismo grado de saturación en un espacio, y que se equilibren. Pues tienes que hacer ejercicios, no te queda más remedio. Ir sopesando, que uno vaya mermando hasta que, de pronto, queden equilibrados, puedan funcionar. A mí esto no me lo ha enseñado nadie, son cosas que he estudiado y que luego he puesto en práctica, y he tenido la posibilidad de enseñar a lo chicos algo que está avalado por libros y por mi propio conocimiento puesto en práctica.

Tú fíjate en la relación simbólica del color y la forma (círculo, triángulo, cuadrado); eso te lo describe Itten, Joseph Itten, que tiene un libro bellissimo que, por cierto, no se encuentra en España, que en la Facultad ni lo conocían. Un libro sobre el color, de una editorial mejicana (no es la del Fondo de Cultura Económica), y que nunca lo he visto aquí. Ahí venían cosas que yo les he explicado a los chicos: si yo a un círculo de un color dado, lo hago un óvalo, me tiene que dar un color distinto. Si tengo un cuadrado y lo achato, el color funciona de un modo distinto, parece que cambia; y eso Itten lo describe muy bien.

Yo les he enseñado lo que he llevado a la práctica y lo poco que he sabido realmente. He tratado de ser honesto y sobre todo he tratado de que los chicos trabajen al máximo posible. Y por máximo quiero decir que fueran prácticos y que el conocimiento fueran extrayéndolo del propio material de trabajo que constituye su profesión: el color, la materia y lo que fuera. Aparte de los planteamientos teóricos e intelectuales, que nunca he supuesto que esto último fuera lo vital ni lo imprescindible ni lo absolutamente importante de una carrera, para nada, jamás se me hubiera ocurrido pensar así; pero me parece que era un determinante más del oficio que sea. Estoy menos de acuerdo en que la idea tenga que estar por encima de todas las cosas. Como la idea es lo importante, que me lo haga otro: que es lo que pasa con la fotografía ahora mismo. (...)

*"La lobera"*, ese nombre se lo puse yo a ese local, porque era un sótano, que creo que antes había sido una imprenta, porque allí había cajoneras que contenían caracteres, tipos de plomo. Estaba en la calle Montesquenza, esquina con Casado del Alisal. Allí en La Lobera me ganaba la vida como podía: hacía estampas de vírgenes, que pegaba a un soporte, y doraba la madera y hacía como iconos, pero también hacía monotipos de barcos, paisajes castellanos, algún bodegón, y los vendíamos para las residencias del Opus. Quedaban resultones y frescos, airosos y decorativos. Y baratos. También hacíamos reposteros que nos pedían. Trabajaba con Ataúlfo.

El estudio de la calle del Rollo lo tuve antes de ir a París, y durante mi estancia en París. Y allí seguí haciendo lo mismo, hacía monotipos, y empecé a copiar, con temple de huevo y por aprender, por ejemplo un retrato de Van Eyck u otras pinturas flamencas, utilizando veladuras. Y me salían patatas. Pero yo creo que aprendía, y sin que nadie me enseñara.

Iba a la Academia, que no la tenía nada lejos, y a lo mejor me llevaba algún trabajo de estos, con mi contrachapado, con una preparación clásica. Y desde luego, mi libro de cabecera era el Max Doerner.

Yo estaba independizado, entre comillas, y vivía en la calle del Rollo. A mí me dejaban estar allí casi de gorra; no siempre podía pagarles. En la Lobera no pagaba alquiler. A mí me dieron las llaves y la posibilidad de hacer algo ahí, gente que eran del Opus, pero nunca

supe de quién era eso. Era un palacete que tenía una entrada de carros, con una escalera de mármol blanca a la que se accedía por un patio por la calle Casado del Alisal; y allí dentro yo alquilé espacios para poder pagar la luz, y cosas así. Pero a mí me dieron la posibilidad de que manejara aquel edificio. Pero yo no tenía ningún interés. Empezamos Ataúlfo y yo con la primera planta, donde teníamos una sala grande. Y luego ahí hubo un par de pintores que fueron, que pedían (*pagaban*) muy poco de alquiler. En el primer piso había una biblioteca, pero ahí no subíamos. Fíjate que sabíamos que había alguien que entraba a dormir y nunca lo vi. Lo oíamos, pero no lo veíamos. Era una casa grande y misteriosa. Y alquilé ese lugar a unos chicos que daban matemáticas, y montaron allí una clase, y yo me fui, y creo que esos, por el hecho de instalarse allí, se quedaron para siempre. Y de allí me fui a la calle del Rollo.

En ese tiempo mi hermana Lola trabajaba con un notario que se llamaba Alejandro Bérnago, notario de Madrid, que era el notario de la Fundación Juan March. "Mi hermano pinta". A este señor le gustaba muchísimo la pintura: Picasso, etc. Parece ser que tenía una buena colección de pintura. Un día mi hermana me dijo: "Don Alejandro quiere conocerte", por qué no le llamas y hablas con él. Yo, la verdad es que fui temeroso de encontrarme con una situación en la que no supiera cómo explicarme., Yo era joven y no sabía muy bien qué iba a decir a esta persona mayor. Me preguntó, le dije lo que hacía, y me acuerdo de, y nunca se me olvidará, que me dijo: "¿Sabes que has elegido el oficio más difícil del mundo?". "No, no sabía", y le pregunté por qué. "Porque ser pintor es tener la obligación de cambiar el sentido de la vista".

Algo así me dijo, y se me quedó grabado. (Qué fuerte) Es decir, que tus imágenes den a la vista un sentido distinto de la realidad. Mirar de otra manera. Pongamos unos ejemplos clásicos de esto: Velázquez, Picasso, Mondrian, son buenos ejemplos. Muchos pintores han hecho eso: Piero Della Francesca, Leonardo, etc.

Y me pidió que le enseñara mi estudio. Yo había ganado un par de premios, uno de dibujo y otro de pintura, que había pintado un interior, precisamente del estudio de la calle Rollo, un premio que nos gastamos en una comida, una mariscada. Y fue (acudió) este señor, que fue siempre muy cariñoso conmigo; era un tío muy serio, muy serio, pero fue siempre conmigo tan condescendiente y tan cariñoso. Y me dijo que tenía que pintar mucho, y que le gustaría comprarme un cuadro. Y le dije que no, que me daba vergüenza, que se lo regalaba. Y se lo regalé.

Luego, cuando pasó un tiempo, me dijo: ¿a ti te gustaría viajar un poco? Hay posibilidad de que tengas una beca de la Fundación. Y te puedo ayudar. Tienes que hacer un escrito diciendo qué es lo que quieres hacer, unas fotos de cuadros tuyos y se presenta al Comité. Como no tienes curriculum, pones que te han dado un premio aquí y allí y que no tienes estudios, no pasa nada. Yo te voy a apoyar, tú tienes que ir a París.

Yo no tenía ni puta idea de nada, pero se me ofrecía una oportunidad muy importante, y fue muy importante para mí. Hice una especie de memoria en la que decía que quería ver las últimas tendencias y lo último que se estaba haciendo en París. Iba a ver exposiciones. Hice esto, y por las navidades más o menos me comunicaron que el Patronato me había concedido una beca de tres meses. Y después recibí la notificación, y me tenía que ir a París y mandar unas memorias cada tanto tiempo.

Mis memorias consistían en hacer una descripción de lo que veía en mis visitas a museos, instituciones y galerías. Y es lo que tengo por ahí, o tenía: descripciones de pintura de Luis Fernández, o de Feito, porque trabajaban con la galería lolas, y de otra gente, diciendo si me gusta o no me gusta. Y luego me iba a ver a Cézanne, y hablaba de Cézanne, y decía: "Vuelvo fascinado, deslumbrado, enloquecido",

Me apunté a la Academie Julian. Fui a la Grande Chaumière, que estaba por Montparnasse, me parece, y no me pillaba muy bien, a trasmano. Y me fui a otra academia cerca de la Ópera, la Académie Julian, muy conocida, y ahí no tenías que pagar una mensualidad, sino que comprabas un abono que te daba la posibilidad de entrar. Era como si picaras. Vengo dos horas, o tantas horas. Y allí había modelos permanentemente, en pelotas, que me impresionó mucho la primera vez que lo ví porque tenían el pubis rasurado, y yo no quitaba ojo a la señorita; aunque sí había visto modelos antes en Peña. Y vi que la gente no pintaba el modelo necesariamente, sino que pintaban a lo mejor monotipos y paisajes; gente que se ganaba la vida.

Y me vino un profesor y me preguntó qué iba a hacer, en francés. Que si iba a pintar modelo o a hacer otra cosa. Yo le respondí que no tenía ni idea. Era un hombre como muy tímido, que hablaba muy bajito, y yo, en un momento dado le dije que me resultaba muy difícil

expresarme porque no hablaba muy bien el francés. Yo tenía un título de traductor y había hecho el bachillerato, pero tampoco sabía mucho. Y le dije: usted es español, ¿no? Y me respondió: "Sí, pero yo no voy a hablar en español". No quería, porque parece ser que allí no estaba bien visto. Él era premio de pintura de París, o algo así. Se llamaba Guansé, Antonio Guansé, y fue conmigo muy cariñoso, y me dio un par de toquitos buenos, porque dijo, mira, tú haz lo que quieras, pero yo te voy a poner unos modelos para ti. Y vamos a ver qué pasa; quiero ver qué es lo que desarrollas tú. Pinta sobre cartulinas.

Recuerdo que trajo cartulinas de colores, las pinchó en la pared, y de pronto apareció con unas berenjenas, un repollo, un ramo de acelgas, una remolacha...yo qué sé, y las pinchó por allí con clavos o alfileres, colgándolas en la pared (sobre las cartulinas), y me dijo: "Venga". Yo le dije: "No entiendo nada", y me respondió que no hacía falta que entendiera nada, porque lo que tenía que hacer era sentir qué es lo que pasaba ahí y tratar de hacer una interpretación de lo que me había puesto. Me decía: "La realidad no está en eso que tú ves ahí, simplemente; esto es (se trata de) una interpretación, lo que tú sientas dentro)

(...) No hace falta que me pintes la berenjena como si fuera una foto, sino que interpretes, ¿me entiendes lo que te quiero decir? Desarrolla ahí tu proceso con los colores, haz lo que tú quieras.

Claro, nadie antes me había hablado así. Yo estaba perplejo y no entendía nada, aunque quizás sí lo suficiente para que en un momento determinado... Yo me puse a hacer una cosa de modelo, algo pequeñito, y me dice: ¿Esto qué es? ... Bueno, eso no está nada bien, tienes que afinar más... ¿Y a qué has venido a París?

\_ Pues he venido a pintar, con una beca, y saber qué se está haciendo aquí, galerías, etc., pero no tengo mucho conocimiento del arte, más bien tengo poco.

\_ ¿Y esto es lo que hacías en Madrid?

\_ Sí

\_ Pues me vas a permitir que te diga una cosa; y es que venir a París es muy caro. Si vienes aquí a hacer lo mismo que hacías en Madrid, podrías privarte de muchas cosas, y desde luego no vas a salir ganando nada. Creo que, si tú quieres, sería importante hacer ya otro tipo de historias, si me permites. Tienes que empezar a hacer cosas que no hayas hecho en Madrid.

Y fue cuando empezó a clavarme las berenjenas en la pared. Es verdad que me hizo como dar un salto, porque inmediatamente, cuando volvía al hotel, me ponía a pintar como loco unos paisajes con pinturas vinílicas, como podía, pegaba papeles del baño... Juana Mordó se quedó con uno o dos de esos papeles, cuando volví de París. Se los quedó de fondo y los tendrá Helga. Yo tengo todavía por ahí un ticket de depósito. Porque a Juana le gustó y me presentó a José María Moreno Galván, y le dijo: mira, este es un chaval muy interesante; y ella me dijo: me gustaría ver esto tuyo en grande, en formatos de dos metros. Y yo le respondí que no tenía ni un duro para poder hacerlo. Y ella insistió en que le gustaría ver esas cosas en grande, y José María me dijo: "tú eres un tío que tienes bastante interés", y luego me hizo un texto de presentación para un catálogo diciendo cosas muy bonitas. Me definió como perteneciente a una categoría muy especial de artista. Fue muy generoso conmigo, mucho, mucho. Le tengo un gran cariño.

Volviendo a las berenjenas, lo cierto es que aquello me dio la vuelta y me cambió. Hice berenjenas. Aunque pintaba más (cartulinas) en el hotel que en la propia Academia. Pegaba papel del water, que se me arrugaba mucho, y hacía todo un poco monocromo. Aquello era como una abstracción informalista, no muy expresionista. No había formas determinadas, era más bien una sensación digamos paisajística, nada, nada estructurada conforme a patrones geométricos, en absoluto; eran casi como paisajes, imagínate la cartulina partida por la mitad, un horizonte y un suelo, y arriba podía haber un trozo de papel más o menos rectangular, que difería de los demás por la materia y por la propia pigmentación. Empleaba gouache y una gama muy reducida de grises. No sé adónde habrá ido a parar esa obra; no tengo nada. Me traje unas carpetas, es posible algo por ahí. Y lo de Juana Mordó, que no lo pedí, eran de esa serie, cero que eran dos papeles.

Y ya cuando volví aquí, me dio esa vena de... me separé de Ataúlfo (Él era un copista muy habilidoso), porque yo no debía de ser... podía causar malas influencias. Empecé a estudiar la carrera de restauración, y ahí conocí a mi ex (María), y nos hicimos medio socios con otros dos más, y se venían a mi estudio y ahí empezábamos a tener un poquito de trabajo (de restauración), y a este chico, Ataúlfo, iba a visitarle gente, porque hacía marinas, etc., lo que fuera, y tenía muy buena mano. Y todo el mundo le elogiaba, mientras que a mí nadie

me decía nada. (...) Ataúlfo era esencialmente copista, había sido copista en el Museo del Prado. Desde entonces no le vuelto a ver.

De lo que pinté en la Academia sobre hortalizas, creo que conservo algunas cosas, pero son horrosas, sobre contrachapado. (...)

Yo era un desinformado. Me acuerdo de haber visto cosas que me impresionaron en su momento, como en la galería Juana Mordó un cuadro de Millares y otro de Tàpies que me impresionó mucho más, que era un díptico grande, toda una arena con unas rayas o muescas en la parte de abajo, como un metro; creo que tenía colgando algo, como una plomada, y yo me quedé asombrado; se me quedó grabado.

Recuerdo también una exposición de pintores norteamericanos, que debía de ser en el año 66 o 67, y que se hizo aquí en Madrid. Años después, me hicieron un encargo en torno a 1989 o 1990, de cuatro cuadros... En Soledad Lorenzo, un coleccionista había comprado dos cuadros de una serie que se llama "Hueco y Memoria". Era un tríptico, que deshicimos. Una pieza muy bonita, preciosa, extraordinaria, que ha sido reproducida muchas veces. De hecho, el díptico, díptico, que eso sí eran dos piezas juntas, lo compró Juan March; pero aquí había unas piezas, sueltas, exquisitas, y dos de ellas las compró... me parece que se llamaba el marqués de las Nieves, que tenía una casa lujosísima en Puerta de Hierro.

Entonces, de pronto me llamó un arquitecto, Ignacio Vicens, y me dijo que le gustaba mucho mi obra y que me quería proponer algo. Él trabajaba para estos señores, que tienen una colección, y han comprado esos dos cuadros tuyos, y en el comedor, muy grande, tienen un Tàpies muy grande, un Sicilia, que acababan de comprar, blanco, y hay cuatro paredes para las que queríamos hacerte un encargo. Pero tendrías que venir para ver las paredes y ver si te interesa. Esto sería en los años 88-90.

Fui, y nada más entrar en el comedor me encuentro con el cuadro de las muescas (*el de Tàpies*) al que antes me he referido. No me lo podía creer. Les dije que lo había visto por primera vez expuesto en Juana Mordó, más o menos por tal año, y me dijeron que efectivamente. Fue un cuadro que me impresionó, y me maravilla volverlo a ver. Quedaban cuatro esquinas con cuatro paños, en los que había, en la parte baja, unos muebles con objetos de plata, cuzqueña, quizás, y encima los paños de pared, muy dignos. La proposición era... me sacó cuatro marcos dorados, con un dorado muy fino, muy bonito, con unos fondos de azul París. Eran unos marcos del XVIII y sin nada dentro. Querían pedirme que hicieran cuatro cuadros que encajaran en esos cuatro marcos. Yo respondí rápidamente que sí, que perfecto. Me preguntaron que por qué había decidido tan rápido, y les respondí que porque los marcos presentaban una medida áurea, y que hiciera lo que hiciera iba a quedar bien. Los marcos tenían unas medidas perfectas, muy bonitas (a ojo de buen cubero)

Y efectivamente, lo que hice fue dos círculos y dos cuadrados, todo muy tonal, de un aspecto oxidado, como esas cosas que cogen un tinte de oxidación muy raro. Y eran unos aros flotando, como en esas series que hacía por esos mismos años, concretamente una que se titulaba "Desfundamentaciones". Un círculo al que le quitaba un trocito, un pequeño segmento, y lo de abajo a lo mejor tenía una inclinación de dos grados; lo suficiente como para engañar al ojo y a la vez que el ojo no esté desengañado, y el espectador se pregunte: ¿Qué es lo que pasa aquí?" Y además, el círculo no estaba nunca centrado, sino ligeramente desplazado, con lo cual te descolocaba. No sabías muy bien...nada estaba en su lugar. Por eso lo llamaba "Desfundamentaciones" Y le hice cuatro. Nunca los he vuelto a ver.

Una vez que regreso de París, ya dejo de tener rollos con el Opus.

*(En plena entrevista, entra en escena Lola, hermana de Santiago)*

S.S.: ¿Qué edad tendría Alejandro Bérnago cuando me dijo que le llamara y fui a verle a la Fundación (que él era notario de la Fundación Juan March)?

Lola: Él era el notario y consejero secretario de la Banca March, de los March. Él tendría entonces sesenta y pocos años, quizás; y se moriría con sesenta y seis, más o menos. Cuando tú le conociste tendría unos cincuenta y pico años.

Estoy diciendo lo que significó para mí Alejandro Bérnago, que fue realmente la persona que me dio el mayor impulso de mi vida, realmente. Me dio un espaldarazo absoluto.

¿Recuerdas cuando me quiso comprar un cuadro, y se lo regalé?

Lola: Claro que sí.

Un cuadro que creo que era una silla. Una silla, que siempre ha sido para mí... La familia lo tiraría.

O.M.: Como el cuadro pequeñito ese...

S.S.: ¡Es que ese es el boceto! “Yo en realidad con la pintura, en serio, empecé más bien tarde. Me interesé seriamente por la pintura ya con veintitantos años)

Lola: La familia tenía, creo, cuadros de gente importante. Yo tengo uno parecido. Él (Alejandro Bérnago) fue el primero que me regaló mi caja de pinturas.

S.S.: También hiciste unos cursos de delineante. Y siempre estabas haciendo dibujos, que yo me quedaba mirando.

OM: Tú hacías unos interiores. ¿Eso es después de París o antes?

S.S.: No recuerdo bien... Tengo alguna cosa. Creo que eso ya corresponde al 69 o 70. Hacía unas cartulinas con unas formas geométricas y unas figuras muy torturadas, que yo pensaba que era yo, de alguna manera; era una especie de inculpación o exculpación. Unas figuras torturadas, rabiosas, muy mal hechas, francamente mal hechas. Yo (en aquel entonces) tenía problemas existenciales de primera magnitud, problemas de que no me gustaba la vida que llevaba ni lo que creía, ni nada de nada. Una crisis del copón. Eso de los interiores, como el de la silla era... el interior de una cocina, de una escalera, de un portal; hay uno, el de mi ex, que me parece muy bonito y podemos hacer una fotografía. El de la cocina fue un cuadro premiado, lo vendí, y era un cuadro bastante divertido, premiado en un concurso que ya no sé ni de dónde era, de Villaverde, o no sé de dónde.

Y era una cocina. No sé si se lo quedó el Ayuntamiento. Que yo recuerde, hice también un cuadro horroroso como de un pasillo, que está en la casa de un amigo mío, abogado, y que a veces me han dado la tabarra, él y el suegro, sobre que pintaba abstracto, y que eso son cosas de gente de izquierdas...lo que tienes que hacer es pintar figurativo, que se entienda, y con eso sí que vas a ganar dinero; y a mí con eso me llevaban los demonios. Era un impertinente, un tonto.

Y recuerdo otro interior, que no sé si lo tiene mi hermana Lola, o a lo mejor lo tengo por ahí tirado en Caracenilla, que es un interior del estudio, de la calle del Rollo, que se ve una perspectiva muy mal hecha además, y entra la luz por un lateral, y es un suelo abaldosado, ajedrezado, y se ve una figura que entra, o que se refleja, así, un poco velazqueño, pero muy malo, muy torpe. Algo puedo encontrar de esos cuadros, aunque es todo tan horroroso, tan malo.

Trabajé de montador de útiles en una fábrica. Los útiles son las prensas. El útil es el aparato, de acero, que tiene el macho y la matriz (macho y hembra), por ejemplo para hacer arandelas. Una cinta metálica va pasando con los troqueles hechos, y las arandelas caen. Yo calibraba las cajas de arandelas. Eran máquinas hidráulicas enormes, que hacían un ruido tremendo. Yo era el que montaba las piezas; era entonces un chaval muy jovencito. Era un peón en una nave de Marconi, una industrial metalúrgica. También pelé patatas, he barrido calles, he cargado camiones, he hecho los trabajos de un señor que hizo el bachillerato elemental y que no quiso estudiar; que luego hizo una carrera curiosamente, y que ha acabado dando clases en la universidad. Yo lo que quería era tener una independencia, y todo el dinero que ganaba se lo daba a mi madre, íntegro. Me puse a trabajar muy jovencito, y estudié después.

Considero que he sido un privilegiado. Siempre he tendido suerte. Creo en el vacío, en que todo esto acabará desapareciendo absolutamente. Esa sensación del vacío..., de lo no tangible. Será quizás porque tengo una vena un poquito mística, que la sigo practicando, que siempre me ha interesado, siempre he tendido esa inquietud.

OM: Otros críticos hablan de ascética.

S.S.: Sí, y otros hablan de ontología, de planteamientos ontológicos. Da lo mismo. Conceptos del ser, y de una zona que está más allá de lo tangible. Creo que mi obra sí que transmite eso; jamás lo he negado. Yo creo que el noventa y nueve coma nueve de mi obra siempre ha estado cruzada por ese sentido de asomarte a una situación...indeterminada, porque no la voy a poner ahora ninguna calificación, me da igual, pero que es verdad. Es igual que lo de las casas habitadas (...) el puro vacío, una casa con una estructura vacía, que no se resiste a la mirada. Y la piedra como centro. (...)

Con aquel cuadro inspirado en la foto de Ortiz Echagüe (era una foto muy bella y seca, en blanco y negro), volvemos a lo de la casita sola. Fíjate qué curioso, son cosas que... de alguna manera, yo tengo ciertas fidelidades. En el horizonte, una casa con un cielo agrisado, de tormenta; un paisaje que evidencia una situación áspera, una tierra sin verde, dura, donde la vida es dura, seca y rasposa. Yo lo llamaba pintura metafísica. Y habría leído algo, sobre todo de Don Miguel de Unamuno, que me gustaba mucho.

Que me dijeron que me prohibían leer a Don Miguel de Unamuno, y yo dije que los cojones treinta y tres. Y es curioso, cómo la vida te refleja, te hace de espejo y te hace partícipe de

algo que de alguna manera tú has sentido. Recuerdo la novela de *San Manuel Bueno, mártir*, o la *Vida de Don Quijote y Sancho*, y de hecho, en un despacho de la facultad tenía un dibujo a plumilla, original, en blanco y negro, con indicaciones en el reverso para la imprenta, en el que sale Unamuno con el pelo a cepillo.

Recuerdo lo que escribió sobre la fe, y lo que le dice Unamuno a Sancho Panza:

“ \_ ¿Tú ves ahí el sol?

\_ Pues no.

\_ ¿Pero no estás viendo la sombra?

\_ Pues la sombra es lo que precede.”

Fíjate qué curioso, que hace dos años o una cosa sí me encarga el Ayuntamiento (*de Madrid*) que ilustre, o que haga un par de cosas para el poema del Cristo de Velázquez, de Unamuno, e hice dos Instrumentos de Pasión

Uno que llamaba de oriente y otro de occidente. Esos encuentros, de pronto... Cuando me lo ofrecieron, me quedé de una pieza, no me lo puedo creer... Qué maravilla, volverte a encontrar con algo que de alguna manera te pertenece. Que no solamente está en tu memoria, sino que de ahí ha emanado algo de conocimiento y de reconocerte. Es que el reconocerse es tan extraordinario, siempre hay algo mágico, espectacular. E hice dos aguafuertes con mucho cariño. Aquí no los tengo. (...)

El *Cuaderno 1971-1973*, con unas fotocopias malísimas, lo publiqué yo. Lo encuaderné yo. Imita al original, coloreando las imágenes con acuarelas y lápices de colores. El del MNCARS era un homenaje y regalo a María Ángeles Dueñas”.

## 21 de abril de 2010

(*Sobre sus vivencias en París, 1968*): La policía me pidió la documentación, y en cuanto vieron mi pasaporte dijeron: “¡Hombre, un español!, y me llevaron directamente a la comisaría sin más preámbulos. La entrada en la comisaría fue espectacular, porque nos dieron patadas, bofetadas, capones, sin venir a cuento, y ví en los calabozos a gente llena de sangre. En ese momento París estaba tomado, con los tanques en las afueras y una huelga general; no había metro, todo cerrado, todo el barrio latino estaba absolutamente depavée (habían levantado los adoquines), el Boulevard Saint Michel, las calles en torno a la Sorbona; y había barricadas de adoquines. Yo tenía los ojos en carne viva por los botes de humo que tiraba la policía, y tiraban balas de goma desde las azoteas.

Yo vivía en el hotel Excelsior Opera, justo al otro lado del puente, al lado de la plaza de la Opera (Garnier), al lado de la Avenida Hoffmann y el Boulevard des Italiens; volviendo del otro lado del río, la policía cortaba los puentes. Serían las doce de la noche como mucho. Nos sentamos en un banco porque este chico, mi amigo, andaba cojo. Era un chico con quien había coincidido en una residencia del Opus que estaba en Saint Germain des Près; yo iba a comer alguna vez allí, y ahí le conocí. Él era un chaval muy abierto, joven, su padre era un diputado, alguien que tenía que ver con la política en Francia; él era un chico francés. Tenía un apartamento antiguo muy grande para él solo, ya que vivía solo, con un cuarto en el que había instalado un equipo profesional de música (para escuchar música). Él podría tener veinticinco años como mucho, y nos llevábamos muy bien. Salíamos a pasear y a hablar. Yo chapurreaba el francés. No íbamos a ver exposiciones. Yo le perdí la pista y nunca he sabido más de él; ni siquiera me acuerdo del nombre.

Cuando me tocó volver hice mi hatillo, con bocetos, papeles y cositas que había hecho. Todo estaba cerrado en París, las Academias, los restaurantes: en Saint Michel había verjas arrancadas, coches ardiendo, escaparates y tiendas asaltadas; era tremendo, árboles arrancados. En torno a la Sorbona había mítines por todos los sitios. Siempre había algún follón por la calle, y papeles de todo tipo (hojas volanderas) Jamás me he metido en política. Todo el mundo te daba papelitos con proclamas, manifestaciones, eventos, mítines, etc. Y el amor libre, el anarquismo, etc., había un planteamiento de igualitarismo (de igualitarismo) Lo cierto es que jamás me he metido en política, nunca. He tenido mis ideas más o menos, acerca de qué tipo de pensamiento o de inclinación política, pero nunca he tenido carnet de partido político ni he sido un activista. Aquí he corrido en Madrid delante de los guardias por el hecho de tener barba..., pero sí me acuerdo de que el día que se hizo la gran manifestación de Le Gare de l'est en París, que concentraba partidos políticos, confederaciones de estudiantes, sindicatos, etc., yo creo que ese día anterior habíamos

corrido por las calles. No sabías por dónde tirar, y eso te pasaba de repente, inmerso en un mogollón (...) Era muy peligrosos estar en la calle.

Ese día a mí me habían dicho que iba a venir un periodista español a la residencia, y era Miguel Ángel Aguilar, y me pidieron que le acompañara, y yo le acompañé a la gare de l'est. Yo no conocía a este señor. Sé que ahora escribía para programas de la Ser y que trabajaba para el Grupo Prisa y el País. Me parece que luego estuvo de director de la Fundación Amberes. Yo le acompañe allí y le di una serie de documentos que había encontrado por allí (pasquines, la revista de París Match – o *Mars, o algo así* - ) Y me traje papeles, un tochito, pero como me tuve que volver porque la policía me dijo que me expulsaba del país (que mejor que me fuera) ...

Yo, en mi ignorancia me preguntaba: “¿Qué habré hecho?”.

Yo no tengo mal recuerdo de París por eso, y menos de Francia, y menos de gente que yo he conocido y que son mis amigos franceses. Todo lo contrario. Para mí Francia siempre ha sido un lugar donde me he sentido muy bien, muy libre y donde he disfrutado muchísimo y me he sentido hasta reconocido por esta gente. Ya te diré los nombres.

Tuve que volverme en un autobús que tardó no sé cuántas horas desde París a Madrid, y que apenas sí nos dejaron pasar por la frontera, porque ese mismo día la cerraron. Antes de llegar a la frontera, por miedo, rompí todos los papelitos que tenía y los tiré por la ventana, cosa que luego me dio mucha rabia. La policía francesa me había hecho una ficha.

Llegamos a Madrid de madrugada, cansado como un perro, después de muchísimas horas de viaje (salimos de París muy temprano), y era un autobús cargado hasta arriba, lleno. Y ahí acabó la aventura parisina.

Había un grado de inconsciencia en todo aquello, como espectador de lo que ocurría (luchas libertarias). Era brutal. París estaba tomado, por unos y por otros. Todo cerrado, ni podías encontrar un bocadillo. Y lo único que podías hacer era deambular por París. Eso era en mayo del 68. La noche que nos detuvieron veníamos de que nos dieran algo de comer en la residencia del Opus.

Exposiciones que vi en París: Abstractos y expresionistas americanos los vi antes de ir a París en una exposición que se hizo (en el año sesenta y pico) en el Casón del Buen Retiro. Recuerdo una obra de Rauschenberg con una lata colgando y unos cuernos, o algo así, y que a mí me impresionó muchísimo. Yo podía pensar en mi absoluta ignorancia: ¿Esto qué es?, sin embargo, lo que era evidente es que eso tenía un atractivo indudable, con una fuerza y una potencia tremenda. También había unas pinturas figurativas. Recuerdo un cuadro gigantesco de unos luchadores dándose puñetazos, que también me impresionó mucho, porque era un realismo a la vez muy... no recuerdo los nombres. Y tengo ráfagas. A mí aquello de Rauschenberg me descubría un mundo, aunque yo luego no haya hecho nada de eso. Yo entonces estaba haciendo monotipos y cosas para las residencias del Opus. No copiaba sino que interpretaba, hacía interpretaciones más de paisajes (por ejemplo, el de la foto de Ortiz Echagüe), paisajes castellanos, o de casas.

*(El regreso a Madrid):* Me vine con una serie de trabajos, hechos con trozos de papel higiénico que encolaba sobre la cartulina y luego pintaba con acuarela y gouache y hacía mejunjes, y eran unas cosas algo expresionistas, dejando chorrear un poco la pintura, como si fuera un paisaje con dos partes marcadas por un horizonte y un plano. (Dos planos muy monocromos: rosa, azul, y en la parte superior, a lo mejor un recuadro con un trozo de papel pegado) Al bañarlo de color se impregnaba de una manera u otra. Efectos matéricos. Intuitivamente.

No puedo negar que a lo mejor vi algo que me condujo a hacer estas cosas, pero lo cierto es que empecé a hacer esto de un modo muy solitario, no tenía ningún modelo. Mi formación académica había sido nula, y mi “autoeducación” o “autoformación” carecía de especialmente de ver libros e imágenes y estudiar y saber conocer corrientes. A París había ido precisamente a eso.

¿Tendría algo que ver lo que había visto allí o en Madrid con las imágenes que ya hacía en ese momento? No lo tengo claro; como que no me suena. Pero no podría decir que no. Hubo unas cosas de Feito... que vi la en la (galería) lolas de París. Y otra exposición de Luis Fernández, en París, que me pareció preciosa, sobre todo las marinas con barquitos, muy pequeñitas. Me llevé de esa exposición un cataloguito que era como una especie de díptico, y que conservé hasta que se lo regalé, muchos años después, a Nieves Fernández, cuando ella hizo el comisariado de una exposición en el Banco Exterior de España, de Luis Fernández. Me gustó lo de Feito. Yo tenía una enorme ignorancia, un enorme vacío de conocimiento.

En París descubrí a Bonnard, que hace tres años más o menos fui a ver una antológica de Bonnard en el Museo de Arte Moderno (el de las columnas grandes, que se ve la torre Eiffel desde allí), en París, con Juan Antonio Aguirre, los dos, que nos lo pasamos en grande. Estuvimos tres días. Él tenía entradas con cita; si no, había una cola tremenda. Dos plantas de exposición. Siempre he tenido buenos catálogos de Bonnard, porque es un pintor que me ha gustado; y para trabajar cosas de color, especialmente para las clases, a veces lo ponía como ejemplo de fondos determinados (Vuillard, Vallotton, etc; éstos también); cómo el fondo funciona de denominador según la gama escogida y haya una armonía. Me he dejado todos los libros de Bonnard en la facultad, los tengo que recuperar. Tengo un montón de cosas allí.

De vuelta, en Madrid, a ver qué hago. Con mis santas narices cogí una carpeta y me fui a la galería Juana Mordó (a la más importante en aquel momento en Madrid) Pedí cita para que me recibiera, y le enseñé los papeles, cartulinas que medirían 70 x 50 cm. o algo así. Y me dijo: "Esto es muy interesante". Fue muy generosa conmigo, en el sentido de que fue muy amable, amabilísima. Y me dijo: "Puedes venir el miércoles a las siete?"

\_ Sí.

\_ Te espero porque esto quiero que lo ve a un amigo mío, es un crítico de arte y es amigo mío.

Y fui ese miércoles, que fue muy rápido. Y el crítico era ni más ni menos que José María Galván. Y me presentó a él. Vieron la carpeta. Moreno Galván era un hombre con una gran barriga y cara de ser bastante bondadoso. Y empezó a preguntarme sobre mi estancia en París. Yo no recuerdo que él se involucrara demasiado, pero dijo:

\_ Este chico parece que promete. ¿Tienes cuadros?

\_ No.

\_ Pues tienes que ponerte a pintar cuadros.

Y Juana Mordó, muy directamente me dijo:

\_ Yo quiero quedarme con un par de cosas. - las que se quedó - ¿No te importa?

\_ En absoluto.

\_ Pero lo que sí me gustaría es que esto lo pudieras hacer en grande. ¿Tú te atreves a hacer esto en grande?

\_ Yo no tengo medios ni tengo un duro - lo cual era rigurosamente cierto -. Igual usted me puede ayudar.

\_ No, yo no te puedo ayudar.

Y así se quedó la cosa. Yo ya no volví a insistir con ella. En cambio, con quien sí tuve una relación es con José María Moreno Galván, poco después. Fui muy afortunado. Moreno Galván, aunque no la llevaba o dirigía, sí que asesoraba una galería que se llamaba Grosvenor, en la calle Ortega y Gasset, en una especie de media entreplanta, o como mi casa de ahora, un principal. Y allí había una chica que nunca supe si era la propietaria o la directora. Pero José María allí tenía influencias, como crítico o lo que fuera, no lo sé bien.

El caso es que yo le dí un toque a José María y le pedí incluso... (...)

*(En ese momento se interrumpe la entrevista porque Santiago recibe una llamada telefónica, totalmente inesperada, de Almudena Puente, vecina suya de la época en que vivía con su familia en la calle General Marbá, allí por la colonia de Moscardó en el barrio de Usera. Es la persona que le enseñaba de pequeño aquel libro de la Divina Comedia de Dante, con las ilustraciones de Doré que tanto fascinaban a Santiago, entonces niño)*

(...) Recuerdo que llamé a José María para que viera las cosas y le gustaron mucho, y dijo: "vamos a hacer una exposición". Me parece que vendí un papel que no sé si me pagaron alguna vez. Y José María hizo un texto muy, muy bonito. Hicimos un cataloguito que era como un díptico, muy bien diseñado. Lo diseñó una chica amiga mía que se llamaba Jimena Romo, una diseñadora de gráfica, e hizo una cosa muy sencilla pero muy cuidada, con una reproducción (que iba suelta) de un cuadro del 72 francamente bonito, que tenía que ver con estas cosas (se refiere al cuadro amarillo y blanco que hay a la entrada de su casa). Era cuadrado. El noventa o el ochenta y cinco por ciento del cuadro, negro, pero con unas texturas..., un negro muy especial, y la parte de abajo, como un paisaje que se veía muy abajo. Eso, hecho en el comienzo del 73, me parece que era bastante raro ver esas cosas en esa época en España, porque no había ningún planteamiento expresionista, y menos informalista, que eran las tendencias que había, o de cierta abstracción lírica.

(Moreno Galván) hizo un texto (que no sé si estará ahí en el dossier de prensa) José María hizo una crítica en la revista "Triunfo", que era una revista como muy progre en aquel momento. Pero habría que ver...

Yo creo que Moreno Galván, en Grosvenor, la exposición coincide con la muerte de Picasso en el 73, y yo creo que en octubre, o por ahí. Coincidió la exposición mía en Grosvenor con la muerte de Picasso. La exposición de Ausias March era del 73 también.

Moreno Galván, aparte de la crítica en *Triunfo*, hizo un texto para el catálogo. Moreno Galván fue en su época un crítico fundamental. Tiene un libro "La abstracción española", un libro forrado en tela negra, sobre los informalistas, expresionistas abstractos, etc.

O.M.: Cómo pasas de aquella pintura de interiores, torturada, que refleja una crisis interior tuya...

S.S.: Una crisis espiritual.

O.M.: de repente pasas a... no sé si hubo una transición, a una pintura infinitamente más serena.

S.S.: Yo creo que la transición ocurre una vez que vuelvo de París. En París estaba haciendo un cierto tipo de abstracción. Al volver me encuentro que, o me sitúo en un plano de seguir haciendo las mismas cosas que hacía antes, o sea, monotipos, o qué hacía de mi vida. Entonces mi hermana me dice... (...) Alejandro Bérnago era un hombre pequeñito y muy moreno, y conmigo fue muy afectuoso, cariñoso y condescendiente. Es de las personas que más me han podido ayudar, y más en esos momentos. Entonces mi hermana me vuelve a decir: "Santiago, don Alejandro quiere verte". Me dio cita para un día en la fundación, y me preguntó cómo me había ido. Y le conté. Y me dijo (preguntó): "Ahora qué pintas". Y le dije que no sabía qué hacer. Y me dijo: "Mira, para no desvirtuar tu mundo artístico y tu conocimiento de la pintura, yo creo que – te propongo – que deberías ponerte a estudiar. Yo tengo un amigo que es el director de la Escuela-Instituto Central de Restauración. Tengo mucha confianza con él, y no tendría ningún inconveniente en escribirte una carta de presentación para ver qué puede hacer por ti. Porque el curso, si no ha empezado ya, está por empezar. Y habría que ver si hay plazas, qué piden, etc., para que si te interesara, te hicieras una carrera ahí en la Escuela Oficial".

Y yo dije, joder qué suerte, qué barbaridad. Mi hermana me aconsejó que me dejara guiar, porque aquello era una ayuda importante y sería para mí estupendo. Y escribió esa carta. Y escribió esa carta. Y yo fui con esa carta y pedí una cita con ese señor, que me recibió muy bien. Él sabía que iba a venir. A bocajarro me dijo: "¿Tú sabes técnicas de pintura? Y le contesté:

\_ Bueno, sé algo, pero no mucho.

\_ ¿Dónde has estudiado?

\_ Pintura, muy poco, totalmente autodidacta, he ido a dibujara a la Escuela de Peña... He trabajado para ganarme la vida haciendo monotipos, cuadritos y reposteros, etc., y de técnicas algo sé por el libro de Max Doerner que para mí ha sido como un libro de cabecera. Y me preguntó cómo daría por ejemplo la imprimatura de un cuadro. Y le dije que a la caseína. Y me contestó: "¿Pero si la tienes que aplicar a un cuadro antiguo?",

\_ No sé.

\_ Porque la caseína no tiene nada que ver con los cuadros antiguos.

El curso estaba por empezar y había plazas. Me dijo que me matriculara inmediatamente. Éramos muy pocos, y la mayoría eran chicas, niñas pijas, de buenas familias.

\_ Vas a entrar como si fueras becario, para que no pagues matrícula" - Yo no tenía un duro - Pero me tienes que prometer que vas a hacer una carrera buena, tienes que ser un buen estudiante.

Yo salí de allí consciente de que iba a hacer una carrera que me había llovido del cielo. Qué miedo, sin pensarlo ni quererlo (ni buscarlo)

Me puse inmediatamente a estudiar la carrera. No sé si fui un alumno aventajado o no, porque siempre fui algo rebelde, pero me sacaba matrículas y sobresalientes, incluso en las materias que no me importaban nada. Casi siempre de notable para arriba. Química no me gustaba nada; museología, no me interesaba. En historia del arte me sacaba matrículas, o en todas las prácticas.

Y sin acabar la carrera me casé, en el 71, o recién acabada. Estaba restaurando los techos del Banco Hipotecario en el Paseo del Prado (en el Palacio del Marqués de Salamanca), unas pinturas del XIX muy malas, muy malas. Estábamos subidos en unos andamios, con un calor infame. Y recuerdo que acabamos de trabajar a las dos o a las tres, nos fuimos a casa a vestirnos y después fuimos a casarnos a una iglesia. María y yo nos conocimos en la Escuela.

A mí me habían hecho responsable de un grupo. Era para restaurar un cuadro que podría ser de Luca Giordano. A mí Luca Giordano siempre me ha venido acompañado de buena

suerte. (...) Era un cuadro roto, lleno de agujeros. Me inventé una pequeña técnica para injertar, para hacer injertos (logré fijarlo con un spray). Incluso tengo un cuaderno de inventos, más o menos de esa época, de telares, de no sé qué. Eso lo tendré que recuperar, porque lo tienen en el estudio de restauración. Nos casamos estudiando la carrera, y María quedó embarazada más o menos pronto.

La carrera la acabamos en el 71. En restauración, lo importante por encima de todo es la obra. Ese ha sido mi criterio. Ojo a la hora de aplicar un criterio. Durante la carrera ya empecé a funcionar como profesional, entre comillas. Nos empezó a dar trabajo el profesor de Historia del Arte, que era Matías Díaz Padrón, conservador del Museo del Prado. Aprendí mucho con él, y saqué muy buenas notas con él.

La profesora me dijo que formara y dirigiera un grupo para restaurar el cuadro de Luca Giordano, del que había que hacer una forración. María acababa de llegar de Buenos Aires; se había incorporado un poco tarde al curso. Acepté ser la cabeza visible del grupo con la condición de que María estuviera en él. Y ahí fuimos conociéndonos. Ella vivía en una pensión-residencia de chicas pijas de Buenos Aires. Yo (en ese momento) tenía el estudio en la calle Rollo, nº 7, donde estaba también Ataúlfo, que era medio socio mío. Como Ataúlfo era del Opus, y yo en ese momento me fui... Yo estaba pasando un momento jodido. Ataúlfo se fue, y yo me quedé solo en el estudio. Y allí se vinieron a trabajar una serie de gente, entre ellos, María, y establecimos ahí una especie de taller de restauración. Inmediatamente Matías Díaz Padrón nos mandó un par de tablas del XVII, privadas, etc.

María me presentó a una persona que venía de Buenos Aires, que era pintor, dibujaba como Dios el tío. Martín Álzaga, que había tenido algo que ver con De Chirico, incluso puede que como discípulo. Incluso leí en la prensa que tenía un pleito con de Chirico porque éste le había copiado un cuadro, o algo así. Había sido diplomático, y sabía de arte lo que no te puedes imaginar, porque se había recorrido todos los museos del mundo. Yo he estado viviendo en su casa. Tenía un gran estudio en su casa, en la calle Hermosilla esquina con Serrano. Y ahí estuvimos viviendo un tiempo, no mucho, hasta que nos fuimos. Era una relación un poco dura con él; siempre había que hacer lo que él quería. Yo pintaba por las noches.

Recuerdo que me compró una acuarela (que nunca me pagó) de esa época, bellísima, y que se perdió. Y ahí empezaría Amadís, en esa época y en ese tipo de obra. Estamos a finales del 70 y principios del 71.

Este señor, cuando venía de Buenos Aires se traía una gran cantidad de obras de arte (cuadros de Sorolla, Anglada Camarasa (el que hay en el Reina Sofía era suyo, Baldomero Galofre, unos Muñoz Degrain, unos Ignacio Pinazo de morirte. A nosotros nos encargó (pidió) que nos hiciéramos cargo de sus propiedades en Madrid. Se compró este pisazo enorme, donde se hizo un estudio de pintura en el último piso de este edificio nuevo, y vivíamos con él y con la señora que limpiaba la casa. Nosotros pusimos los muebles, que eran todos muebles ingleses de época, la plata, etc. La casa era un lujazo. Todo lo que tenía era bueno: tablas italianas, francesas del XVIII, era fantástico. Hasta los marcos eran buenos. Tiraba los marcos de plata. Tiró muchas cosas, como libros de arte llenos de anotaciones suyas (era un tío que estudiaba y que lo anotaba todo) y no nos dejaba coger nada. Y era un hombre muy relacionado, que conocía a gente interesante.

Venían muchos argentinos a visitarle. Pertenecía a una familia muy conocida en Argentina, los Álzaga. Allí estuvimos un tiempo. María se quedó embarazada y nosotros nos fuimos de la casa. Porque él empezó a decir (a quejarse) que "un niño aquí, que si llora...", y le dije: "sin problemas", y nos fuimos a vivir a unos apartamentos de alquiler, apartahotel, con cocinita, sala de estar, comedor y habitación en la calle Claudio Coello, carísimo, y luego encontramos aquí estos pisitos, el tercero y el ático, en la calle Roma; los compramos y al poco tiempo compramos esto (el principal), para estudio de restauración y pintura. Y cuando estábamos en Hermosilla viviendo, yo me encontraba un día en el estudio de la calle del Rollo pintando, y vino una señora que había trabajado o tenido una galería de arte en una librería de la calle Serrano que se llamaba Nebli. No sé si se llamaba Almudena (era *Amparo Martí*). Ésta también era conocida o amiga de Fibla y de otra gente.

A mí no me cayó muy bien, porque en seguida me espetó (me preguntó a bocajarro) que cuál era mi filosofía para pintar. Y yo le dije que para pintar no hacía falta filosofía, o algo así. Qué tiene que ver la filosofía con la pintura.

\_ Bueno sí, pero tendrás que hacer algo que te diferencie, porque con lo que estás haciendo, no parece que rompas nada.

Yo me quedé... Yo creo que estaba haciendo figuración.

**30 de septiembre de 2010**

*(Acerca de algunas de las cosas "realistas", o más bien figurativas que hacía todavía a finales de los años sesenta a su regreso de París. Como el cuadro que conserva su ex mujer, María Carballido, el interior de un zaguán en la calle del Rollo):*

"Un cuadrito, un interior; me atreví a hacer hasta el marco, dorándolo con oro fino, un marco muy barroco, o clásico. Es un cuadro extraño, compacto, la pintura y el marco forman una sola pieza. Un cuadro bonito, pequeño, muy grueso, un piezón, parece casi una escultura. Y estaba pintado sobre una tabla preparada, y recuerdo que la cama del dorado la hice con (en) la base del cuadro y el marco; todo lo preparé para que formara una sola pieza, con oro fino y bruñido, con la técnica tradicional, que había aprendido en la Escuela (de restauración).

Había hecho "interpretaciones" de tablas flamencas, para aprender técnicas. (...) El libro de Max Doerner, aparte de las recetas, y aparte de explicarte lo que es un color, matéricamente, y hasta subjetivamente, simbólicamente, ópticamente, psicológicamente, yo creo que te faculta para comprender lo que la propia materia, en ese caso el color, te va a aportar.

La materia te define. Y descubrir tus preferencias sobre ese color, si lo quieres saturado, o mezclado con otro color o con blanco, agrisarlo, hacerlo transparente, descubrir los miles de posibles lecturas que te ofrece y elegir lo que te conviene. Y esto sólo se puede conseguir trabajando con la materia, descubriéndola. Esto se lo decía siempre a mis alumnos, por ejemplo, hablando del amarillo: "Os podría poner múltiples ejemplos y posibilidades de trabajo con este color, pero lo que tiene la última palabra es la relación entre el amarillo y tú, tú y el amarillo".

*Acerca del cuadro "Del Amarillo" que estuvo expuesto en "Madrid D.F.", en el Museo Municipal (1980):*

"Yo quería conseguir precisamente ahí un campo saturado, que cuando tú te acercaras al cuadro no te diera tiempo prácticamente a hacerlo, porque era el cuadro el que te iba a atraer, a llenar la mente de amarillo, te iba a inundar de amarillo.

Recuerdo que en la inauguración de *D.F.*, que lo inauguró Tierno Galván – en aquel momento yo trabajaba para el Museo Municipal como conservador Técnico, haciendo una contrata municipal para restaurar fondos de ese museo; teníamos un taller en una de las torres del edificio de la calle Fuencarral, en el antiguo hospicio. Tierno Galván, cuando pasaba por mis cuadros – yo le acompañaba – me dijo: "Santiago, qué difícil es ver este cuadro, en el sentido de que es un cuadro que no te ciega, te deslumbra".

Y yo le respondí: "Sí, es que el color amarillo tiene la virtud lumínica de anular casi todo, te inunda".

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". Y añadió: "Estos son unos paisajes muy especiales". Tuve la impresión de que le gustaba mucho.

Esto significa dar un sentido (puramente) espacial (al concepto de paisaje), y considerar que un paisaje no tiene por qué tener arbolitos, o riachuelos, etc. Es una metáfora.

Era una sala espléndida. Inaugurábamos nosotros ese espacio en el Museo Municipal, e inaugurábamos con ello una especie de nueva vida de ese museo, donde se hicieron magníficas exposiciones de todo tipo (de historia, literatura, arte, etc.)

Al llegar a la sala de entrada, era increíble, cómo el pulido del suelo – era un suelo claro, como de una caliza clara –; estaba tan pulido que todos los cuadros se reflejaban casi como en un espejo. Se reflejaban mucho, y era éste un efecto muy especial, que no molestaba. Hoy día muchos directores de montajes expositivos anularían este efecto de reflejo. Recuerdo mis cuadros reflejados en el suelo, y era como si el amarillo, que estaba centrado, se comiera a todos los demás; se reflejaba, rebrillaba, saltaba por todos los sitios. Era un cuadro invasor, que afectaba a todo (dicho esto exageradamente, vaya)

Adolfo Estrada (*a la vista de los trabajos que hacía Santiago Serrano en la época de su primera exposición individual en Amadís, en 1971*), me sacó un libro y me enseñó algo de Rothko, y me sorprendió, porque nunca había visto nada de Rothko. Ví la exposición de pintores norteamericanos en el Casón. Me acuerdo de un Jasper Johns y de un Rauschenberg. Entonces me encontraba haciendo la mili.

Guansé fue conmigo muy sincero. Ahí (*en París*) fue el primer sentido que tuve de abstracción, jugando con unas formas y colores.  
(*Acerca del cuadro amarillo que hay a la entrada del estudio, firmado y fechado en 1971, y que estuvo en la exposición de Amadís*):

“Ese cuadro tiene cuatro partes (en la zona central), cuatro partes de papel (hechas con cuatro papeles, de la siguiente manera): cogía un papel, y le daba un color amarillo, con brochazos, todo el papel, sin demasiada espesura/espesor no tenía grosor apenas (la capa de color); a la base (o sea, al soporte-tabla), le daba una mano de acetato de polivinilo (que es un pegamento o adhesivo), y pegaba el papel pintado de amarillo sobre el soporte (tabla). (Durante esa operación) yo no veía el color; lo estampaba sobre el cuadro dejándolo medio minuto, lo extendía con las manos, ayudándome con un trapo, para que se pegara (el color amarillo al soporte rígido); y cuando supuestamente – porque esto era algo muy aleatorio – yo creía que estaba medio pegado, entonces arrancaba el papel y me salía eso, limpio. Y lo que quedaba en la tabla, después de haber arrancado los papeles, no eran restos de papel, sino de pintura sobre el acetato, que reflejaba justamente las pinceladas que yo había dado, (fusión) tanto de la pintura como del pegamento (el acetato de polivinilo) de abajo.

Los tres recuadros anaranjados del centro del cuadro son la huella del papel pintado sobre el acetato. Acetato que se puede ver en dos bandas horizontales, arriba y debajo de los recuadros anaranjados, funcionando a modo de “respiraderos”.

Y todo bañado de pintura amarilla, que cubre todo. Esta era la manera de trabajar mía, en aquel momento. Si yo controlaba esta técnica, que llegué a controlarla bastante bien, era una manera en la que podía jugar con esa parte azarosa y llegar siempre a un hallazgo. Había algo que siempre me iba a sorprender. Eso es algo que he arrastrado durante mucho tiempo. Hay bocetos y dípticos de la exposición que hubo en Depósito 14 (de obra sobre papel de los años setenta), en los que este procedimiento también lo aplico, pero doblando el papel y aprovechando las arrugas, pliegues y grietas. Lo que ocurre con esto es que siempre tenías que estar descubriendo un paso más, para no caer en una técnica repetitiva. Yo tenía un sentimiento de huir de eso, porque quería arrancar la máxima experiencia y belleza (de ese procedimiento)

Todas esas anotaciones (en el cuaderno) definen que lo que yo estoy haciendo ahí es un proyecto. Voy en enumerando, Era mi primera exposición individual. Mis participaciones en colectivas habían sido prácticamente nulas, de tres concursos. Juan Antonio me invitó a exponer en la galería muy rápidamente. Le gustó muchísimo: “Esto es estupendo”.

Lo que Juan Antonio Aguirre vio en mi taller ya era totalmente como lo que al poco tiempo expuse en la galería Amadís.

Antes, estoy haciendo primero algo que tiene que ver relativamente con esto (las obras de Amadís), que creo que debe de quedar por ahí alguna cartulina (como lo que hacía en París y luego en Madrid, calle del Rollo)

Antes de eso, monotipos, paisajes castellanos con tierras roturadas, olivares, paisajes muy extensos donde los olivares se perdían, con un camino que aparecía o desaparecía, con una cerca. De estos monotipos solía sacar una sola estampación. A veces podía salir más o menos bien una segunda, recalcándolo con un poco más de pintura y velando. Pero básicamente las buenas eran las primeras.

O.M.: De alguna manera mantuviste luego la práctica del monotipo en tus primeras obras abstractas (Amadís)

S.S.: En cierto modo, sí. Lo último que pude hacer de monotipos creo que fue hace veinte años. Los monotipos de la casa rural, con albergue, en Caracenilla, que les hice para el comedor (paisajes, olivares, etc.) Los enmarcaron con un marco de hierro y vidrio. El dueño de la casa rural tiene una fragua.

(*Acerca del tiempo intermedio, que pudo durar un año o año y medio (o tal vez menos), entre el momento en que abandona la figuración y comienza sus primeros ensayos abstractos, y la exposición de la galería Amadís en mayo de 1971*):

“Eso yo lo ‘clavo’ en el estudio de la calle del Rollo. Ahí empiezo a trabajar, con técnicas parecidas (a las antes descritas) formas de un triángulo, un cuadrado, un círculo, etc. Recorto y pego esas formas sobre otro soporte, a veces arrancando el papel de verdad, y

quedan las huellas, y luego meto una veladura de acuarela. Y son cosas que yo creo que creo tener aquí varias (en el taller)

Son cosas que yo no las veía claras, son ensayos; porque las veía recargadas, y sobre todo porque no sabía bien qué estaba haciendo. Eso a mí no me convencía, sencillamente porque no lo entendía. Un cuadrado, un rectángulo o un círculo, el que tú lo sientas es porque de alguna manera lo entiendes, es decir, que eres afín a ello de alguna forma. Yo no era nada afín a ello (en aquel momento), ni entendía bien adónde iba ni lo que sucedía ahí. Eran tamaños pequeños de 65 x 50 cm. y me parecían algo pesadas las imágenes que me salían. No lo veía nada claro ni me parecía que aquello tuviera una solución, una salida o un feliz encuentro. Pero sin embargo (esta serie de tanteos y ensayos) fue la que me fue llevando a esa depuración, a esa manera de ir quitando lo que me sobraba. A quitarme cosas. Y fue muy efectivo. Ahí comienza el cuaderno (1971-1793) realmente. En el cuaderno empleo una especie de metodología, un método, que me precise el lenguaje que yo quiero desarrollar. Y ahí empiezo la aventura, una aventura que he llevado durante muchísimo tiempo.

Ese dietario me lo regalaron cuando lo de la luna El ejemplar fotocopiado que perteneció a María Ángeles Dueñas es el único iluminado con lápices de colores, porque lo quise sacar lo más parecido al original. El original sí tiene gouache y acuarela. Quise enriquecer algo ese ejemplar para Ángeles Dueñas. Dar ese tono cálido a un ejemplar especial para ella. El resto de ejemplares son fotocopias puras y duras. Pienso hacer otra pequeña edición de este cuaderno, de unos diez ejemplares, una especie de facsímil. Hacérmelos aquí con el plotter, quizás sobre papel de acuarela, como una edición mía.

*(Acerca de la primera estancia en Buenos Aires, verano de 1971):*

Fuimos porque María quería dar a luz allí, que es donde vive su familia. Y ese fue el motivo, que quería parir allí en su patria, en su casa. Y nos fuimos a vivir a casa de su madre (Esmeralda), una mujer extraordinaria, excepcional, que me preparó un estudio en una casa preciosa que tiene en Boulogne sur Mer, una especie de barrio periférico con casas muy hermosas y grandes de los años treinta.

Era una de esas zonas residenciales (alrededor de Buenos Aires), que primitivamente eran fincas grandes, territorios del ejército, campos de hípica, etc. (...) La familia de María tiene allí una casa con una gran finca.

La madre de María me preparó un estudio pequeño, un espacio con una gran vidriera y con vistas al jardín. Me acuerdo perfectamente de un magnolio gigantesco, que estaba en medio del césped y que era como un iglú; (...) un plúmbago que siempre lo vi azul, que de un lateral del estudio subía hasta un balcón de la primera planta (que daba al dormitorio de María) y que allí lo llaman jazmín del cielo.

Y allí hice una serie de bocetos que se llamaban... No, perdona, eso fue bastante posterior; se llamaban "Jazmín del aire", precisamente como recuerdo de aquel momento. Y allí nació Pablo, mi primer hijo, allí en Buenos Aires.

Me invitaron a hacer una exposición. Tuve la oportunidad, entre comillas, de haber hecho una exposición con Adolfo Estrada en una galería que era y ha sido muy famosa, que estaba en una arteria importante. (...)

Yo andaba mucho por Buenos Aires. Me encantaba caminar y me parecía una ciudad tan apabullante, tan bonita, tan viva, que Madrid me parecía una provincia provinciana. He ido muchas veces después a Buenos Aires. Cuando vi el lujo de las tiendas, de las calles, la gente linda, hombres y mujeres muy guapos, galerías de arte por un tubo, tiendas de anticuarios, joyerías, almacenes ingleses, librerías abiertas toda la noche, teatros. Las manifestaciones culturales eran la leche. Tuve la suerte de conocer, gracias a la familia de María, por su madre especialmente (ellos tienen en su familia a gente reconocida, argentinos de pro, como el escritor y poeta de la pampa, Ricardo Güiraldes; aunque su cultura es muy cosmopolita. Perteneciente a una familia de terratenientes. (...) Pinturas de marcada tradición gauchesca. Allí Figari, pintor local reconocido. (...)

Me preparó este estudio, que tenía dos paredes de vidrio (cristal) en ángulo recto, del suelo al techo. No era muy ancho, pero podía tener 5 o 6 metros de profundidad por tres metros de ancho.

Me propuso Adolfo Estrada la posibilidad de hacer una exposición conjunta con él, en una galería de mucho nombre en Buenos Aires. Aquello no cuajó y lo hizo él.

En realidad Snob no era una galería (...)

Adolfo pertenecía a una familia muy conocida allí, los Estrada, y él ha hecho siempre una pintura abstracta muy determinada; pienso que él ha sido siempre más constructivista, mucho más que yo. De hecho yo diría que ha sido un constructivista casi minimalista; es decir, él nunca se ha separado o se "ha pasado" a hacer cualquiera de sus formas con una curva. Siempre ha sido ortogonal, totalmente rectilíneo.

Mi suegra me dijo: "Oye, tengo unos amigos que tienen una lujosa tienda de decoración, que siempre ponen (exponen) cuadros, que se llama Snob, y que estaba en una de las calles más lujosas, cerca de La Recoleta. De esto se hizo un pequeño catálogo, no sé si quedará alguno, con un texto del que entonces era director de la revista *Sur*, Enrique Pezzoni, quien me escribió un pequeño texto. Era un sitio elegante, no muy grande, con paredes lacadas en negro (en una de las zonas del local).

"Lo van a vaciar todo y lo van a dejar como espacio expositivo para ti", me dijo mi suegra. Estos eran unos decoradores muy conocidos en aquel momento, que trabajaban para la gente "chic". Preparé la exposición. Había un carpintero llamado Don Nicola. Compré pinturas acrílicas y papeles; unas acuarelas buenísimas que estaban muy baratas; recuerdo las *Talens* y las *Rembrandt*, tiradas de precio, y en abundancia; me volvían loco.

Compré tubos por docenas, y hacía pantones de color, estudiaba el color. Me encerraba a estudiar el color; y me gustaba estudiar el color de la atmósfera en el atardecer, hacia las seis de la tarde; porque Boulogne se asoma al río, aunque está lejos. El sol se ponía por la parte a la que daba mi taller, y a través de las cristalerías podía ver el atardecer, una atmósfera de un rosa un poco sucio, un poco terroso. Unas atmósferas increíbles, me impresionaron mucho aquellas sensaciones, con la luz, el color, el aire cargado de humedad, y cosas que pasaban, como que de pronto caía un chaparrón; hacía mucho calor, salías afuera, con cuidado de ponerte repelente porque te comían los mosquitos, pero de pronto empezaba todo a vibrar, y eran luciérnagas voladoras, se llenaba todo de luciérnagas. Yo era ya un tío hecho y derecho, pero a mí todo esto me creaba un mundo de una intensa emoción, eran unas noches...

Por suerte Esmeralda, la madre de María, se ha dedicado parte de su vida a hacer jardinería, a ser jardinera; a hacer jardines, plantaciones y decoraciones con flores (floricultura y jardinería) Lo que tiene en su casa, su parque, sus árboles, siempre ha sido de un gusto exquisito. En el enorme magnolio que tiene podrían caber cien personas debajo, maravilloso, gigantesco. Recuerdo las flores del magnolio dentro de la casa de Esmeralda, blancas, grandes, con un par de hojas de ese verde oscuro y brillante que tiene el magnolio, bruñido, y ese olor de la magnolia ligeramente alimonado, con ese toque que te satura un poquito, pero suave, embaucador.

Pero recuerdo también otro tipo de jazmín, que lo llaman allí jazmín del cabo, que es como una magnolia pequeñita, que tiene el olor más exquisito que te puedes imaginar. Tenía plantas y arbustos de todos estos árboles, y recuerdo poner jarrones con media docena de flores de éstas, y olía la casa... La casa era bella, con cuadros de Figari, con cosas interesantes...

Yo de pequeño ya le llevaba flores a mi madre (siempre que había ocasión) aunque fuera una flor amarilla del parque, un diente de león.

Allí en Buenos Aires vi muchos árboles que antes me eran desconocidos: un liquidámbar espléndido; variedades de cañas de bambú, algunas gigantes. Recuerdo (...) piezas espléndidas, como un olmo montana que en otoño era de una belleza extraordinaria. Rosales: ahí descubrí las dos variedades de rosal banksiano (rosa bank), una blanca y otra seda, que son rosas que no tienen pinchos. Los dos primeros plantones que he tenido de rosa banksiana me los traje en una maleta de Buenos Aires y los crié en Caracénilla. Se han hecho gigantes y tendré que cambiarlos de sitio.

Fue una época feliz, en la que yo estaba aprendiendo de todo. Estaba claro no solamente mi incultura, o más bien mi ignorancia, aunque (lo suplía) con un gran deseo de conocer y de aprender lo que fuera. Me recuerdo a mí mismo en aquel momento como un individuo con muy poca formación humanística, pero con (vivos) deseos de aprender. Ahí nació Pablete, rubito; estuvimos unos meses y nos volvimos.

Y lo que hice (allí en Buenos Aires) fue desarrollar una obra. Pinté en formatos más bien pequeños, que podían estar entre un metro por setenta (100 x 70 cm.), algunas cosas cuadradas y otros de 60 x 50 cm., y algunas cosas pequeñas.

O.M.: ¿Como lo de Amadís?

S.S.: No, tenía más que ver (entre comillas) con lo de la exposición de 1973 en Ovidio, por formatos. Me hicieron un encargo, y pinté un cuadro grande que podría medir 1,60 m. x 1,60

m., o algo así. Me gustó mucho, y qué pena no haber seguido con esa racha, porque creo que ese cuadro era de una belleza...era inmatérico (sic), pero precioso, precioso... Fue una coleccionista que tenía un Monet en su casa, y me hizo un encargo para su dormitorio, para ponerlo a los pies de la cama. Me enseñó su colección. A través de Esmeralda tenía acceso a este tipo de gente muy culta y adinerada, con un gusto exquisito y buenas colecciones de arte (gente que procedía de familias de terratenientes o de financieros, que habían comprado, entre los años 10 y 20 seguramente, obras espléndidas en París, principalmente (Mogdilian, Rouault, Solana, etc.) Esto lo tenía aquella señora (y su marido) No vi Picassos en cambio. Y así lo mismo en otras casas: Sorolla, Piazzetta. A partir de entonces prácticamente todos los años íbamos a Buenos Aires. También es verdad que yo era un individuo un poco hostil, en el sentido de que, quizás por complejo, no me adaptaba bien a ese medio. Siempre me he considerado una persona bastante insegura e ignorante. Ellos (la familia de María) eran una familia estupenda y siempre han sido muy generosos conmigo.

*(Acerca de la anotación, en el Cuaderno 1971-1973 de los siguientes dos apellidos: "Testa y Macció"):*

Clorindo Testa es un arquitecto muy conocido, un argentino. Rómulo Macció, el pintor. Yo compré una vez un cuadro de este pintor en una subasta. Muy apreciado y conocido en Argentina. Será (el hecho de que estén anotados sus nombres en el cuaderno) que los visité o que vinieron a cenar alguna vez a casa de mi suegra. Los he conocido personalmente.

Macció es un pintor de esa neofiguración americana de los años sesenta. También iba por casa de Esmeralda Pepe Bianco, gran escritor argentino, o Enrique Pezzoni, que era íntimo amigo de Esmeralda. Pezzoni era un hombre muy sensible y muy particular, con un sentido del humor...era espléndido, cálido en sus manifestaciones. Años después, una vez que hicimos un viaje a Nueva York nos vimos allí. Siempre fue muy cariñoso. Enrique Pezzoni creo que fue el que hizo la mejor traducción (o la mejor considerada) al español de *Moby Dick*.

*(Anotación en el cuaderno: "prueba de Liquitex con papel"):*

Es una pintura acrílica norteamericana que yo compraba en Buenos Aires. Considero que en aquel momento era la pintura acrílica novedosa, la mejor que había, de alta calidad. Yo estaba aprendiendo, practicando y sacando el jugo de los materiales. Para aprender te tienes que manchar.

Tuve trato con mucha gente, sobre todo con gente que tenía que ver con la escritura, por ejemplo Pepe Hernández, escritor importante allí.

*(Gris payne)*: es un gris un poco azulado. *(tomados)* de aquí, *(de esos microbocetos del Cuaderno 1971-1973)* posiblemente tenga aquí *(en el taller)* un par de tablas, de contrachapado, de las que hice en Buenos Aires.

*(Sobre la relación con Martín Álzaga):*

Vivía en un piso situado en la calle Hermosilla ("el número 14, creo que era) esquina con la calle Serrano. "Un sitio privilegiado. Ahí vivíamos con una colección de doscientos y pico cuadros de morirte, que estaba a mi entera disposición / disponibilidad. Restauraba algunos. Martín de Álzaga nos dejó la casa para que nos hiciéramos cargo de los enseres, del mobiliario, la colección, y lo fuéramos montando todo. Era una planta muy grande del edificio. El dormitorio de Álzaga era muy pequeño, un cuchitril".

Martín había pintado con De Chirico y descubrió bastantes cuadros antiguos, como un Caravaggio. Era muy cascarrabias, muy particular, pero sabía muchísimo de pintura, muchísimo. Álzaga (alguien de su familia había sido presidente de Argentina) quería mucho a María porque ella había estado dibujando en su estudio, en Buenos Aires. Se dedicó a comprar durante mucho tiempo pintura: Anglada, lo mejor de Pinazo, Sorolla, Zuloaga, Carbonero, Fortuny, muchos del XIX. Los compraba muy baratos en Buenos Aires, cuando allí ya se consideraba que esa pintura del XIX y del cambio de siglo al XX era *caché*, o sea, hortería. Cuadros que allí mucha gente los ocultaba, él los compraba y los vendía aquí. Y compraba pintura francesa, y tablas italianas. Cuando veía algún cuadro excepcional en una subasta, vendía dos o tres cuadros mediocres e iba a por el bueno, que luego a lo mejor lo revendía para sacar tres veces más. Durante mi carrera he podido / tenido el privilegio de poder contactar con coleccionistas cultos que me han dado su amistad.

*(Sobre los ejercicios de meditación):*

“Escucho un texto (en el ipod) y respiro de maneras determinadas. Ser consciente, sin pensar demasiado. Estar sentado y respirar. Repetir una oración, un mantra. Tu actitud tiene que ser fluida, grande generosa, ligera. Desprenderte de todo pensamiento, de todo lo que sobra. Es como si de pronto tú no pretendieras conseguir nada. Tu actitud serena es la que va a atraer lo bueno, lo positivo. Es estar, estar presente delante de ti. Sintiendo tu propia presencia, respirando. En una de las oraciones se repite (la frase): “Déjate en paz”, calma tu mente. Estate respirando, respirando, con la máxima consciencia en la respiración. Respirar. Y entonces tu mente te deja en paz.

No sé nada de budismo. He hecho algunas meditaciones. Estuve yendo un tiempo con Juan Manzanera. He leído cosas. Estuve dos años haciendo Za Zen con Paco Villalba (*debe de referirse al maestro budista zen Dokushō Villalba*) y una monja (del zen), discípulos de Taisen Deshimaru; del primer zen que hubo en Madrid.

La seguridad de un ámbito, tu hogar, tu casa. Esto de “Las casas habitadas”, como comprenderás, es autobiográfico. Las casitas están expuestas, son huecas. Si lees el poema de Pepe Hierro, sobre la soledad de la piedra azotada por el viento. Hierro nunca deja de hablar del otro; nombrar al otro (*el prójimo*) y hablar de la necesidad de comunicación con los demás. Eso me ha gustado mucho porque puede ser el contrapunto que le puede faltar a mi obra. Mi obra es una casa exenta, transparente, translúcida, hueca, con una piedra dentro, y está expuesta al aire, al viento, a la mirada, al insulto, al escupitinajo, a la caricia, al frío, al calor, al agasajo, al reproche, a la palabra amorosa, a la complicidad de un gesto...

Pero está expuesta, no tiene bodega ni altillo donde esconderse”.

*(Sobre las palabras y los títulos de las obras):*

A mí me preocupaba qué sentido podría tener un título, una obra con título, o qué sentido podría tener una obra sin título. Y durante mucho tiempo me he negado a la posibilidad de titular la obra. Aunque esto es una media verdad, porque en el 75 hay una obra que llamo “Raíz A”, “Raíz B”, o “Raíz 4”, etc. En algunas obras, pocas, ponía título. Me resistí, porque no me convenía.

O.M.: Pero luego has puesto muchos títulos.

S.S.: Sí (...), hubo un momento en que a partir de ahí, sí; ya en los setenta. Uno de los cuadros de Buenos Aires se llamaba “Buenos Aires 7:30”, porque era el color del cielo a esa hora del atardecer, un cielo amarronado, violáceo, rosado, de un color extrañísimo.

El “jasmín del aire” o “jasmín del cielo”. Eso era como un homenaje a Pablo, mi hijo. El cuadro del Patio Herreriano es un azul y un rosa, mezclados, con una diagonal. Muy bonito, muy romántico y tierno, porque de esa carnación, de esa vestidura, vendría luego el “Noli me tangere”, que suponía una reflexión sobre lo carnal y lo vestido, lo vestido y lo no vestido. O lo vestido y el vestido, lo velado y lo desvelado. Estas apreciaciones valen para cualquiera de los dos cuadros. El cuadro de Correggio iba a verlo con frecuencia al Prado y me lo conocía bien, y siempre me parecía un cuadro de una lujuria tremenda (y digo “lujuria” con mayúsculas. El Cristo (y esto lo hemos hablado Carlos Alcolea y yo), el Cristo es un ídolo griego, apolíneo (Alcolea siempre estaba con lo apolíneo y lo dionisiaco en su obra) -. Ves la belleza de un cuerpo masculino y sensual, con unas formas ligeramente redondeadas, pero nada idealizadas, y encima arropado con una túnica de un azul extraordinario que hace valorar más esas carnes un poco amarfiladas pero a la vez vivas. En ese caso la sensualidad no tiene sexo.

El contacto de ese azul con la carne. De ahí viene mi cuadro “Noli me tangere”. Las medidas de esa pintura son medidas de Correggio: anchuras; yo ahí construyo algo con esas medidas; aunque esté repitiendo la composición de otros dípticos, con el respiradero, la franja lateral, etc. Ese cuadro lo hago con medidas y proporciones sacadas del original de Correggio. Saco las medidas y luego las proporciono en mi cuadro. El azul sale del lateral y arroja la carne. Yo me divertía mucho con esas cosas.

Lo que realmente es enjundioso de ese Correggio es la selva verde del fondo, lujuriosamente; es de una potencia y una vida salvaje, una fronda de un verde potente, muy compacto, que bulle. Yo cada vez que analizaba eso (...) la Magdalena chorreando, directamente. Me parecía apasionante”.

### III.2. Con Juan Antonio Aguirre

Entrevista realizada en el domicilio de Juan Antonio Aguirre (J.A.A.), en Madrid.

7 de octubre de 2010.

J.A.A.: “No me acuerdo de cómo conocí a Santiago. Hubo una persona intermedia que me habló de él al poco de abrir la galería, que no sé si fue un amigo mío de gaceta universitaria. El caso es que llamé un día a Santiago y le dije que me gustaría ver cosas tuyas.

Amadís estaba en Lista, muy cerca de casa de Santiago, y me acerqué al estudio y lo vi, y pensamos ya en una exposición con ocho o diez meses de antelación. Suficiente para que hiciera cuadros, porque él apenas tenía tamaños grandes. Fue a ver la sala, más despacio, y ya se dio cuenta de qué tamaños podía hacer para allí.

Lo curioso de él es que es una evolución lineal, lineal, totalmente. Ves las primeras cosas que hace y te das cuenta de que va evolucionando sin el menor temblor; no hay crisis fuertes. (...)

Cuando estuvimos en París me enseñó el hotel donde se había alojado en 1968. (...) Yo le conozco en el 70. Siempre le he conocido cuando ya estaba establecido en el estudio de la calle Roma, donde recuerdo que la vivienda tenía dos pisos. Yo no he conocido el estudio de la calle del Rollo. Vi (su obra), una cosa bastante limpia; (yo) venía de *Nueva Generación* y de haber ensayado con geometrías; y aunque la línea que inicié (en Amadís) era la de Alcolea, claramente no quería señalar la sala, encasillarla en una sola línea. Allí metí a Santiago, y hay alguna foto de la exposición.

No volví a saber de él (...) No era de los que más frecuentaban las inauguraciones. Luego yo me pasé al Palacio de Velázquez, en el Retiro, y recuerdo que estuve en Propac viendo una exposición de él, de Carlos Alcolea y de Nacho Criado, los tres juntos (cinco años después, cuando ya había dejado yo Amadís)

En el tiempo intermedio, su exposición individual en Ovidio (1973), no la vi. No lo trataba demasiado, aunque tenía confianza con él. No era de los amigos míos más directos. Con quienes más me veía era con Pérez Mínguez y con Alcolea, por supuesto.

O.M.: Santiago Serrano y Carlos Alcolea fueron muy amigos.

J.A.A.: Sí, fueron muy amigos. Hicieron un viaje a Argentina, él, Eduardo Alaminos, Carlos Alcolea, la mujer de Santiago y Baldomero

O.M.: La galería Amadís ya existía cuando te haces cargo de ella, ¿verdad?

J.A.A.: Sí, tuve mucha suerte allí, Franco ya sabían que se iba a morir. Cogí la galería con la condición de que, durante el tiempo que pudiera, iba a hacer lo que me diera la gana. Entonces, después de hacer la primera exposición me quisieron obligar a hacer una exposición de Isabel Martínez Bordiú, por narices, y yo fui a hablar con el delegado de cultura, un tal Juan Sierra, para decirle que eso no daría categoría a la sala. O me marchaba o pasaba por el aro. Y pasé, y después ya no se metieron mucho, porque sabían que yo tenía también un apoyo de la crítica, y yo (también) tenía la suerte de que no me jugaba los cuartos en la galería, ya que aquello funcionaba con un presupuesto (público). Y había que hacer cosas que las otras galerías no se arriesgaban a hacer.

Eso (Amadís) dependía de la Delegación Nacional de la Juventud (no “de las juventudes”) El Ministerio era Secretaría General del Movimiento; luego había una Delegación Nacional de Cultura, Club Álamo. El Club Álamo fue una invención de éste, Juan Sierra y Gil de la Cuesta, que era un idiota, que era el delegado. Mi nombramiento fue por vía de Gabriel Cisneros, que era el delegado nacional de la juventud, y el Juan Sierra era el delegado nacional de cultura (estas delegaciones eran como direcciones generales) Y estos dos (Sierra y Cisneros) no tenían nada que ver entre ellos. Gabriel Cisneros era uno de los que luego hizo los borradores de la Constitución. Y el Juan Sierra se inventó esto del Club Álamo, que había existido en épocas bélicas. No tenía entidad, y lo que hicieron en la galería Amadís fue fundir ambas cosas: Delegación Nacional de Cultura – Galería Amadís – Club Álamo. El Club Álamo eran dos o tres amigos que éste (Juan Sierra) había querido meter ahí como fuera, dentro del recinto de la galería. Y allí estuvieron, gente totalmente

ineficaz y con pretensiones. Pregunta a Santiago por un tal Marcos Rumoroso. Ahí tuve una lucha interna con estos personajes. La galería Amadís fusionó Delegación Nacional de la Juventud, Delegación Nacional de Cultura y Club Álamo.

Propac era de la privada, creo que estaba José María Ballester allí metido, que llevó algunos años el Centro de Estudios Estéticos.

O.M.: En Amadís, antes de que tú te encargaras de ello, qué tipo de exposiciones se hacían allí.

J.A.A.: Antes estuvo Carlos Antonio Areán, que fue el director (de Amadís) desde que se abrió hasta que llegué yo, y llegarían a los quince años más o menos que estuvo ahí. El tipo de exposiciones, muy variado: se inauguró con una pequeña exposición de Vázquez Díaz; por allí pasó Sempere. La galería estaba en el mismo sitio, lo que pasa es que (en aquella época) no había nadie dentro. De hecho, el espacio (del despacho donde trabajaba Juan Antonio Aguirre) daba a un altar. Al abrir una puerta de madera te encontrabas con el altar, el Sagrario y todo. Mi mesa de trabajo estaba al lado de la capilla, era muy impresionante; justo al abrir la puerta veías el altar. Esa zona del despacho debió de haber sido antes una capilla entera.

Luego todo eso lo quitaron cuando se volvió a abrir la sala a principios de los ochenta. Félix Guisasola fue el que me sucedió en la galería Amadís (a principios de los ochenta, y ya encuadrada la sala en el Instituto de la Juventud) La sala sigue abierta como Instituto de la Juventud, lo que pasa es que ya no se llama Amadís. Por allí han pasado muchos: Santiago, Nacho Criado fue otro de los primeros, Carlos Alcolea, Pérez Villalta, Miguel Ángel Campano, Soledad Sevilla (en 1975), Mitsuo Miura, mucha gente. Las memorias anuales: encuadernábamos varios ejemplares y los enviábamos a la crítica y a varios sitios.

O.M.: Qué relación tuviste con otras galerías.

J.A.A.: Con Buades, toda, y con Vandrés, mucha. Lo que pasa es que el jefe (de Vandrés) era un poco especial, insoportable, Vijande.

Con Daniel, poco. Con Buades sí tuve mucha relación. (...) la directora de Buades me sugirió, después de la primera o segunda temporada, si quería quedarme con la galería, con el local y el nombre. Yo tenía que hacer la mili y no pude.

O.M.: Cómo entraste en el M.E.A.C.

J.A.A.: Después de haber dejado Amadís, en el 75, que cerró porque acababa la dictadura, poco antes de eso me avisó Pepe Romero Escassi, que era un pintor. Sale en el libro de Moreno Galván: "Veinte años de pintura española", de Editora Nacional.

Me dijo que si me quería hacer cargo de las exposiciones itinerantes del Ministerio y la Dirección General de Bellas Artes; él entonces estaba de comisario general de Bellas Artes. Su despacho estaba en el Retiro, en el Palacio de Velázquez. Y me fui con él, una vez que había acabado Amadís.

Cambian a Romero Escassi. Con él estuve trabajando de interino, allí, hasta que hubiera unas oposiciones. Recién salida la convocatoria de la oposición, por esas fechas Juan Manuel Bonet me avisó de que yo acababa de tener un ataque de Tomás Llorens absolutamente estúpido; un ataque contra los que habíamos hecho la exposición "1980" en la galería Juana Mordó. Llorens nos ponía a parir, y arremetía contra la exposición.

Esa oposición fue tremenda; había plazas libres y plazas de turno restringido, y entonces a mí me dejaron entre medias, como un sándwich; tuve una lucha interna en esas oposiciones terrible, porque el museo, el MEAC...

O.M.: Entrás finalmente como funcionario a pesar de todo.

J.A.A.: Y estuve un tiempo, cuando el director era Joaquín de la Puente, que me nombra subdirector. A él lo quitan, y es entonces el "reinado" de Javier Tusell. Y me dejan a mí de subdirector y de director en funciones. Martínez Novillo había sido subdirector con Luis González Robles. Mi entrada fue el típico elemento que no encaja en una maquinaria, que

ya estaba pensado un equipo para la gestión de ese museo, todos los que habían estado trabajando allí de becarios, etc., más Álvaro, que estaba de subdirector. Entonces entro yo, que me dan libertad, etc., y ya la guerra no puede ser mayor. Yo mantuve una guerra de nervios durísima, en esa época en que exponen en el museo Carlos Alcolea y Santiago Serrano, y que era la época del derrumbe de la UCD; y el meollo político en que veía metido era impresionante. Se me destituyó cuando Tusell desaparece.

Durante dos años fui director en funciones. Entonces es cuando se hacen los festivales de primavera, y el museo, en sus actos culturales, se llena de la gente de aquella época (los que tenían de 20 a 30 años en aquel entonces) Hubo allí conciertos de El Zurdo, y de Radio Futura, y de Las Chinas; claro, a mí lo que me interesaba era llevar gente allí, lo primero, porque aquello estaba supermuerto.

O.M.: La exposición individual de Santiago, en 1981.

J.A.A.: El día de la inauguración había tales...(tensiones) estaban tan cabreados mis compañeros por el hecho de que yo pudiera funcionar autónomamente y sin apenas dinero...

En Amadís, después de aquella exposición de la Martínez-Bordiu, como se acababa el régimen (franquista) había podido hacer lo que me daba la gana. Allí, aparte de pintura, se hicieron exposiciones conceptuales de Luis Muro, de Nacho Criado, etc.

La exposición de Santiago, (comprendía) desde el 71 al 81. Cuando entro en el MEAC, de subdirector, Joaquín de la Puente me dice: (me da) vía libre a toda la gente amiga tuya que quieras meter; se refería a los que ya tenían un cierto prestigio.

Yo no hacía propuestas, sino que directamente decía esto y esto. Esto (esta situación de libertad) me duró como un año. ¿Por qué? Porque estaba toda la administración en una melé, con la llegada del 78, la Constitución, etc. La administración, el museo sobre todo, estaba desgobernado; y ya se había empezado a sugerir un traslado a Atocha, lo que sería el Reina Sofía, el paseo del arte etc. En una de las reuniones del Patronato, Pita (supongo que Pita Andrade) lo dijo, (que se planteaba) un acercamiento del museo al Prado, sobre todo de cara al turista extranjero, que no iba a acercarse a la Ciudad Universitaria. Y escogieron más tarde el Reina Sofía, elección que me parece totalmente equivocada. La ubicación sí me parece perfecta, pero el Reina no es un museo, es un hospital...

Volviendo a la exposición de Santiago, Santiago ejercía de padre de familia, no frecuentaba mucho las inauguraciones, ni los actos sociales, las cenas, las copas, etc, Era un hombre más sentado y más del sistema. (Aunque) en aquella época había recogido un poco la herencia (del 68) los pelos largos, el aspecto un poco hippie, pacifista, y tal (no era mi caso, yo nunca ejercí de progre)

O.M.: De la pintura de Santiago de los 70, se ha escrito bastante sobre su relación con Rothko, con Supports Surfaces, etc.

J.A.A.: En "En la pintura", la exposición que hubo en el Palacio de Cristal en 1977, de Broto, Tena, Grau, etc., ahí estaba la versión española de Supports Surfaces. En Santiago, en sus primeras cosas, cartulinas (principalmente), se insinúa algo que puede ir en la línea de Rothko, pero luego él ha tomado una evolución muy personal, no ha copiado a Rothko en absoluto, y es una obra muy difícil de hincarle el diente; no hay la facilidad de distinguir etapas, es difícilísimamente etiquetable y sigue siendo fiel a sus inicios; la problemática que yo he visto en él siempre es la misma. En el MEAC se le compró un cuadro verdoso amarillento.

Alcolea es más fácil de describir literariamente. Santiago nunca vio con simpatía la obra de Pérez Villalta (esto es un cotilleo)

O.M.: Quizás esta generación de los setenta ha sido perjudicada por el boom de los ochenta.

J.A.A.: Guillermo Pérez Villalta tenía detrás a Vandrés y Vijande, que le había contratado, pero Santiago no tenía a nadie que le llevara la obra. Durante el tiempo que yo dirijo Amadís no expongo ni pinto. Luego sí, lo recupero.

Los ochenta, efectivamente irrumpen con mucha fuerza, con mucha gente que luego apenas se ha sabido de ella. A Santiago, a mí y a Carlos Franco quizás no nos beneficiaron demasiado los ochenta. Y eso que estuvimos juntos en el Museo Municipal, en Madrid D. F.

O.M.: La extracción social de este grupo de artistas de la misma generación de Santiago.

J.A.A.: Gente más bien acomodada. Santiago es de origen rural. Alcolea era hijo de un notario de Sevilla. Los Pérez Mínguez, Rafa, su padre era procurador en Cortes y era muy Barrio de Salamanca. El queso Poch era de ellos.

El más "pijo", prepotente, altivo, era Carlos Alcolea, que fue íntimo amigo de Santiago, aunque luego fueron separándose.

Y mi padre (el de Juan Antonio Aguirre), era de carrera jurídico militar, era general, asesor del Ministro del Ejército. Ahora bien, en mi casa yo me crié sin que se hablara de política en absoluto.

*(Los miembros de esta generación de artistas, principalmente pintores):*

No tenían nada que ver con el ambiente de la pintura en Madrid en los años 60, en que lo que existía era la Escuela de Bellas Artes. La formación. Todos eran autodidactas. Fernando Zóbel me enseñó que hay que desconfiar de los pintores que tengan muy buena mano; lo importante es que un pintor tenga cosas que contar; a la larga se hará con su herramienta, si lo consigue, y entonces acertará.

Que en los 60 se siguiera adorando a Vázquez Díaz y no se estuviera hablando de la abstracción americana, no tenía sentido. A José Guerrero todavía apenas se le conocía; fue un descubrimiento posterior.

O.M.: Santiago y tú compartís un gran amor a la pintura.

J.A.A.: Sí, y nos comunicamos bien. Yo le arrastré a París porque quería ver Bonnard con él, para ver qué opinaba él de Bonnard, coincidiendo además con Rousseau, la gran exposición que de él hicieron en París. Yo por Bonnard siento una admiración loca.

Frases de Santiago como "Tiziano es el chulo de la pintura". Recuerdo la frase de Manolo Quejido "La pintura se pinta a sí misma", que se lo dijo un día conmigo en Sevilla.

#### **IV. SELECCIÓN DE TEXTOS CRÍTICOS**

**(Por orden cronológico)**

AGUIRRE, JUAN ANTONIO, *Artes*, nº 117, Madrid, mayo de 1971 (a propósito de la exposición individual celebrada entre el 18 y el 31 de mayo de 1971 en la galería Amadís):

“Santiago Serrano presenta en *Amadís* variaciones sobre una estructura rectangular concéntrica, con muy pocos cambios; apenas en el tamaño resultan evidentes. Sin embargo, el asunto que da significación a todos ellos es el color. Si añadimos a esto una factura hasta cierto punto despreocupada, es fácil pensar en contactos con Rothko. Y efectivamente, los hay. Pero Serrano observa ese microcosmos que se mide en intensidad a través de una lente preocupada en acentuar los aspectos expresivos de surcos y rasguños diminutos, hasta llegar a prescindir involuntariamente de las señales de límite o localización. El interés del resultado radica en un punto intermedio entre la factura no-aséptica del informalismo y la relación ilusionista de tres dimensiones que caracteriza a gran parte del espacialismo. El interés se alía a una tensión, a un conflicto. El color ofrece un escenario no confortable, pero útil para que se desarrolle esa lucha. En resumen, una obra interesante que debe interpretarse en la suma y relación de todos los cuadros expuestos”.

PEZZONI, Enrique. Catálogo de la exposición “Santiago Serrano”, Sala de Arte Ausias March, Barcelona, del 8 de noviembre al 2 de diciembre de 1973:

“Libertad y autonomía son los atributos de esos mundos distantes y a la vez poderosamente presentes que revelan los cuadros de Santiago Serrano. No hay en ellos indicio de ninguna lucha con la realidad: Serrano no huye del mundo para suplantarlos por la abstracción total ni se enfrenta con él para transmutarlos. Ni rechazo ni entrega: la nostalgia de la realidad está ausente en Serrano, y también esa turbia complicidad con lo real que exhiben tantas formas del arte contemporáneo. Las telas de Serrano inauguran: abren el espacio del cuadro, la tierra prometida donde todo es nuevo, donde nada ha sido metamorfoseado, donde nada necesita el correlato del mundo exterior para justificarse. Cada cuadro de Santiago Serrano fascina como un universo sereno, irreductible, sólo explicable a partir de sí mismo. Cada cuadro se suma a la realidad para enriquecerla: incorpora un mundo al mundo, instaura una nueva posibilidad de ser. De allí que en estos cuadros la distancia se una a su opuesto: la presencia inmediata.

Las imágenes que surgen de las telas de Santiago Serrano, las texturas de sus superficies declaran el poder de no estar unidas a nada de cuanto exista previamente a ellas. Y, al mismo tiempo, esas superficies nos hacen posible la experiencia de comprobar que tal distanciamiento se convierte en un encuentro. Vemos, sentimos concretamente, objetivamente, un espacio que se vuelve imán de formas y colores. La luz transita libre, confiada a sí misma, en las telas: se expande, se transforma, se profundiza, se superpone, se aposenta en napas sólidas y a la vez volátiles. Luz tangible, vuelo en el interior de una piedra transparente. Textura que hace sinónimos lo superficial y lo profundo. Como toda obra de arte verdadera, los cuadros de Santiago Serrano son una invitación al viaje: no el desplazamiento de una forma de la realidad a otra, sino el ingreso a la zona desde donde brotan las revelaciones de un mundo persuasivo cuya existencia ignorábamos”.

MORENO GALVÁN, José María: “Santiago Serrano”, *TRIUNFO*, AÑO XXVIII, nº 576, 13 de octubre de 1973, pp. 79-80.

“Este comentario que quiero hacer hoy aquí sobre la pintura de Santiago Serrano llega a las páginas de *TRIUNFO* aproximadamente con un año de retraso. El año pasado hizo Santiago Serrano, en la madrileña galería Península, una exposición que yo tuve ocasión de conocerle. ¿Y cómo no se la iba a conocer, si fui precisamente yo quien se la gestionó y organizó? Es que yo tenía entonces, y sigo teniendo ahora, una cierta vinculación de asesoramiento indirecto con esa galería. Pero precisamente por eso, a la hora de los comentarios aquí, yo fui posponiendo el de Santiago Serrano para dar paso al de otros expositores que no hubiesen tenido ninguna relación conmigo. (...) Todo fue por un puntillo excesivo y ridículo de moral personal. Fui injusto contra mi propia corriente, porque la

pintura de Santiago Serrano bien merecía ese comentario. Comentario que puedo hacer ahora tranquilamente, porque ese pintor tiene abierta ahora una exposición con la cual inaugura una bella galería de Madrid, a la que le deseo mucho éxito.

Santiago Serrano pertenece a esa casta de artistas que se atreven a situar a su arte – a su pintura, en este caso – en el último y radical estado problemático de su preocupación, sin conceder en ningún momento agarraderas piadosas para el espectador, sin transigir con ninguna retórica del pictoricismo. Pertenece, pues, a esa casta de los artistas radicales, como lo fueron Mondrian, Malevitch o, en nuestro tiempo, Rothko, pintor este último con el que lo unen afinidades algo más que fortuitas. (...) Pero no importa fundamentalmente que Serrano se niegue a la representación. Toda pintura es lo que es por lo que afirma, mucho más que por lo que niega. ¿Qué es lo que afirma la pintura de Santiago Serrano? Afirma la proporcionalidad espacial. Es decir, afirma, en primer lugar, el nudo espacio de dos dimensiones, al cual no trata de negar ni de falsear en ningún momento con ninguna ficción tridimensionalista. Y luego afirma la proporcionalidad del espacio que define. Circunstancia, en su caso, más fundamental de lo que se podría suponer a simple vista. Porque, para Serrano, proporcionar el espacio es definirlo... es referenciarlo. Por razones muy simples. El espacio desnudo, sin signos referenciales, no es más que el vacío. El espacio se crea, es una creación de los que viven, porque se introducen en él signos referenciales: porque se establece el sentido de la medida en la pura extensión inconmensurable, porque se acota el vacío... En realidad, me parece, toda creación espacial me parece una victoria de la proporción – y en algunos casos de la medida – sobre la pura y pasiva extensión. Crear el espacio es recrear el mundo. De ahí que la pintura de Santiago Serrano, creadora de espacio evidentemente, se encuentre situada en esa posición maximalista de las posiciones radicales. (...)

Esa pintura, sostenida fundamentalmente por las vertebraciones verticales-horizontales, alguna vez transige con las lineaciones diagonales o inclinadas. (...) Y por supuesto, en la distribución espacialista de Serrano puede aparecer en más de un momento la proporción que los clásicos llamaban “áurea” o “divina”. Me parece muy bien que Serrano ni la busque con deliberación ni la eluda con ensañamiento. (...) Y he hablado mucho de geometría. Como si Serrano fuese un geómetra. No es un geómetra: es un pintor. La geometría marcha por dentro de sus definiciones. La geometría, para decirlo orteguianamente, no forma parte del caudal de sus ideas, sino del de sus creencias.

Todo lo cual consigue hacer y formular una pintura que es, como decía Miguel Ángel de la figura de Bramante, “clara, desnuda, luminosa...”, pintura que algún día se verá”.

AMÓN, Santiago: “La síntesis suprema de Santiago Serrano”, *Santiago Serrano*, galería Ovidio, (calle Covarrubias, 28) Madrid (catálogo de la exposición celebrada entre el 28 de septiembre y el 17 de octubre de 1973:

“Lo escueto y concentrado de la realidad, tal cual aquí se nos ofrece, rehúye toda intención descriptiva, dando pie, cuando más, a un acercamiento estratégico por parte del intérprete, a tenor de estas tres pistas: la reducción del dato real a su entidad más sustantiva, la inmensa capacidad de síntesis con que el artista acierta, por encima de fáciles resonancias magistrales, a darnos noticia de su experiencia y un conocimiento esmerado de las artes y los oficios.

Empresa en verdad difícil escribir sobre la obra de Santiago Serrano. La indicación de la realidad, excluida toda referencia al mundo de las apariencias, se nos muestra tan súbita e inmediata, tan somera y esencial, que limita o excluye el uso de adjetivos, verbos, adverbios y circunstancias. El relato ha de fiarse a la interrelación sustantiva de estos dos términos: extensión y duración. No hay aquí acción ni protagonista. Extensión y duración, datos únicos del acontecer, se nos dan sin intercesiones, reduciendo a la nada todo conato de representación y dejando al artista solitariamente enfrentado a su propia experiencia.

Santiago Serrano ha llevado la realidad al límite último de la evocación. Un grado más acá, y nos sería factible la sumaria inserción de una anécdota; un grado más allá, y todo pararía en disolución sin memoria posible. (...)

Santiago Serrano se ha aventurado a probar este duro trayecto hacia la total elisión de las *evocaciones literarias*. Ha comenzado por excluir la acción en cuanto que tal, (si algo resulta particularmente difícil ante sus cuadros – pruébelo por sí mismo el contemplador – es la pronunciación de un solo verbo), y con ella toda otra especie de adjetivación, explícita o

latente en la expresión adverbial o en el simple recuento de los accidentes y las circunstancias. La mención de la realidad queda, aquí y así, reducida a su extremada sustantivación, susceptible incluso de verse impresa con las mayúsculas del nombre propio: Extensa y Durable. (...)

¿Qué es lo que queda, rehuida la acción y con ella toda posibilidad imitativa, representativa, evocadora? El tacto sólo de la experiencia, el pulso de la contemplación. El tiempo y el lugar (aquellos dos fenómenos que Goethe llamó *originales*, por preceder y trascender a todos los demás, *procurando asombro o terror a la conciencia humana*) se convierten aquí en *experiencia y contemplación del tiempo y en contemplación y experiencia del lugar*, en extensión sin límite y duración sin cuento, en pura y súbita extrañeza del hombre que *está ahí*, insólito morador entre las cosas que son y duran y perduran y se extienden *ante sus ojos*. (...) Porque no se trata de representar la vida, sino de penetrarla”.

AMÓN, Santiago: “Santiago Serrano”, *El País*, 7 de abril de 1977 (Crítica a la exposición celebrada en la Galería Aele. Claudio Coello. 28, Madrid)

“Una exposición encomiable, en la que el decidido propósito de conocimiento y creación, por parte del artista, se transmite con inminencia a quien se acerca a su obra plena de sugerencias e indicaciones, admirablemente ejecutada, muy capaz de hacer suyo aquel principio de elemental conexión entre lo ético y lo estético, cuya letra y espíritu vienen a decirnos que *una obra bien hecha es ya una buena acción*. Cabe, en principio, vincular la obra de Santiago Serrano a las más actualizadas corrientes del *neo-abstraccionismo*, a las nacidas, especialmente, en Francia, a la luz del pensamiento de Pleyne, con el apoyo de publicaciones como *Peinture* y de galerías como la de Daniel Templon, más las propuestas teóricas de algunos de los pintores, llámense Canne o Devade.

Tanto, sin embargo, su no teorismo como el punto de partida de su quehacer nos disuaden de ello. Surgió la pintura de Santiago Serrano como una interpretación global de la naturaleza, a manera de *paisaje general* en que, eludida la representación de los accidentes, quedaba constancia de sus leyes fundamentales en lo tocante a *demarcación* de los espacios. Su primera exposición en la galería *Amadís* (1970), atenta a la definición de ese paisaje general, daba paso, dos años después, a la de la galería *Península*, en la que las leyes ordenadoras preponderaban claramente sobre las cosas ordenadas. En 1973 (galería Ovidio) se produce, sin solución de continuidad, un cambio decisivo: las leyes espaciales van ocupando la totalidad de cada lienzo, hasta quedar reducida (en el caso de que ya la hubiera) la referencia al medio natural a una suerte de atmósfera creciente y menguante en calculados grados de evanescencia. Hoy expone por cuarta vez en Madrid, y es en el concierto de estas sus últimas creaciones donde se nos deja traslucir, sin desmentir para nada la genuinidad de sus orígenes, la posible vinculación a las corrientes antes mencionadas.

Expongo, con todo pormenor de fechas y salas, el *currículum* inmediato de nuestro artista para dejar muy en claro estas dos precisiones, ambas de justicia: que su obra, de un lado, responde al curso rectilíneo de su propia evolución emparéntese o no con las tendencias del neoabstraccionismo, sin que, de otro lado, sea fruto directo de la actitud teorizante de los adeptos a su programa general.

Hechas ambas salvedades (en, evitación de suspicacias), me resta agregar, por todo juicio, que las actuales criaturas de Santiago Serrano han terminado por rehuir la *explicitación* de aquellas leyes generales que antes gobernaban sus espacios, para quedar éstos definitivamente confiados a la insistencia gradativa del toque del pincel. A merced suya, se produce un incesante intercambio espacial, una suerte de ósmosis entre las diversas capas e imprimaciones de cada uno de los cuadros.

La exposición se asemeja, en su totalidad, a un *diario de sensaciones* cuya suma, pacientemente concentrada y acrecida, viene a traducirse a manera de flujo y reflujo o tornasol entre lo *de arriba y lo de abajo*, de suerte que, de acuerdo con la Tabula Smaragdina, *tenga lugar el milagro de la cosa una*. Unidad, radiante unidad, fundada en la *repetición* apariencial de cada pincelada y en la absoluta *diferencia* del conjunto”.

AGUIRRE, Juan Antonio: Catálogo de la exposición individual "Santiago Serrano", celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), entre mayo y septiembre de 1981, Ministerio de Cultura, dirección General de Bellas artes, Archivos y Bibliotecas, Centro de Promoción de las Artes Plásticas e investigación de nuevas formas expresivas:

"Capas de color que dan sentido al espacio blanco del que se parte, sucesivas veladuras y conexiones; relaciones tonales, tímbricas, que van constituyendo las etapas de un recorrido que el propio autor enmascara bajo un lema de indiscutible modestia, pero en cualquier caso convincente: pintar la pintura. Siempre así, desde el comienzo, Santiago Serrano viene insistentemente pintando la pintura. Y en ese recorrido, sin altos ni bajos, coherente, ha sabido mantener en tensión el ojo y la mano, su inteligencia de artista. (...)

(Claro antes ya pintaba algo. Desde 1967, empecé con una pintura distinta, de interiores, como muy estructurado. Eran sobre todo cartulinas, donde empleaba gouache, acuarela, acrílico, y de todo. En 1968 me dan una Beca March, para París. Para la Academia San Julián. Allí estaban entonces las cosas al rojo vivo, como para que me llegaran las vibraciones. Cambio artísticamente mi manera de ver, en el sentido de que, empezando a pintar sobre modelos y cosas que colgaban en la pared, trapos viejos, etc., voy comprendiendo que la temática no importaba. Le dije al profesor que había venido a París a aprender, y él me contestó que empezara a ver de otra manera. Comencé, así, a tener una visión completamente distinta. El cuadro no era una idea. Era sobre todo una idea de trabajo.)

Es en aquellos años precedentes a su primera exposición individual de Amadís, cuando Santiago recibe una Beca del Instituto Central de Conservación y Restauración. Ese es su segundo oficio, que aún mantiene y que continuamente sirve de aprendizaje para el cuadro. Es desde luego uno de los factores que explican la madurez de lenguaje en aquellas primeras pinturas del 71.

(A veces pienso que mi exposición de Amadís fue, en cierto modo, adelantada. Se tenía que haber presentado en el 73 o el 74)

Serrano no utilizaba aún tamaños suficientemente grandes. Trabajaba sobre todo pequeñas acuarelas, como las que se lleva dentro de una carpeta a Buenos Aires, donde precisamente se enfrentará con el gran formato, ya en la obra expuesta en la Galería Snob. Hay entonces grandes cuadros de encargo, monocromos, que alternará durante ese año y el siguiente con gran cantidad de bocetos y acuarelas. De este tiempo data el "Cuaderno 1971-73", resumen de un dietario que explica el desarrollo, lento y cuidado, de su arte de esos años, y que se editará años más tarde, en 1977, con motivo de su exposición en la Galería Aele. En ese dietario están las vivencias de Madrid y Buenos Aires, pequeños textos íntimos que no se reproducirán, y dibujos que certifican su problemática de pintor, evolucionando desde la inicial utilización de recursos mecánicos – casi monotipos, planchas, brochazos matéricos, sin trazos – con límites de color cortantes, limitados, hacia un sentido del espacio –color más flexiblemente naturalista.

En las obras de 1974 se advierte una eliminación de las líneas, buscando una mayor libertad de desarrollo técnico. El color se reduce y ensordece. El espectador tiene que acercarse, esperar un tiempo, dejarse absorber por una imagen que funciona como papel secante. Irán surgiendo los grises, ópticos, de sfumato, y tras esto, aparecerá una pintura depositada, acariciada. En un texto del 76, año de su participación con Alcolea y Nacho Criado en la exposición de Propac, Serrano se explica en los siguientes términos.

(Aquí la pintura, el camuflaje, el maquillaje, se va depositando, almacenando, con economía, con orden, lenta y osmóticamente, hasta formar un estrato, un nivel, con una densidad determinada, que sumado consecutivamente a otro proceso pictórico, hará en definitiva formar una máscara. El cuadro se oculta a sí mismo, se mimetiza, se integra, se define, finge ser, aparenta. El color materia baña el cuadro, se deposita sobre él. El color no define nada, se define a sí mismo. Es materia. El color materia no evoca, no relata, especifica.)

Grandes formatos, ya, a partir de ese año, donde se presiente parecida emotiva introducción al espacio que hay en Rothko, en otras distancias y otros tactos. No se trata, por supuesto, de un teórico, sino de alguien que entiende por qué Tiziano es “el gran chulo de la pintura”, el lujo. Alguien que comprende la rara sensualidad de Tintoretto, sus brochazos, su frescura, o la “falta de cuento” de nuestro Velázquez. Pintor de la pintura: Santiago Serrano. Madrileño y federal. Sabio armonizador de un resultado y un proceso. Ejemplos son estos cuadros extraordinariamente convincentes”.

LOGROÑO, Miguel: “Santiago Serrano. Paisaje de la pintura”, Diario 16, Madrid, 22 de mayo de 1981:

“La pintura, como el hombre, es siempre un paisaje. Numerosos ejemplos – todo serían ejemplos – podrían ilustrar esta consideración. Un paisaje es la pintura de Zurbarán, la de Turner, la de Klee y la de esos pintores raros que usted no entiende y se desespera un poco porque - ¿esto, qué es? – no ve nada, no reconoce nada, y es horrible no ver, no reconocer, no reconocerse en nada.

Si viésemos, es decir, si primero mirásemos y después fuésemos capaces de ver, comprenderíamos que la pintura, como el hombre, es siempre un paisaje. (...)

Pero no solo del complejo, sencillísimo, incierto y real “eso” es un paisaje la pintura, sino que lo es, a la vez, de sí misma. O sea, - ahí sí que ya me pierdo, y no quiero pensar que trate de ofenderme -, que se puede pintar la pintura. Justo. 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. Como si la pintura tuviese cuerpo y alma, porque los tiene, y es hora – aunque usted habrá dado ya un sentido a este largo merodeo – de que nos instalemos en la que pinta Santiago Serrano. Como si la pintura tuviese, que lo tiene, lo ya indicado y una serie de atributos propios, que los tiene, cuya razón no ha de evidenciarse *sólo* en la medida en que desvelen – que formidable paisaje entre tantos, el no anunciado de “Las Meninas” – un conjunto de factores de identificación y de reconocimiento en lo aparentemente ajeno. 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.

Porque, según se desprende de lo expuesto y lo pintado por Santiago Serrano, el paisaje pictórico, además de lo dicho, posee materia y color. Muy fácil. Materia y color que no son únicamente unas magnitudes orgánicas y tonales – presumo que me lo va a complicar -, sino un comportamiento. Y una densidad. Y un ritmo. 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.”

CALVO SERRALLER, Francisco: “La pintura de Santiago Serrano”, *Santiago Serrano, pinturas*, marzo-abril 1982, galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 1982:

“El nombre de Santiago Serrano ha aparecido últimamente en todas las muestras colectivas que, de una manera más o menos polémica, trataban de difundir las corrientes más vivas de nuestra pintura actual. En este sentido, basta con citar su presencia en las recientes exposiciones madrileñas de Madrid D. F., Forma y color y Salón de los 16. Con todo, esta popularidad de última hora puede resultar engañosa y hacer creer a los menos avisados que Santiago Serrano es poco menos que un producto de modas circunstanciales. La realidad es bien distinta, ya que, detrás de él, hay quince años de intensa dedicación a la pintura, cuyos resultados se han podido periódicamente conocer en la serie de sucesivas exposiciones individuales que ha presentado a lo largo de los años setenta. (...) fue muy útil, en cualquier caso, la contemplación de su gran muestra antológica, que se exhibió la pasada temporada en el Museo Español de Arte Contemporáneo, donde fueron colgadas más de cuarenta obras, realizadas entre 1974 y 1981. Siendo Santiago Serrano un pintor, de lenta maduración, opuesto por naturaleza a la improvisación vocinglera, una muestra antológica de estas características supuso una revelación definitiva sobre el valor y calidad auténticos de su pintura.

Tratando todavía de esta pasada exposición antológica, quiero recordar que fue presentada bajo el lema de "Pintar la pintura", fórmula muy significativa para entender el universo de este pintor y su relación con las corrientes analíticas no objetivas, cuyo planteamiento básico, según Menna, es el de "una redefinición del cuadro a partir de sus elementos constituyentes básicos". De manera que Santiago Serrano está situado en una orientación determinada de la pintura, aunque lo verdaderamente hermoso es cómo la va haciendo respirar de una manera personal. Lo consigue, sobre todo, porque posee un método, y no una simple fórmula, para pintar. En 1977, por ejemplo, publicó un curioso cuaderno personal de trabajo, que había empleado los años anteriores – fundamentalmente entre 1971 y 1973 –, en el cual se puede comprobar cómo medita lo que hace, sus múltiples dudas y experimentos a partir de la calidad de la tela que va a emplear, la composición, el color. Pero, entre todas estas cosas, no cabe duda de que la que más le preocupa es la del color, que además es, en el fondo, el argumento pictórico por excelencia, como también por otra parte, según la afirmación de Albers, lo máximamente ilusorio, porque nada hay más inestable e ilusorio que el color. De todas formas, el uso del color que hace Santiago Serrano está en las antípodas de esa plantina de papel con que Albers trata de eliminar todo relieve.

Serrano, en efecto, jamás renuncia a las calidades de la textura, a la huella de la pincelada, al gesto, a la evidencia del esfuerzo constructivo, aunque vaya paulatinamente complicando el proceso, desde las series primeras más preocupadas por la vibración lumínica – los contrastes tonales –, hasta llegar a enfrentarse a la riquísima versatilidad material del color: variaciones infinitas de mezclas, adiciones, densidad, intensidad, textura, relieve... En realidad, Santiago Serrano acaba haciendo buena la vieja lección de los clásicos con sus sofisticadas transparencias y veladuras.

Además, frente a tanto acrílico chillón de rompe y rasga, Santiago Serrano sabe administrar muy bien los efectos de color, que va construyendo amorosamente. Sigue un sistema de adición sobre la base de unas gamas frías, que le sirven de secante para las sucesivas capas de color, cuya espesura se hace finalmente grácil y cristalina con la reverberación de las transparencias. En él, un color esconde mil colores, como la textura posee esa trabajada densidad arcillosa, que milagrosamente no se deja sentir como materia. Hasta los cuadros de 1980, hay series, elegantes y ascéticas, en las que predomina la preocupación por la vibración lumínica sobre campos de color en blancos, negros, grises, azules, rojo burdeos, morados, malvas, marrones oscuros, algún siena; la apoteosis, no obstante, se logra en lo más reciente, como se anuncia ya en ese bellissimo cuadro, que resplandece en una sinfonía amenísima del verde al amarillo limón. Las obras que realiza a partir de 1980 son una sucesión de sorpresas, desde *Jazmín en el aire*, dialéctica soberana entre el contraste formado por dos modos de interpenetrarse un azul con rosa y un rosa con azul, hasta el ya conocido de *65 grados de satén* – beige y verde – *Entre Aguas* – azul – o ese otro de 1980 sólo con verdes.

Entre lo último, personalmente me deslumbran *Retrato veneciano*, cuadro verdaderamente valiente, en el que se contrasta el azul marino y el verde con un ritmo fantasmagórico del mejor manierismo, y *El Tobogán*, en el que el juego de veladuras y transparencias alcanza un grado de sutileza que hace que la pintura refulja como si la última huella de barniz fuera la escama de un diamante.

Francisco Calvo Serraller  
Madrid, marzo de 1982"

HERNANDO CARRASCO, Javier: "Expresionismo cromático en España. La lección de Rothko", Goya, Madrid, nº 184, 1985:

"(...) El pintor considerado rothkiano por antonomasia en España ha sido Fernando Lerín. Y, en efecto, lo es y mucho, en especial a partir de mediados de los setenta. Sin embargo, siempre me ha parecido que existen diferencias cualitativas notables que alejan a Lerín de Rothko. (...) no es para mí Lerín el más rothkiano de nuestros pintores. Sí lo es, sin embargo, un artista más joven – Lerín nació en 1929 –, como Santiago Serrano (1942) La visión meditada de las obras que componían la antológica que el Museo Español de Arte Contemporáneo le dedicó en 1981 lo dejó bien patente. (...) En efecto, en su obra se reúnen todos los elementos característicos de aquél, sin que, eso sí, en ningún momento una obra de Serrano aparezca como "reproducción" de un Rothko. Todo lo contrario. Serrano ha

sabido captar con toda precisión el espíritu de la obra de Rothko y desarrollarlo de una manera absolutamente personal.

En primer lugar, y sobre todo, la concepción de la obra como un espacio para pintar en su sentido más estricto por extremo, o sea, poniendo el material – pintura – sobre el plano – lienzo – y valorando en exclusiva ese elemento matérico – el óleo – y su potencial de expresión infinito, pero en sí mismo. (...) Esta severidad no implica, sin embargo, frialdad, sino que, por el contrario, la emotividad se palpa en esos campos de color trabajados pacientemente de forma artesanal. Un óleo de Serrano es un trozo de pintura palpitando ante el espectador. Pero naturalmente, hay más ingredientes que colaboran en este resultado: concepción global de la obra, unidad – no hay ejes ni jerarquías internas – y, a la par, composición que se relaciona, que traspasa su ámbito material concreto, para lo cual Serrano hace uso de formatos grandes y elimina el marco – auténtico cercenador de la continuidad espacial –, y sobre todo su método: capa sobre capa, veladura sobre veladura. De ahí que José María Martín Triana la haya comparado con la música en una de sus formas: el tema y las variaciones. ‘Tema que puede ser un color primario, sobre el que giran multitud de veladuras, transparencias y acuosidades que serían las variaciones’. (...)

Esa actitud rothkiana, que ha sido permanentemente sostenida por Serrano, tiene, sin duda, una parte muy difícil de sostener. Me refiero a la falta de representación (...) Serrano ha alternado esa unidad total con otros momentos en que juega con alguna forma – un ángulo, por ejemplo –, pero sin llegar a atomizar en ningún momento el interior del óleo. Últimamente han aparecido algunos objetos identificables, como un árbol, pero siempre tratado como mancha pictórica superpuesta a otras inferiores, como si ese trabajo de acumulación de capas se transformara en la parte superior en una forma reconocible, pero con idénticas calidades que las otras”.

MONTESINOS, Armando: “Días a solas”, en “Diecisiete artistas / Diecisiete autonomías”, Junta de Andalucía, 28 de febrero-6 de abril de 1986, pp. 71 y 73:

“Días a solas.

*Penumbra de la pintura*

Algo esencial, que no dudo en calificar con el nombre de Pintura, está al fondo de este festín disfrazado de sobriedad. La inmensidad y el detalle, el desplazamiento y el equilibrio.

Contrastes en la tela: caliente-frío, luz-oscuridad, violencia-sosiego...en el juego de opuestos, en la guerra del matiz, se desvela un mundo sensible donde el ojo se vuelve casi táctil.

A veces, sedas japonesas. O la árida finura del asperón.

Una pintura para gozar de las virtudes de la oscuridad y de la luz. Sólo en la luz hay reflejo. En la oscuridad se agolpan los presentimientos.

En los lienzos de Santiago Serrano la luz se va separando, como en un proceso de revelado fotográfico, de la oscuridad, y el color surge de las veladuras como un precipitado químico. Primero, irreconocible. Luego, misterioso. Pudor del color.

Michaux: “Presencia quizás sin grandes movimientos, pero tampoco inmóvil, o si se quiere hablar de inmovilidad, hay que decir inmovilidad vibrante y apasionante, llena de implicaciones, tensa, tensa...”.

Poderosa pluma de rapaz. Ceniza fósil. Cualquier insecto podría vivir en esta pintura.

*Soledad de la pintura*

Pintar: resolver un problema en cada cuadro, atravesando ese hilo de equilibrio que va de la crispación de la frente a la percepción del halo de lo cotidiano, captar cada desprendimiento emocional.

Restaurar: penetrar con rigor, y rubor, en el pasado. Hurgar y maravillarse.

La preparación y el empleo de los materiales, su presencia exacta sobre la tela, por encima de los siglos y la historia.

Estudio y taller: vasos comunicantes. Frío y austeridad. Y el zumbido de los fluorescentes, como de chicharras en verano, que se descubre, implacable, de rato en rato.

El formato, ese andamiaje construido para poder llegar a la situación de experimentar una sensación oculta.

“Pintar es una tarea diaria, a la que hay que obligarse, incluso anotándolo en la agenda con un signo privado”. Guiños, porque pintar es irrenunciable.

Algo que muchos coleccionistas conocen, y que debería ser posible en algunos museos: el placer de enfrentarse a solas a un cuadro de Santiago Serrano.

### *Pintura contemporánea*

Debo a la obra de Santiago Serrano la incapacidad de disfrutar con mucha de la pintura que se hace hoy. No es una cuestión de estómago delicado, sino de que es imposible degustar, una vez paladeado el flan de té, una hamburguesa rápida chorreante de Ketchup.

Entre sus obras recientes hay unos cuadros de extraño formato, estrechos y muy alargados. “Cuadros como de altar”. Así como el arquero tensa el arco al límite, y retiene el lanzamiento en un gesto de dominio, Serrano ha retenido la flecha del minimal. Sin disparar, diana.

Casi no tienen pintura sus últimos lienzos. Una base, una estrategia de color, unos suaves barridos. Sin embargo, más que sugerir, demuestran.

Mover los formatos alargados es un ejercicio espléndido de equilibrio. El mismo equilibrio de sus superficies: algo inestable que se mantiene inmóvil por la habilidad de un descentramiento, por la magia de una tenue transparencia.

“En ‘ojos de agua’ quería pintar ese tipo de emoción que afecta tan intensamente que los ojos se humedecen”. Dos hipnóticas bolas negras parecen avanzar, imparables e inquietantes, hacia nosotros, mientras algo se nos echa encima desde detrás de la nuca. Como las pintas de la mariquita o las manchas obsesivas de ciertas mariposas, el cuadro contiene una señal genética de alerta, una imagen tan potente como la de un fauve figurativo.

Uno de sus últimos óleos es un lienzo pequeño, en el que el ojo se interna en una penumbra densa de campo abierto. Tras unas apariciones geométricas, engañosas por las exactas capas de pintura, creemos encontrarnos en el vigilante espacio de un rincón nocturno de la Alhambra. Pintar el misterio.

Santiago Serrano reivindica el control sobre cada milímetro pintado con la firmeza del teórico y la certidumbre del artesano. Su trabajo, rigurosamente contemporáneo, anuda estética y ética. La Pintura, ese ejercicio escrupuloso de medios, es el pararrayos donde descarga una tormenta de razón y pasión.”

MONTESINOS, Armando: “Pintura terrenal, imagen ignota”, *Santiago Serrano*, Galería Joan Prats, Barcelona, 1988:

“La Pintura es, para Santiago Serrano, una práctica y una ética. Seguir esa disciplina, aceptar esas reglas de juego, impone problemas prácticos y éticos, que exigen ser resueltos en una superficie limitada que se expone a la mirada.

Mirar, o simplemente, ver, se identifica tradicionalmente con conocer. Pero la mirada es, igualmente, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante. Los cuadros de Serrano provocan la presión que se experimenta ante el momento de conocer. Exigen, ellos

también, la participación de la mirada, en ocasiones hasta en su sentido más físico: forzar la vista, retirar la barrera. (...) Serrano ha creado, mediante resortes jamás efectistas, que brotan de la materia de la pintura, su propio artificio compositivo, una trampa para el ojo que atrapa a la mente. La tela afirma, el ojo lee, y se van traspasando umbrales mientras el cuadro se abre en todas las direcciones, como si desplegáramos la figura de un hexaedro en su desarrollo plano.

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.

“La forma”, escribe Kandinsky, “aunque sea totalmente abstracta y geométrica, tiene un tañido interior, es un ser espiritual con efectos que coinciden absolutamente con esa forma”. 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. (...)

En una entrevista reciente, John Berger hacía las siguientes consideraciones: “Tengo la sensación – hablando en sentido metafórico, no literal – de que toda o la mayor parte de la pintura española está pintada sobre un fondo negro. Con lo cual quiero decir que, en algún punto situado detrás de la pintura, lo que encontramos no es luz, sino tinieblas, y tal vez ausencia de todo sentido (...) La pintura española tiene que ver no con gestos ni fórmulas, sino con las preocupaciones de cualquiera que intenta hallarle un sentido a la vida frente a esas tinieblas del fondo. De un fondo constituido por la muerte.

Conversando en su estudio, le comenté a Serrano estas declaraciones. Momentáneamente dividido entre el profundo interés y lo que entonces se me antojó la sorpresa de haber sido descubierto “*in fraganti*”, me preguntó: “¿Tú crees que eso ocurre con mi pintura?”.

LOARCE, José Luis: “El valor ontológico de la pintura”, *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Año VI, nº 57, Madrid, marzo de 1989, pp. 50-55.

“Durante casi dos décadas este pintor ha desarrollado un intenso trabajo de abstracción en el que, con actitudes para algunos consideradas rothkianas, ha conseguido llevar la pintura a terrenos límites, abordando serios problemas sobre el color, la luz, las calidades pictóricas, las situaciones vibrátiles de la pintura o la tensión dialéctica entre la pintura y su soporte inmediato. Con el inicio de la presente década vienen a reunirse en su obra puntos concretos de evocación formal y se explicitará un cuestionamiento de origen propio – inherente a la razón del cuadro – por el cual se emplaza en la pintura una determinante relación abstracción / visión simbólico-ontológica, distante en todo momento de cualquier veleidad estilística que le arrastrase en convulsiones a la moda.

La obra de Santiago Serrano ha ido encontrando en ese tiempo, a la vez que el entroncamiento con la segunda generación abstracta de posguerra, la personalidad justa para definirse sin contemporizar nada con el entorno. Sostuvo, con cierto grado de exquisitez – no exento de rigor – y el suficiente ardor, una pintura nada complaciente, atenta a su propio sistema de relaciones que le conducía forzosamente a problemas de forma y de relaciones dentro-fuera. Esto es lo que se produce en cuadros como *Esto y aquello*, de 1984, obra algo enigmática que muestra ya la osamenta de su pintura actual. Más que nunca el pintor parece situarse como espectador y actor al mismo tiempo, incorporando un claro contenido metafórico y conceptual a la lectura de la obra.

En este proceso la pintura de Santiago Serrano no ha dejado por el camino transparencias, veladuras y riqueza cromática. La nitidez visual con que aparecen al final algunas imágenes no ensombrece la búsqueda coherente de razones pre-simbólicas: “Actuamos siempre con un raro presentimiento de las formas; todos sabemos más de lo que sabemos”, afirma el pintor. Elementos constantes como son los arcos, las curvas cruzadas, los movimientos

entrar-salir, las diagonales, el alargamiento horizontal del cuadro o el hecho de que el cuadro esté más dentro o más fuera son conceptos previos a lo real representado. En *Esto y aquello* se conforma el hábitat mental de su pintura, si bien lo que el autor denomina “acto representativo” se concreta con un sentido más poderoso.

Sin dejarse atrapar por falsas presencias ni por la ensoñación figurativa, la captación – y en consecuencia, interpretación – de lo esencial se produce en Santiago Serrano a modo de ardiente reflexión intuitiva, por paradójico que parezca, deslindando ser/estar, dentro/fuera, vacío/ocupado, luz/oscuridad, día/noche, vida/muerte..., en un juego de contrarios donde lo aparente fragmentario no le desposee del sentido de totalidad, de universalidad referencial. Juego Lingüístico en el que los niveles semánticos conforman un entramado complejo, que deviene finalmente en mito. (...)

Y el mito aparece en series como *Ancha ceguera*, de 1987, elaboradas a partir de dos situaciones: la interpretación descriptiva que Borges hacía de la ceguera y el mito de Edipo (a la vez *encrucijada* –título de obras de sus series – como ámbito elegible, incierto, dudoso, vacío, siempre al otro lado de lo físico). Mito entonces como paradigma: ceguera como consecuencia de una visión interior o la ceguera como territorio dual y abarcador (...) Borges lo expresa muy bien en un poema del libro *Los conjurados*: “Al cabo de los años me rodea / una terca neblina luminosa / que reduce las cosas a una cosa / sin forma ni color. Casi una idea / La vasta noche elemental y el día / lleno de gente son esa neblina / de luz dudosa y fiel que no declina / y que acecha en el alba”.

En dicha serie los problemas geométricos de lo circular y lo rectilíneo se manifiestan con voluntad significadora, si bien habían aparecido años atrás: *El péndulo* o *Retrato veneciano*, ambos de 1980, analizaban ya parcelas de lo curvilíneo, y *Ojos de Agua* o *Colgado de la espera*, de 1984, mostraban, tras su bella tersura poética, señales que se impregnaron después de esa potente naturaleza simbólica, convirtiéndose en su repertorio formal por excelencia. *El bastón de Edipo* y *Las constelaciones*, ciclos que aparecen en el 86, suministran un aporte conceptual más acentuado y llegan incluso a fundirse, caso, por ejemplo, de la obra *La constelación de Edipo* (...) La serie sobre Edipo, en definitiva como en los grandes poemas de Sófocles – su procedencia – apela a la conciencia humana sobre el destino y a las mismas causas de la consistencia del ser.

En este trayecto de búsqueda de un comportamiento intelectual propio y fundamentado, otra de las series en las que viene trabajando Santiago Serrano es la titulada *Muerte quita casa* (1987-1988) Aquí ocupa un espacio pictórico en prolongación horizontal, lo cual propicia un ritmo secuencial definitorio del alcance de la obra, referido a cuestiones tales como disolución de límites y contenidos, desalojo-traslado-transformación, subversión que disuelve, falsedad o transfiguración. García Berrio y T. Hernández observan con acierto, a partir de esa serie, un sistema “en el que predomina el ideal cíclico y carnavalesco de la especie frente al individuo como nivel de pervivencia.” (*Ut poesis pictura*)

Parece obligado señalar así la rigurosa conformación de una escenografía filosófica personal que, más allá de una concesión a beneficio de inventario lingüístico, logra levantar una puesta en acción renovadora (...) ¿Concita radicalidad? Entiendo que sí. En momentos en que la escultura y lo objetual han asaltado el medio, la pintura de Santiago Serrano presenta su natural y más apabullante disección (...)

El mismo montaje de los cuadros, con un tosco perfil de hierro soldado alrededor pero separado ligeramente de la tela, *objetualiza* la pintura (...) Sin embargo sigue muy atento a particularidades de punto de vista, como la frontalidad o lateralidad de sus elementos. En la obra titulada *Tiro al blanco* aparece ese carácter de disposición como bodegón clásico. “Abordo aquí – señala el pintor –una situación de total encaramiento, de frontalidad máxima, es como una barraca de feria donde si aciertas en la diana derribas la casa, son espacios paralelos que implican para el espectador un enfrentamiento apabullante, obsesivo, muy inquietante”. Encaramiento como actitud que acude al misterio convocado en *The bill*, donde los campos de color en oposición y el contorno de una enorme flecha traducen una especial fijación del presente. (...)

La idea de dualidad entre territorios de color y formas geométricas alteradas, entre lo difuso-evanescente y lo firme-rígido, objetivan, en series de orden genérico, ese particular sistema reductivo (...) En definitiva radica en toda su obra última una voluntad de encrucijada como punto crítico de tensión, metafórica y literal a la vez, pues la encrucijada es en unas ocasiones choque visual y en otras signo puntual de intersección, casi narrativo”.

GÁLLEGO, Julián: "La hora de nona en Santiago Serrano", *Santiago Serrano, obra 1988-1989*, galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1989 (catálogo de la exposición celebrada entre el 14 de septiembre y el 14 de octubre de 1989)

"En los cuadros de Santiago Serrano el espectador se tropieza con un muro o, más bien, con una puerta cerrada, que se nos antoja que si se abriera daría hacia otros mundos, hacia espacios inefables. Es decir que, aunque lo fundamental sea el cuadro, con sus transparencias y texturas propias, con sus colores, entre los que dominan los no-colores, negro, gris o blanco mate, con algunas concesiones al rojo y al azul, que cobran en tan austero concepto una luminosidad casi festiva, todo ello es como un enigma que, de resolverse, nos haría penetrar en un universo nuevo, intemporal o eterno. Esta puerta-cuadro es, en ocasiones, como la losa de una tumba, una arcaica sepultura, cuyos signos de identidad, jeroglíficos casi borrados por el tiempo, nos recuerdan la muerte, aparecida así, en *in Arcadia ego*, en un exquisito festín de petrificadas calidades: Un relicario cuyo aspecto sacralizado acentúan en ciertas ocasiones los marcos de metal, fundido y forjado por el propio autor.

Hay en el arte contemporáneo un, casi permanente, aspecto conceptual, que puede dar origen a la peor literatura, crítica o laudatoria, tan mala como aquella de siglos anteriores, en que se nos narraba un cuadro (y de ello no se libraron los maestros del género, Diderot y Baudelaire). No quisiera caer en ese abismo, del que me aparta mi glotona sensualidad hacia los caracteres materiales ("culinarios", decía cierto autor italiano, con despegue de inapetente), que para mí siguen siendo la auténtica razón de la pintura, lo que me impide deleitarme con los balbuceos metafísicos del *bad painting*. 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 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. (...)

Pero no nos deja disfrutar tranquilos de esa materia nueva, en general mate, como desgastada por el paso de las generaciones, en la que el menor rasguño, la más mínima sombra, toman proporciones de fenómenos naturales. Esa materia está ahí, como una alusión a algo que no está, pero que va implícito y que viene a ser como la interrogación de lo creado. Esa fuerza plástica, conducida a la mayor severidad, se interroga a sí misma, sobre su existencia en el espacio y en el tiempo, sobre su razón de ser, que es una secuela de la razón de ser de su autor. Por eso, José L. Loarce se interrogaba (cf. *Lápiz*, núm. 57, de marzo pasado) sobre el valor ontológico de esta pintura, un "cuestionamiento de origen propio – inherente a la razón del cuadro – por el cual se emplaza en la pintura una determinante relación abstracción/visión simbólico-ontológica, distante en todo momento de cualquier veleidad estilística que le arrastre en convulsiones a la moda. (...)

Serrano, como artista verídico, no trata de explicar su pintura. Se vale, al comentarla, de palabras de constructor, "ahuecar", "desfundamentar", como si de una excavación de subterráneos se tratara. *Muerte quita casa* es el título general de una serie reciente, en la que aparecen, una y otra vez, formas como de cofres, sarcófagos, nichos, portezuelas, casas, acaso cunas, devoradas por la oscuridad de fondo. 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. De hecho, el común denominador de toda obra de arte, desde la más subida a la más ramplona, es un anhelo desesperado de perdurar. Aunque sea perdurar en la duda".

GÁLLEGO, Julián; "Santiago Serrano, pintor metafísico", *Santiago Serrano (obra 1988-1990)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Delegación de Santa Cruz de Tenerife, marzo-abril de 1990:

"Ya sé que la "pintura metafísica" propiamente dicha fue la resultante de la conjunción en Ferrara, en 1917, de los pintores Giorgio de Chirico y Carlo Carrá, a quienes se adhirieron

luego Giorgio Morandi, Alberto Savinio (hermano de Chirico), Felice Casorati, Filipo de Pisis (relativamente) y Mario Sironi, entre otros, comunes en una representación neorrenacentista (neoclásica) de la figura y de los objetos que la enmarcan, extrañamente hermanados y aislados: misterioso encanto interrogante que es un anuncio del surrealismo de 1924. Si califico a Santiago Serrano de pintor metafísico no es porque tenga relación alguna con los italianos citados, sino por su doble condición de pintor puro y de metafísico esotérico.

Pintor puro, “pintor-pintor” en cuya obra dominan la vocación y la técnica de pintar, cada vez más hondas, más acendradas, más austeras y exigentes, hasta conseguir que sus cuadros ya no sean ventanas a un engaño visual sino lápidas grabadas por el tiempo, minerales sometidos a una lenta cristalización, acaso cerámicas de alto fuego de un arcaico y misterioso Extremo Oriente donde la metafísica toma cuerpo en la majestuosa sencillez de formas y texturas. Pintor metafísico, porque esas barreras implacables que nos roban un trozo del espacio atmosférico que nos rodea parecen remitirnos a otros espacios siderales a que simples y autoritarios signos nos dirigen. Es raro encontrar en un mismo pintor esa doble vertiente, matérica y trascendente, a que alude el título de esta página.

La presencia física de esos cuadros o rectángulos es dominante, casi opresiva en su implacable realidad. Son algo así como aquella puerta de la tragedia de Maurice Maeterlink, *La muerte de Titangiles*, que el espectador anhela, aunque con cierto miedo, ver abrirse (...).

GÁLLEGO, Julián: “Santiago Serrano: espacio y tiempo”, *ABC de las Artes*, 4 de diciembre de 1992, p. 31:

“Del tiempo, que parecía sonar muy bajo, con el tic tac de los números romanos de una esfera de reloj, en su exposición anterior, en su exposición anterior en la galería de Soledad Lorenzo, este pintor reflexivo que es Santiago Serrano pasa al espacio, un espacio luminoso y expansivo, pero aprisionado en formas geométricas simples: el cuadrado y el círculo, cuya “quadratura”, tan buscada a lo largo de los siglos, parece insinuarse en el centro de los cuadros, como una necesidad de expansión en un compartimiento estanco. Se nos viene hablando últimamente de la forma del espacio, de los límites geométricos de un universo aparentemente infinito, sin que nos lo acabemos de creer. (...)

Santiago Serrano elabora en sus cuadros una a modo de concentración de espacio y tiempo, un pequeño infinito con posibilidades de crecer, una espiral con invencible necesidad de expansión...

Time present and time past  
Are both perhaps present in time  
future,  
and time future contained in time  
past...

escribe T.S. Elliot en el primer tiempo de su primer cuarteto, que termina con una afirmación simétrica y contraria:

Time past and time future  
What might have been and what  
has been  
Point to one end, which is always  
present

En sus pastillas de inciertos y refinados tonos, de materias trabajosamente elaboradas por un meditado cultivador de calidades casi secretas, en esos cuadrados de “Pan de cal”, el espacio ilimitado se concentra en contrastes comparables a los de cuatro instrumentos de un cuarteto, a la vez afinados y distintos, y con unas facultades simultáneas de concentración y de evasión. (...)

No quisiera hacer literatura ni menos filosofía a propósito de una exposición de pinturas, aunque me incline a ello 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. Este “Círculo de ceniza” deja entrever fondos glaucos de ligera fosforescencia; este “Círculo de espera” queda casi borrado tras una capa de neblina a punto de desvanecerse; este “Rondó” que recorta su arco infinito, puesto que se rompe en hélice, nos impresiona por lo rotundo de la forma escultórica, pero nos atrapa por el enigma de su indefinición; las “Tiras” son como puentes del más allá. En esta pintura tan sobria, tan callada, late el respirar hondo del autor, con algo que cabría llamar anhelo de eternidades.

Santiago Serrano nació en Villacañas (Toledo) en 1942. Es conservador técnico titulado por el ICROA y conoce las entrañas de la pintura como pocos, la propia y la ajena. De su contacto con los grandes del pasado (como Goya) que le ha tocado estudiar y reparar no le quedan complejos de inferioridad. Habla de la pintura antigua con conocimiento y entusiasmo, pero no trata de imitarla. Él sigue buscando, entre brillos y brumas, transparencias y opacidades, su propio camino y, de paso, nos deja un testimonio, misterioso como una piedra dura, como un “pan de cal”, de las bodas de lo finito y perecedero con el eterno infinito.”

JARAUTA, Francisco: “Círculo de posibles”, *Santiago Serrano*, galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1992:

“Una aproximación a la obra presentada por Santiago Serrano a lo largo de los últimos cinco años - desde la exposición en la Joan Prats en el otoño de 1988, a la realizada en Soledad Lorenzo un año más tarde, pasando por los trabajos presentados en el Colegio de Arquitectos de Canarias o en el Espacio Trayecto de Vitoria a lo largo de 1990, hasta lo expuesto ahora, de nuevo, en la galería de la calle Orfila – no hace más que explicitar la coherencia de una línea de trabajo, fiel a una serie de presupuestos plásticos y estéticos, siempre centrales en su obra y ahora más que nunca profundizados.

Fiel a una tradición para la que la pintura se define ante todo como experiencia espacial del color, su trabajo arranca de la construcción de espacios luminosos dotados de transparencia y textura propia, sobre los que aparecerán elementos constructivos: línea, cuadrado, círculo... sometidos discursivamente al proyecto de una idea, de un conocimiento, que se halla siempre en la raíz misma de sus proyectos. Esta imbricación de espacio y forma es justamente lo que orienta el tipo de procedimiento seguido por el pintor, evitando cualquier tentación retórica y ajustándose a un lenguaje austero, con la intención de hacer más explícito el verdadero problema al que se enfrenta. Este énfasis conceptual en la tensión que rige la relación entre espacio y forma, condiciona también un tratamiento radical del color, nada efectista, sino por el contrario, austera y mantenida.

Los tonos negros, grises, blancos mate, algún otro y, esta vez, un azul de Trakl, entre otros, libra un efecto que vuelve al espacio del cuadro su materialidad, su densidad.

Es así que surge esa arquitectura tensa, en las que los elementos, antes citados, planteados con una clara dimensión simbólica, son ya casi verdaderos conceptos, definiendo una tensión interna, muchas veces enigmática, que recorre el cuadro y lo expone a un afuera – marcado aquí por el EX – de este bellissimo *Círculo de Posibles* de la presente exposición – o por las líneas de tangencia en las que círculos serenos se descentran y precipitan, arrastrados por una fuerza que está ahí y, sin embargo, se hace invisible.

Es esta tensión de posibles, presente siempre en la obra de Santiago Serrano, lo que ha llevado a algunos de sus críticos a hablar de una cierta implicación o dimensión ontológica de sus planteamientos. No sólo comparto esta idea, sino que la considero central. En efecto, la referencia a este mundo de posibles, traído ahora como algo en sí mismo enigmático, inconmensurable, inefable, infigurable, es el verdadero motivo de un trabajo que, en principio, renuncia a aquella primera simetría del lenguaje y del mundo que la farmacia platónica ha intentado conservar como estructura básica de nuestra cultura. (...)

Bien es cierto que la nostalgia del azul, también para Trakl expresa el deseo de la reconciliación con la naturaleza en la continua metamorfosis de las formas, dormidas en una noche que lentamente despierta: “O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht” (“Oh,

habitar el azul animado de la noche”), escribirá Trakl en el *Gesang des Abgeschiedenen*, implorando el momento de un feliz abrazo. (...)”.

DANVILA, José Ramón: “Liturgia de la pintura”, *Santiago Serrano* (Catálogo de la exposición celebrada en la sala Amós Salvador, Logroño, 3 de septiembre – 3 de octubre de 1993):

“(…) Si de pintura se trata, la suya aún siendo también pura, dista mucho de aquellos enunciados del ‘support-surfaces’ de Devade o de Cane, por otro lado hoy totalmente superados (...)”

En la pintura de Serrano es imprescindible la valoración de un elemento constante, el tiempo. (...)”

Salvo una obra de finales de 1988, las que aquí se presentan fueron realizadas entre 1989 y 1992. (...) No se trata, pues, ni de una antología ni de un capítulo individualizado. (...)”

Francisco Jarauta citaba en un texto sobre Santiago Serrano que su obra es una ‘experiencia espacial del color’; Julián Gállego ha dicho que su oficio es el de un ‘pintor puro y metafísico esotérico’, mientras que, tiempo atrás, Armando Montesinos advertía que para Serrano, la pintura es ‘práctica, ética y disciplina’.

El espacio. La pintura de Santiago Serrano trata de espacios. Frente a un cuidadoso estudio del espacio físico, virtual y real en comunicación casi perfecta, también trata en ella del espacio interior, de un ámbito mental e íntimo definido mediante una representación difícil de definir pero anunciada a través de numerosas preguntas, razones, propuestas y justificaciones emblemáticas.

En este tratamiento espacial reside la carga enigmática de su obra (...)”

Es preciso comentar una cualidad que en este pintor se ha hecho norma, quizás tácita, pero insoslayable. Serrano se plantea la pintura de una manera trascendente (...)”

Tema y símbolo. Creo que es fácil pensar en la pintura de Serrano como un trabajo básicamente simbolista. (...) El círculo es en esencia un emblema relacionado con lo divino, ya que con él se quiere representar, porque lo es, la perfección, una forma perfecta. Centro, punto o disco, el círculo evoca a Dios, lo eterno. Decía Kandinsky que “el círculo es la forma más pura del movimiento, una forma cósmica que puede nacer solamente por el desprendimiento de los lazos terrestres (*Vasili Kandinsky – De lo espiritual en el arte – Barral Editores, Barcelona, 1972*) El paralelo histórico del círculo con el disco solar es un dato simbólico fuera de toda duda (...)”

Y si el círculo entraña una simbología de lo trascendental, el cuadrado aborda una categoría terrenal para los sucesos porque de clásico representa el universo creado, lo limitado (...)”

Color y materia. El color ha sido históricamente (...) un elemento de clara significación simbólica; en determinadas culturas, como las indígenas, el valor cromático juega además un valor cosmogónico puesto de manifiesto en el desarrollo de los ritos y los cultos. En la pintura de Santiago Serrano el color representa en sí mismo la cumbre de un planteamiento simbolista en el que se sintetizan dos partes contrarias, es decir, el blanco y el negro, como resolución y culminación de lo positivo y negativo, porque uno y otro significan la suma de todos los colores y la negación de los mismos.

(...) Kandinski decía del blanco: “El blanco actúa sobre el espíritu como el silencio absoluto; un silencio que por no ser de muerte, palpita de posibilidades de vida. Es una nada plena de alegría, una nada anterior a todo nacimiento, a todo comienzo”. “El negro es algo apagado, como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente”. Vida y muerte, pero de cualquier manera, silencio siguiendo al poder simbólico de ambos. (...)”

Filosofía de la pintura (...)”

Indudablemente, el trabajo de Santiago Serrano se nutre de un poso cultural en el que es posible reconocer informaciones llegadas desde distintas posiciones (...) En la filosofía ZEN el arte es una actividad lúdica, significando aquí el término un paso más que la normal idea de juego o divertimento con que se le interpreta en la cultura occidental. (...)”

NAVARRO, Mariano: “El tañido interior de S. Serrano”, *ABC de las Artes*, 23 de enero de 1998, p. 35:

*Reseña crítica sobre la exposición individual de Santiago Serrano en la galería Egam, c/ Villanueva, 29, Madrid (hasta el 21 de febrero)*

“La personalidad creadora de Santiago Serrano es dovela central y contraclave en la historia de la abstracción española posterior al informalismo y, en mi opinión, protagoniza, junto a otros artistas que han trabajado, como él mismo, de modo independiente y soberano – los nombres de Hernández Pijuán, Teixidor o Mitsuo Miura vienen inmediatamente al pensamiento –, la proclamación y el desarrollo de corrientes y tendencias propias y distintivas.

Desde la ya lejana fecha de 1971, cuando realizó su primera exposición individual en la galería Amadís – anticipándose en un quinquenio a la aparición de los pintores que destacarían, con él, en los años setenta – su trabajo ha evolucionado paulatinamente y en continua referencia a sí mismo. (...) Dicho con sus propias palabras: “No hay fórmulas para definir el desarrollo y progreso de la obra (...) Me resultaría muy difícil imaginármela de otro modo que no sea con una cierta pausa y lentitud, o por el contrario, con una cierta velocidad”.

Desde finales de los ochenta, una de sus preocupaciones – y conviene recordar que, en su caso, insiste una y otra vez en conceptos abstractos netos, que no eluden posteriores derivaciones y metáforas, pero que procura anestesiar en su intromisión literaria, hasta el punto, por ejemplo, de que en esta exposición ha prescindido incluso de los títulos a fin de que sólo se atienda a la pintura – es, creo, la relación que mantienen superficie y volumen o, por decirlo de otro modo, piezas de pared y piezas exentas, directa o indirectamente relacionadas.

En el magnífico montaje que podemos contemplar en la galería Egam, técnicas mixtas, obras sobre papel y piezas (...) En modo alguno se “explican” o “representan” unas a otras las parejas que ha ayuntado contra el muro. Son, eso sí, ilusiones recíprocas y coincidentes en las que se sirve, como es su costumbre, de un muy austero repertorio figural y cromático, el cuadrado, el triángulo, mínimas curvas, grises y tierras, así como de una invisible libertad de tratamiento (...).

PUIG, Arnau: “El fondo como superficie”, *ABC Cultural*, 14 de diciembre de 2002, p. 34 (reseña de la exposición en la galería Miguel Marcos, Barcelona, hasta el 18 de enero):

“La obra de Santiago Serrano (Toledo, 1942) muy conocida y celebrada en Madrid es, sin embargo, casi desconocida en Barcelona. No creo que ello obedezca a otras cuestiones que aquéllas que son propias del “consumo local”. Obras que ofrezcan similitud formal con las de Serrano – pintura espacial que se desenvuelve sin otro límite ni cortapisa que los dispuestos por el soporte mismo – ha sido posible hallarlas en el ambiente barcelonés. Pero son similitudes formales, puesto que este tipo de pintura considera el ámbito plástico como lugar de presencia del yo personal y de los sentimientos que lo conmueven, sin que ello prejuzgue ningún formalismo icónico, atendiendo a que la acción creativa ha de salvarse solo mediante el color, casi monocromo, y los matices atonales que en su gestualidad allí deje el pincel, única acción pictórica válida que invade y condiciona todo el espacio.

Estas reflexiones me nacen al contemplar las obras de Santiago Serrano. Necesidad de pintar, cuya pintura, el artista, para organizarla, mete en casetones o distribuye en espacios casi monocromos, tremendamente personales, llenos de diluidas atmósferas de cromaticidad acuosa, pero que, precisamente por ello, se vuelven interesantes e intrigantes, que se trata de una utilización muy personal del tinte cromático, además favorecida por el soporte, un lienzo que se aleja de la nobleza tersa, porque al artista lo que le interesa es la textura pictórica irregular a la que le obliga el soporte, hilachas sin homogeneidad de trama, casi lindante, pero sin sus asperezas.

Se trata, en primer lugar, de reflejar el gusto por pintar y, además, de que lo pintado dé satisfacción y, acto seguido, permita mostrar cómo el espacio aún es el lugar de las inquietudes y de la conciencia, - *Tierras* llama a esta serie – por lo que construyó, delimitó y seleccionó la pintura y sus texturas mediante dípticos o cuarteamientos precisos y evidentes al observador (...).

VIDAL OLIVERAS, Jaume: *De lo oculto en Santiago Serrano*, 5 de diciembre de 2002.  
Disponible en:  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/5952/De\\_lo\\_oculto\\_en\\_Santiago\\_Serrano](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/5952/De_lo_oculto_en_Santiago_Serrano)

Sobre la exposición en la galería Miguel Marcos, Jonquieres, 10. Barcelona.

He dicho en alguna ocasión que la mejor manera de hablar de Santiago Serrano sería escribir un poema. En términos generales, la suya es una pintura de sugerencia y evocación; se trata de composiciones abstractas articuladas en planos y líneas. Tierras, la serie que ahora presenta, consiste en un conjunto de dípticos, un diálogo entre geometría y color. Pero más que de color, diría que se trata de un mundo de transparencias o veladuras. Lo que importa es el trabajo de atmósferas y sensualidades, y es que Serrano sabe, como ningún otro pintor, extraer todo del color. Como Rothko, a pesar de la aparente simplicidad, la riqueza de matices le atribuye la profundidad y ambigüedad de un cielo o un mar infinito, de ahí que su trabajo sea pintura hecha poesía. ¿Hay algo más? Tengo la convicción de que la obra de Serrano posee una dimensión simbólica; más aún, diría que se trata de una pintura de la ocultación. Si la pintura de Santiago Serrano es poesía, ¿de qué nos habla? Si estos dípticos son una relación de contrarios, ¿de qué dialogan? Es difícil decirlo. En una de sus series anteriores advertí un elemento extraño pero muy significativo: una especie de carcinoma habitaba los dibujos del artista.

Esta carcinoma era descrita minuciosamente y contrastaba con el arte abstracto del pintor: sin duda era la metáfora de algo terrible contenido en su obra. Ahora, en esta serie de *Tierras*, no he observado ningún aspecto similar, pero no puedo ver la obra del artista sino desde un sentimiento dramático: la abstracción de Serrano, similar a la de Holbein el Joven en su obra *Los embajadores*, donde una calavera se disimula por un efecto de anamorfosis. Este cuadro, visto sólo desde un determinado ángulo, muestra el espanto de un cráneo humano. Intuyo que Serrano procede a una desfiguración de aquello innombrable y siniestro con sus superposiciones y semitransparencias. Tal vez sea yo, que tan sólo veo lo trágico. Tal vez este contenido dramático esté en mí y no en Santiago Serrano. Tal vez exista un mensaje de amor en el artista que yo no sé descubrir. Me gustaría preguntar a un niño cómo contemplaría la obra del artista. De él esperaría una mirada limpia y diferente a la de un crítico, cansado de la vida y del arte, que no alcanza a ver más allá de su propia desilusión. Hay, sin embargo, algo implícito en la pintura de Serrano: mirar es pura invención, creación de uno mismo. Así es la poesía, así es la pintura de Santiago Serrano.

NAVARRO, Mariano: La pintura rigurosa de Santiago Serrano, 3 de febrero de 2005.  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/11290/La\\_pintura\\_rigurosa\\_de\\_Santiago\\_Serrano](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/11290/La_pintura_rigurosa_de_Santiago_Serrano)

*Sobre la exposición de las Llaves en la galería Egam. Villanueva, 29. Madrid.*

“Desde la anterior exposición de Santiago Serrano en esta misma galería han pasado seis años. En ese lapso hemos podido ver en Madrid otras dos muestras -Conde Duque en 1999 y Depósito 14 en 2003- determinantes para una mejor comprensión de su obra última y para un entendimiento cabal de su prolongada e intensa labor, que juzgo imprescindible desde los años setenta.

Las series *Abanderado*, *Instrumentos de pasión* y *Orillas*, el núcleo de la exposición del Conde Duque, están, más que en el origen de *Llaves*, en una lógica secuencia experiencial de las facultades de la superficie pintada para presentar identidades plásticas consistentes, pero no cerradas, mediante el uso casi exclusivo de particiones. En los *Abanderado*, la extensión del lienzo se secciona en zonas fraccionadas por diferentes tratamientos, que crean subdivisiones de áreas tensionadas, ya sea por la confrontación de colores, ya sea por la irrupción de uno más vivo o luminoso, que corta o relampaguea sobre la hirviente monotonía del fondo. Los *Instrumentos* exploran dos elementos plásticos primordiales, el color y la línea, llevándolos al punto de corporeizarse. Por último, en *Orillas*, se exagera la rotundidad de esas fronteras interiores impuestas entre los “objetos” o “artefactos” que hacen figura en el cuadro, a la vez que el continente imprime a la mirada su sombra.

En las series descritas, como ahora en *Llaves*, el rey absoluto del trabajo de Santiago

Serrano era y es el color. No es un colorista, sino, y le robo otra vez los términos a Armando Montesinos, un alquimista laico del color (no hay contemporáneo lúcido que no sea escéptico). Amarillos pajizos o limonados, negros carbonosos o bañados, la gama íntegra del rojo... Podría continuar intentando describir no sólo su apariencia individual, sino lo que unos obran en otros, o lo que uno solo hace consigo mediante transparencias por las que asoman los vástagos de su alma y reflejan la proyección de la nuestra. Preferiría, sin embargo, terminar con unas preguntas: ¿cómo haremos comprensible la historia más fuerte de nuestro arte, si las puertas de los museos nacionales permanecen cerradas para sus protagonistas? No es sólo que, a mi juicio, Santiago Serrano sea uno de los grandes pintores en activo, sino que deberían verlo en su integridad y obligadamente quienes quieran pintar hoy, y para eso debe serle reconocida institucionalmente su alta talla”.

## V. CURRÍCULO DEL ARTISTA

## V.1. Becas y Premios

Beca de la Fundación Juan March en 1968.  
Conservador Técnico por el ICROA. (1968-1971).  
Beca del Ministerio de Cultura, Madrid.  
Premio Nacional de Grabado, 1996.  
Segundo Premio de la Segunda Trienal de Grabado, Praga 98, "Labyrint- Inter- Kontakt- Grafic".  
"Gran Prix of the Local Authority of the City of Country Rank Győr", The Masters of Grafic Arts,  
5º Bienal de Dibujo y Artes Gráficas", Museo Municipal de Arte de Győr, Hungría 1999.  
Premio de Honor de la XX Bienal de Alejandría, Egipto, 1999.  
Premio Marshall of the Silesian Voivodship. Inter. exhibition of the World Award Winners, Intergraphics 2000, Katowice. Polonia.  
Premio del Jurado 4ª Trienal Internacional de Grabado de Egipto 2003.

## V.2. Exposiciones individuales

1971 Galería Amadís. Madrid.  
Galería Snob. Buenos Aires,  
1973 Galería Grosvenor, Madrid.  
Galería Ovidio, Madrid.  
Galería de Arte Ausías March.  
1977 Galería AELE, Madrid.  
1979 Galería Fúcares, Almagro.  
Galería Burdeke, Zurich.  
Galería AELE, Madrid.  
La Casa del Siglo XV, Segovia.  
1981 Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.  
1982 Galería Miguel Marcos, Zaragoza.  
1983 Galería Egam Madrid.  
1984 Galería Yerba, Murcia.  
1985 Galería Egam, Madrid.  
1987 ARCO 87, Galería Egam, Madrid.  
1988 Galería Joan Prats, Barcelona.  
"Versus", Galería Egam. Madrid.  
1989 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
1990 Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.  
Galería Ana Blanco, Valladolid.  
Galería Trayecto, Vitoria.  
Galería Fernando Silió, Santander.  
1991 Galería Miguel Marcos, Zaragoza.  
1992 Galería Soledad Lorenzo Madrid  
1993 Sala Amós Salvador, Logroño.  
1997 Katia Feijoo. Galerie Zographia. Burdeos. Francia.  
1998 Galería Egam, Madrid.  
Espacio Caja Burgos. Burgos.  
1999 Centro Cultural Conde Duque, "Sala 98". Madrid.  
2000 Orillas, Galería Miguel Marcos, Barcelona..  
Galería La Caja Negra, Madrid.

- 2001 Museo Camón Aznar Ibercaja. Zaragoza
- 2002 Galería Trazos. Santander.  
Sala Robayeda. Miengo. Santander.  
*Tierras*, -Galería Miguel Marcos. Barcelona
- 2003 Museo Városi Művészeti. Győr. Hungría  
Tu-Yo, Galería Miguel Marcos, Zaragoza.  
Galería Depósito 14 Madrid. "Obra sobre papel años 70"  
Galería Miguel Marcos. Zaragoza
- 2005 Galería Egam. Madrid  
Galería Italia. Alicante  
*Sombra de humo*. Galería Miguel Marcos. Barcelona
- 2006 *Sombra de humo*. Galería Miguel Marcos. Zaragoza  
Palacio Los Serrano. Caja de Ávila. Ávila  
Hospedería Fonseca. Universidad de Salamanca. Salamanca
- 2007 Capilla del Oidor – Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares  
Galería Ana Serratosa. Valencia  
Fundación Caja Castellón. *Santiago Serrano-Silenciarío*- Sala Bancaja Hucha.
- 2008 Palacio de Revillagigedo. *Al Norte del Silencio*. (Gijón).
- 2010 Galería Amador de los Ríos – Madrid (Obra Gráfica)  
*Diálogos (Carlos Franco / Santiago Serrano)* en el Monasterio de Veruela.  
Diputación de Zaragoza. Monasterio de Veruela (Zaragoza)  
Galería Múltiple- Madrid- (Obra gráfica – *Las casas habitadas* -)
- 2012 Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo – *Santiago Serrano. Obra gráfica digital* -. Marbella.  
Galería CorniÓN. (*Javier Victorero / Santiago Serrano*). Gijón.
- 2013 *La casa delata*. *Santiago Serrano*. Museo Gregorio Prieto, Valdepeñas.

### V.3. Exposiciones colectivas

1971

Galería Amadís. Madrid.

1973

II Muestra de Artes Plásticas. Baracaldo.

Sala de Arte Ausias March. Barcelona.

Arte Gráfico en España. Galería Amadís. Madrid.

1974

Galería Ovidio. Madrid.

Exposición de Arte Español Contemporáneo. Universidad Autónoma. Madrid

VI Certamen Ciudad de Benicarló

"20 Artistas". Sala Ausías March. Barcelona.

1975

"Reunión Plástica en Peñíscola". Castillo de Peñíscola. Castellón.

Reunión Plástica en Almagro" Corral de Comedias. Ciudad Real.

Galería Fúcares. Almagro. Ciudad Real.

"Experiencia Peñíscola Almagro". Galería Ovidio. Madrid.

Galería Fúcares. Almagro.

1976

Feria de Arte. Palacio de la Lonja, Zaragoza.  
Galería PROPAC. Madrid. Carlos Alcolea, Nacho Criado, Santiago Serrano.  
Galería AELE. Madrid.

1977

Caja de Ahorros . Alicante  
Galería Ovidio. Madrid.  
"Lecturas". Galería AELE. Madrid.  
Museo de la Resistencia Salvador Allende: itinerante. Madrid, Barcelona, Zaragoza, Sevilla, Las Palmas etc.

1979

Galería AELE. Madrid  
"De la Nueva Figuración". Museo Provincial de Bellas Artes. Patio Mudéjar. Málaga.  
Homenaje a Brunelleschi. Galería Fúcares. Almagro.

1980

MADRID D.F.. Museo Municipal. Madrid.  
Belgrado 1980. Museo de Arte Moderno de Belgrado.  
"Sobre Papel". Galería Laguada. Granada.  
Galería AELE. Madrid.

1981

"Forma y Color". Galería Theo. Madrid.  
"Forma y Color". Galería Cellini. Madrid.  
1º Salón de los 16. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.  
"8 Pintores de Madrid". Carpa Iturrama. Pamplona.  
"Su Disco Favorito". Madrid, Sevilla Granada, etc.

1982

"Alfonso Albacete, Guillermo Pérez Villalta, Santiago Serrano". Claustro de la Catedral de Palencia.  
"Libros de Artistas". Biblioteca Nacional. Madrid.

1983

ARCO 83. Galería Miguel Marcos. Zaragoza.  
"10 Años". Galería Ovidio. Madrid.  
Galería Egam. Madrid.

1984

"Otra Pintura de Castilla la Mancha". Cuenca, Albacete, Toledo.  
ARCO 84. Galería Miguel Marcos. Zaragoza.  
"Desde el Papel". Galería Fúcares. Almagro.  
Orígenes de Castilla la Mancha. Palacio Velázquez. Madrid.  
"Homenaje al flamenco". Córdoba.  
"Madrid, Madrid, Madrid". Centro Cultural de la Villa de Madrid.

1985

Bienal de Pontevedra. Galicia.

Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Juan March. Madrid.

1986

"17 artistas, 17 autonomías". Sevilla, Palma de Mallorca.

Galería EGAM. Madrid.

1987

Feria Internacional de Arte de Basilea. Galería EGAM. Madrid.

1988

"Arte y Trabajo". Calcografía Nacional. Madrid.

"Una Muestra". Galería EDURNE. Madrid.

1989

"Propuesta para una colección". G. Miguel Marcos. Zaragoza.

"Versus", Galería EGAM. Madrid.

Arte Español Contemporáneo en la Fundación Juan March. Madrid.

Sala Amós Salvador. Logroño.

Sala San Prudencio. Vitoria,

Centro Cultural Caja. Valencia.

Museo Juan Barjola. Principado de Asturias. Gijón.

Kiosko Alfaro. La Coruña.

Museo de Albacete. Albacete.

1990

"20 Pintores Contemporáneos en la Colección del Banco de España". La Coruña. Palacio Almodí, Murcia.

Spain Ginkgo Edition. Madrid, Tokio, Valencia, Alicante, Cuenca.

La Experiencia del Tiempo, Caja Murcia, Iglesia de San Esteban. Murcia.

Fundación Caixa de Pensiones. Barcelona.

Colección de Arte Contemporáneo del Patrimonio Nacional. Palacio Sollerich. Palma de Mallorca.

Colección de Arte del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

1991

"23 Artistas de Madrid Años 70". Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

Por la Pintura. Colección Miguel Marcos. Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca.

Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.

Feria de Arte de Basilea. Galería Soledad Lorenzo.

Colección de Arte del Colegio oficial de Arquitectos de Tenerife. Santa Cruz de la Palma, Palacio de Salazar.

Fuenteventura: Sala del Cabildo Insular. Lanzarote: Sala el Almacén.

Galería Ana Blanco. Valladolid.

Arte Español Contemporáneo. Fundación Juan March. Centro Cultural Caixa Vigo. Ateneo de Orense.

Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. Museo Provincial de Lugo. Centro de exposiciones de Ibercaja, Zaragoza.

1992

Semellanzas y Contrastes. Visión da arte Peninsular. La última década a través de tres colecciones. Palacio de la Diputación.

Bienal de Pontevedra.

Bienal del Cairo. Egipto.

1993

ARCO 93. Soledad Lorenzo. Madrid.

"5 Artistas Españoles Contemporáneos". Palacio Twaig. Riad. Arabia Saudita.

Sobre Papel. Galería Soledad Lorenzo. Madrid.

Testimoni 92-93. Sala San Jaume. La Caixa. Barcelona.

Grabados. Galería Ginkgo. Madrid.

1994

Cuatro Décadas 1980. Galería Juana Mordó. Madrid.

"3D / OD/+ 3D" Sala Luzán. Zaragoza.

Colección Pública II. Museo de Bellas Artes de Alava. Vitoria.

Los Años Pintados. Palacio de Sástago. Zaragoza.

Arco 94. Ed. Ginkgo. Madrid.

Obra Gráfica Contemporánea, Años 90, en los Institutos Cervantes. Rosario (Argentina), Tánger, Tetuán, Fez,

Rabat y Casablanca (Marruecos). Túnez, El Cairo, Alejandría (Egipto). Manchester (Reino Unido)

1995

Los Años Pintados. Reales Atarazanas. Barcelona.

Galería Palmira Suso. Lisboa.

Trienal de Arte Gráfico. La Estampa contemporánea. Palacio de Revillagigedo.

Centro Internacional de Arte. Gijón.

Obra Gráfica Contemporánea Años 90. Huglane Municipal Gallery of Modern Art. Dublín. Irlanda.

1996

Aquellos 80. Sala San Prudencio. (Vitoria). Sala de Armas (Ciudadela de Pamplona).

Casas del Águila y la Parra (Santillana del Mar).

ARCO 96. Galería Palmira Suso (Lisboa).

Fondos para una Colección. Década de los 70. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM . (Las Palmas)

Colección Juan Antonio Aguirre. IVAM. Valencia

Feria de Arte de Oporto., Galería Palmira Suso. Lisboa.

Fondos para una Colección. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

Premios Grabado 1996. Calcografía Nacional. Madrid.

Arte Español Contemporáneo. Museo de Arte Español Contemporáneo. Fund. Juan March. P. de Mallorca.

Feria de Arte de Miami (USA)

Egypt's 2nd. International Print Triennial. El Cairo. Egipto.

1997

Premio Nacional de Grabado 1996. Sala de Brocense. (Cáceres); Casa de cultura (Vitoria); Casa Soleric Mallorca); Embajada de Andorra.

Creer en el Arte. Colección Helga de Alvear. Una Selección. Sala del Cordón (Burgos).  
Sala Amós Salvador (Logroño)  
Obra con papel de Prensa. Colegio de Amberes. Madrid.  
XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Eslovenia.  
Art Der Al Cor. Palau Robert. Barcelona.  
Sala de Exposiciones BBV. Barcelona.  
Recortes y Galleos. Málaga. Granada.

1998

Fundación Municipal de Cultura. Casa de Cultura Valladolid;  
Casa Revilla Valladolid.  
Sala del Antiguo Convento de las Carmelitas. Cuenca.  
Iglesia de San Esteban, Murcia.  
Galería Ginkgo. Madrid.  
Arte Gráfico Español Contemporáneo. Instituto Cervantes. Amman Jordania.  
1898-1998. Dos Fines de Siglo para el Grabado Español.  
Centro Cultural de España en Montevideo.  
Museo de la Estampa. México D.F.  
Museo del Canal Interoceánico. Panamá.  
Estampa Digital. La Tecnología aplicada al arte gráfico. Calcografía Nacional.  
Academia de San Fernando. Madrid.  
XVII Salón de Arte. Instituto Cultural Mejicano. Washington. USA.  
Luz y Fotografía en la Colección Helga de Alvear. Fundación Caja Vital Kutxa.  
Labyrinth-Inter-Kontakt-Grafic : 2º Internacional Trienal of Prints, Prague 98.  
Gravuras Iberoamericanas Contemporáneas.  
Espaço Cultural 508. Brasilia.  
Fundação Jaime Camara. Goiana  
Vitoria, Salvador, Natal, Fortaleza, Belem, Manaus.  
Segunda Trienal de Grabado de Praga, "Labyrinth-Inter-Kontakt-Grafic".

1999

Imágenes de la Abstracción 1969-1989. Sala de las Alhajas. Fundación Caja Madrid.  
Sala Manuel Millares □MEAC. Madrid.  
ARCO 99. Galería Egam. Madrid.  
Bienal Internacional de Sharjah, Emiratos Árabes Unidos.  
The Masters of Grafic Arts. 5º Bienal Internacional de Dibujo y Artes Gráficas.  
Municipal de Arte de Győr, Hungría.  
Galería Miguel Marcos. Barcelona.  
Ultimo Otoño. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.  
Cien Años de Grabado Español: Camberra Sydney. Melbourne (Australia)  
Pekín, Chengdu, Shangai, (China)

2000

ARCO 2000. Galería La Caja Negra. Madrid.  
Galería Madrid-Berlín. Berlín. Alemania.  
XX Bienal de Alejandría. Egipto. Seis Artistas Españoles:  
Academia de España en Roma. Roma. Italia.  
Centro Cultural Melina Mercuri. Atenas. Grecia.  
Kunst Köln 2000. (Colonia . Alemania). La Caja Negra. □Madrid.  
Estampa 2000, Galería La Caja Negra. Madrid.

Memoria y Modernidad. Arte y Artistas del Siglo XX en Castilla la Mancha. Itinerante.  
Colección Testimonio. La Caixa. Caja de la Provincia. Sevilla.  
Intergrafía 2000. World Award Winners Gallery. Katowice. Polonia  
Estampas 1990-2000. Artistas Premiados en España.  
Centro de Arte Lía Bermúdez. Maracaibo (Venezuela)  
Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz Díez. Caracas (Venezuela).  
Centro Cultural de España. Lima (Perú).  
Museo de Arte de la Universidad Nacional. Bogotá (Colombia)  
Centro Cultural de España. Santiago de Chile.

2001.

ARCO 2001. Galería EGAM, Madrid  
Intergrafía 2000. World Award Winners. Częstochowa. Polonia  
FALUN Trienalen 2001 . Dalarnas Museum. Suecia  
Memoria y Modernidad. Arte y artistas del siglo XX en Castilla la Mancha  
Palacio del Infantado. Guadalajara.  
Museo Municipal de Albacete.  
Arte Español de los años 80 y 90, en las Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía. Galería de Arte Contemporáneo Zacheta. Varsovia  
La Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. "De Picasso a Barceló".  
Museo de Bellas Artes Buenos Aires Argentina. Pinacoteca Nacional de Sao Paulo. Brasil.  
Los 70, una década Multicolor. Fundación Marcelino Botín. Santander  
Feria Tránsito de Arte Contemporáneo, Toledo. La Caja Negra  
Feria de Cáceres. La Caja Negra  
Feria de Colonia . La Caja Negra.  
Estampas 1990-2000. Artistas Premiados en España  
La Paz y Santa Cruz de la Sierra. (Bolivia)  
Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Argentina.  
Centro Cultural de España. Asunción (Paraguay)  
Museo Torres García. Montevideo (Uruguay)  
Ut Pictura. Palacio de La Lonja. Zaragoza.  
Shoes or not Shoes?. Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur. Gent Bélgica.  
The Masters of Graphic Arts. Győr. Hungría.  
Galería EGAM. Madrid.  
Los años pintados. Centro Cultural CajAstur. Palacio Revillagigedo. Gijón.  
Impresiones. Experiencias artísticas del Centro I+D de la Estampa Digital. Calcografía  
Nacional. Madrid.

2002.

Intergrafía-World award Winners. Torun City Museum. Polonia  
ARCO.  
Galería Miguel Marcos. Barcelona  
Impresiones. Experiencias artísticas del Centro I+D de la Estampa Digital. Museo de la  
Pasión. Valladolid. Palacio Caja Cantabria. Santillana del Mar. Cantabria. Museo de Artes  
del Grabado a la Estampa Digital. Outeiro- Artes, La Coruña.  
La Posmodernidad Española: El Color de su Pintura. Ejea de los Caballeros . Huesca  
Diálogos. Galería Miguel Marcos. Barcelona  
Visiones Eróticas. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.  
Verano de 2002. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.  
Pintores a la Pintura. Homenaje a Rafael Alberti. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.

III Trienal de Arte Gráfico 2002. La Estampa Contemporánea. Palacio de Revillagigedo.  
Gijón  
Abstracciones 1955-2002. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Sala  
De arte Fundación Telefónica. Chile  
FIAC. Paris. Galería Miguel Marcos.  
"El siglo de Picasso". Pinacoteca Nacional de Grecia. Atenas.  
Estampa 2002. La Caja Negra. Madrid.  
Ecos de su Memoria. José Ramón Danvila y sus amigos. Diputación de Córdoba.  
Fundación Rafael Botí.

2003

Arco. Galería Miguel Marcos. Barcelona  
Arco. Galería Egam. Madrid  
Premio Nacional de Grabado 2002. 1993-2002 Décimo Aniversario. Calcografía Nacional.  
Real Academia de San Fernando. Madrid.  
Centro Municipal de Arte y Exposiciones de Avilés (Asturias)  
4ª Trienal Internacional "El color en el Arte Gráfico". Torun. Polonia  
Trienal Internacional de Obra Gráfica. El Cairo. Egipto  
25 años de Arte Contemporáneo. MUVM Atarazanas. Valencia  
Maestros del Taller de Fuendetodos. Fuendetodos-Zaragoza...  
Colección Caja de Burgos C.A.B.-Memoria de un Recorrido. Círculo de Bellas Artes. Madrid  
3ª Trienal de Arte Gráfico. La estampa contemporánea Museo de la Ciudad Madrid.  
"No perdamos los papeles" Galería EGAM Madrid  
"Verano de 2003" Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife  
Impresiones" Experiencias Artísticas del Centro I + D de la Estampa Digital de la Calcografía  
Nacional  
Museo Nacional de la Estampa. México D.F.  
Pinacoteca Diego Rivera del Instituto Veracruzano de la Cultura de la Ciudad de Xalapa.  
México  
Ex Colegio Jesuita en Patzenaro. Michoacan  
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. México  
7ª Bienal Internacional de Dibujo y Artes Gráficas. Győr. Hungría  
FIAC PARIS. Galería Miguel Marcos Barcelona  
International Print Triennial Society. Kraków 2003 Polonia. Bunkier Sztuki Contemporary Art  
Gallery,  
Krakow, Poland. Palace of Art TPSP,  
ART COLOGNE.37 Internacional Messe für Modern Kunst Galería Miguel Marcos.  
Barcelona  
Centro de Arte Caja de Burgos. CAB. " Punto de Encuentro. La Colección (1). Burgos.  
Metropolitan Museum de Manila. Impres10nes. Centro I+D de la Estampa Digital.  
Calcografía Nacional  
Instituto Cervantes de Munich (Alemania) Impres10nes. Centro I+D de la Estampa Digital.  
Calcografía Nacional. Real Academia de San Fernando. Madrid  
Eurografik Kiev 2003-European Culture Integration Bridge. Lavra Gallery, Kiev, Ucrania.

2004

Arco 2004. Stand Galería Miguel Marcos. Barcelona  
Fragmentos-Arte del XX al XXI. Col. Pilar Citoler. Centro Cultural de la Villa .Madrid  
Galería Egam. Madrid. " En torno a la abstracción". 35 Aniversario.

"Arte para aprender". Egea de los Caballeros. Huesca.  
Art Cologne (Alemania) .Stand Galería Miguel Marcos (Barcelona)  
Miguel Marcos 25 años, Palacio de Sástago, Zaragoza.  
Feria "Estampa". Galería Multiplicidad (Madrid)  
Contemporánea Arte. Colección Pilar Citoler. Sala Amos Salvador (Logroño  
Instituto Cervantesde Lisboa. Impresiones.Centro I+D de la Estampa Digital.  
Instituto Cervantes de Berlín.Impresiones. Centro I+D de la Estampa Digital  
Galería Ovidio ( Madrid) Colección los Ochenta I.  
Feria Internacional Estampa. Museo Municipal. Madrid  
Windsor Kuturgintza. "Diálogos". Bilbao  
Triennale KRAKAU-Oldenburg,2003.(re-exposición) 13.6.04.Horst Janssen  
Museum,Oldenburg. Alemania  
Arte Gráfico Español Contemporáneo. Instituto Cervantes Amman  
Arte Gráfico Español Contemporáneo. Instituto Cervantes Beirut  
Arte Gráfico Español Contemporáneo. Instituto Cervantes Túnez  
Disparates-Grabados de Fuendetodos. La Casa de la Entrevista. Alcalá de Henares

#### 2005

Caja San Fernando - Sevilla. "Medias y Extremas razones"  
ARCO 2005 Stand Galería Miguel Marcos . Barcelona  
Colección los 80/II Galería Ovidio. Madrid  
"Acentos en la colección de Caja Madrid". Sala de las Alhajas. Madrid  
Art Cologne (Alemania) .Stand Galería Miguel Marcos. (Barcelona, Zaragoza)  
Sombra de humo, Palacio los Serrano. Espacio Cultural de Caja de Ávila. Ávila  
Sombra de humo, Sala Hospedería de Fonseca. Universidad de Salamanca, Salamanca.

#### 2006

ARCO 2006, Stand Galería Miguel Marcos (Barcelona- Zaragoza) Madrid  
ESTAMPA 2006. Stand Galería Múltiple. Madrid  
ARTE FIERA 06, Stand Galería Miguel Marcos (Barcelona-Zaragoza).  
Círculo del Arte. Barcelona. Disparates- Consorcio Goya-Fuendetodos  
ESTAMPA 2006. Stand Galería Multiplicidad. Madrid  
GEOMETRIA GRAFICA. Galería Múltiple. Madrid

#### 2007

ARCO 2007. Stand Galería Miguel Marcos. (Barcelona-Zaragoza) Madrid  
ARCO 2007. Stand Galería EGAM. Madrid  
ARTMADRID. Stand Galería Múltiple. Madrid  
ARTE FIERA 07. Bolonia-Italia. Galería Miguel Marcos. Barcelona, Zaragoza  
Museo Municipal de Arte Contemporáneo. " Adquisiciones y Proyectos 2003-2006 Madrid.  
FERIA DE BOLONIA (Italia) Stand. Galería Miguel Marcos. (Barcelona-Zaragoza)  
ART COLOGNE 2007 ( Alemania) Stand. Galería Miguel Marcos. (Barcelona- Zaragoza)  
ARTE COLOGNE-PALMA DE MALLORCA.  
Stand Galería Miguel Marcos. Barcelona, Zaragoza.  
ESTAMPA. Galería Múltiple. Madrid  
ESTAMPA. Galería Multiplicidad. Madrid

#### 2008

ARTE y TRABAJO. Colección Arte y Trabajo. Sala Zuazo. Arquería Nuevos Ministerios,  
Madrid.

ARCO 2008. Stand Miguel Marcos. (Barcelona- Zaragoza) Madrid.  
DINA CERO, Gráfica Digital. Sala Ignacio Zuloaga. Fuendetodos-Zaragoza  
ART COLOGNE 2008.(Alemania). Stand Miguel Marcos. Barcelona, Zaragoza.  
IV Exposición de Donaciones de Obra Gráfica a la Biblioteca Nacional 1998-2002.  
Biblioteca Nacional . Madrid  
"ENLACES + TRES". Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. Valladolid.  
"EN PLENITUD". Galería Gema Llamazares. Gijón. Asturias.  
ESTAMPA 08. Ediciones NAVEART. Madrid.  
ESTAMPA 08. Galería Múltiple. Madrid.  
20 EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS. Sala de Exposiciones Banco Herrero OVIEDO

2009

ARCO 2009. Stand Miguel Marcos.(Barcelona-Zaragoza) Madrid  
ARTMADRID. Galería Múltiple. Madrid.  
MODERNSTARS. Arte Contemporáneo en la Colección CIRCA XX. Pilar Citoler. Salas de  
Exposiciones: VIMCORSIA-PALACIO DE LA MERCED-MUSEISTICA DE CAJASUR Y  
TEATRO PRINCIPAL  
DERIVAS GEOMETRICAS. MUSEO JORGE OTEIZA-Alzuza-Navarra  
SONS. – SHOES OR NO SHOES . Bélgica  
ART COLOGNE 2009 (Alemania). Stand Miguel Marcos. Barcelona, Zaragoza.  
Mostotes- GRABADOS-MUSEO  
4º ESPACIO CULTURAL. DISPARATES DE FUENDETODOS. DIPUTACIÓN  
PROVINCIAL DE ZARAGOZA. ZARAGOZA  
COLECCIÓN REBOYEDA 3º. Ayuntamiento de Miengo. Cantábría  
"MADRID D.F." . Carpeta de Obra Gráfica de la Exp. Madrid D.F.Galería Quórum. Madrid  
"UNA CIERTA FIGURACION". Selección de Obras de la Colección de la Ciudad.  
Antiguo Hospital de Santa María la Rica de Alcalá de Henares. Madrid.  
ESTAMPA 09. Galería Múltiple. Madrid  
ESTAMPA 09.Colección del Ayuntamiento de Móstoles. Madrid

2010

ARCO 2010. Stand Miguel Marcos. (Barcelona-Zaragoza) Madrid  
ARTMADRID. Galería Múltiple. Madrid. ....  
GABINETE ARTÍSTICO. Colección de Arte Contemporaneo LOS BRAGALES Diputación de  
Zaragoza. Palacio de Sástago . Zaragoza.  
"MARGENES DE SILENCIO" . Centro de Artes Visuales Fundación Helga de  
Alvear.Cáceres  
ESTAMPA 010. Ediciones OGAMI PRESS. Madrid

2011

ARCO 2011. Stand Miguel Marcos.(Barcelona-Zaragoza) Madrid  
Ciento y ...POSTALICAS A : FEDERICO GARCIA LORCA .1898-1998 / 1998-2011  
Museo Postal y Telegráfico-Palacio de Comunicaciones. MADRID  
FIRA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE ARTE Y DISEÑO.ARTS LIBRIS.ARTS SANTA  
MONICA. BARCELONA. Ogami Press. Madrid  
CONSTRUYENDO UNA COLECCIÓN-Una interpretación de la Colección Fundación Botín.  
Sala de exposiciones Fundación Botín.Santander.  
FERIA INTERNACIONAL DE OBRA GRAFICA.  
MULTIPLIED CONTEMPORARY EDITIONS FAIR.CHRISTIE'S.LONDRES-  
OGAMIPRESS. MADRID

ESTAMPA –ARTE MULTIPLE-19ª FERIA INTERNACIONAL DE ARTE MULTIPLE  
CONTEMPORANEO. Galería Multiple Ediciones. Madrid  
ESTAMPA-Arte Múltiple-19ª FERIA INTERNACIONAL DE ARTE MÚLTIPLE Contemporaneo  
OGAMIPRESS-La Caterva. Madrid  
APROXIMACIONES.Arte español contemporaneo en la Colección Helga de Alvear  
Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear. Cáceres  
HABITATGES. Espai H.C. LLUC FLUXÁ. PROJECTES D'ART. Palma de Mallorca

2012

APROXIMACIONES . Arte Español Contemporaneo en la Colección Helga de Alvear  
Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear. Cáceres  
HABITATGES. Espai H.C. LLUC FLUXÁ. PROJECTES D' ART. Palma de Mallorca

2013

La palabra pintada. Libros de artista. Fundación Ankaria / Ayuntamiento de Pozuelo de  
Alarcón (Madrid)  
El arte del presente. Colección Helga de Alvear. Palacio de Cibeles. CentroCentro.  
El papel de la movida. Museo ABC del Dibujo y la Ilustración, Madrid.

#### **V.4. Talleres y docencia**

1986. Primer Taller de Arte Experimental. Círculo de Bellas Artes de Madrid.  
1991. Curso de Técnicas de Conservación de Pintura. Huete. Cuenca.  
1994. "Taller Santiago Serrano". Círculo de Bellas Artes Madrid.  
1996-1997. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
1997-1998. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
1998-1999. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
1999-2000. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
2000-2001. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
2001. Taller Santiago Serrano. Fundación Marcelino Botín. Santander. España  
2001-2002. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
2002. Taller Santiago Serrano. Fuendetodos. Zaragoza  
2002-2003. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes  
2003-2004. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes  
2003. Taller Santiago Serrano. ALNORTE II Semana Nacional de Arte Contemporáneo  
Gijón  
2004-2005. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes  
2005-2006. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes  
2006. Taller. "Paisajear en Blanca". Blanca Murcia.  
2006-2007. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes  
2007. Taller- Color. Centro Europeo de Diseño. Madrid  
2007-2008. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes  
2008-2009. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
2009-2010. Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes.  
2010. Taller Santiago Serrano. Los Castillos, Alcorcón, Madrid.  
2013. Curso-taller "Método de transferencia con tintas offset". Fundación Miró, Palma de Mallorca.

#### **V.5. Museos, fundaciones, colecciones públicas y privadas**

Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
Museo de Arte Abstracto de Cuenca.  
Museo Municipal de Madrid, Madrid  
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria..  
Museo de la Solidaridad Salvador Allende.. Santiago de Chile  
Colección COAC. Santa Cruz de Tenerife.  
Colección Banco de España..Madrid  
Colección Argentaria  
Colección Comunidad Autónoma de Madrid  
Colección Fundación Areces.  
Colección A.T.T.  
Colección Testimoni. Caixa de Pensiones. Barcelona.  
Colección Patrimonio Nacional  
Colección Paradores Nacionales.  
Colección Miguel Marcos. Zaragoza.  
Colección Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid.  
Colección Sede de la Fundación Juan March. Madrid  
Colección Biblioteca Nacional. Madrid.

Colección Ayuntamiento de Logroño.  
 IVAM, Centro Julio González, Valencia  
 Centro Atlántico de Arte Moderno Las Palmas de Gran Canaria.  
 Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
 Colección Arte Contemporáneo, Madrid.  
 Fundación Actilibre. Madrid  
 Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundació Juan March. Palma de Mallorca.  
 Colección Philip Morris.  
 Colección Marcos Martín Blanco.  
 Colección Caja de Madrid , Madrid  
 CAB. Centro de Arte Caja de Burgos. Colección Caja de Burgos.  
 Fundación Inter-Kontakt-Grafik. Praga.  
 Museo Postal y Telegráfico, Madrid.  
 Museo Municipal de Arte de Győr, Hungría.  
 Museo Zabaleta, Quesada, Jaén. Donación F. Ángeles Dueñas.  
 Patrimonio del Ministerio de Asuntos Exteriores.  
 Colección "De Pictura" . Zaragoza.  
 Colección Marcelino Botín. Santander.  
 Colección Caja Rural de Almendralejo  
 Colección CAM. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante  
 Museo de Arte Contemporáneo de Nimes. Francia.  
 Museo de Arte Español Contemporáneo Patio Herreriano. Valladolid  
 Colección Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos. Zaragoza.  
 Colección Pilar Citoler. Madrid.  
 Fundación Banco Bilbao- Vizcaya-Argentaria  
 Ajuntament de Calviá. Calviá, Mallorca  
 Ayuntamiento de Miengo. Miengo, Cantabria.  
 Colección Andersen Consulting, Madrid.  
 Col·lecció d'Àrt Contemporani, Fundació "La Caixa", Barcelona  
 Colección Ayuntamiento de Móstoles, Madrid  
 Colección Enric Ventós Omedes, Barcelona.  
 Nordstein Versi Chernugen, Colonia.  
 Fons d'Àrt de la Generalitat de Catalunya.  
 Colección Fundación Coca Cola, Madrid.  
 Hotel de las Arts, Barcelona.  
 MACBA, Barcelona  
 Marugame Hirai Museum, Kagawa, Japón.  
 Colección SONS-Shoes or no Shoes?. Kruishoutem-Bélgica  
 Museu de Granollers, Granollers, Barcelona  
 Colección Congreso de los Diputados. Madrid  
 Comisión Permanente de España. U.E. Bruselas, Bélgica  
 Archivo de Castilla La Mancha . Toledo  
 Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares. Madrid.  
 Colección Arte y Trabajo. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.  
 Presidencia del Gobierno-Madrid  
 Colección Los Bragales. España  
 Colección Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles. Madrid  
 Colección Centro de Artes Visuales- Fundación Helga de Alvear-Cáceres  
 Colección José María Lafuente- Palma de Mallorca  
 Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

## V.6 Cubiertas de libros, ilustraciones en publicaciones periódicas y carteles

*ABC Cultural*, Madrid, 19 de mayo de 2001, nº 486 (En portada, se reproduce una pieza de la serie "Instrumentos serie B", 2000)

Cartel "Conferencia Internacional. Información / Sociología", Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 16, 17 y 18 de noviembre de 2000 – Departamento de Sociología VI, Universidad Complutense. (En el centro, reproducción de una de las estampas digitales de la serie *Play Life après Piranesi*, 2000)

"La educación a debate". *Archipiélago*, nº 38, Barcelona, 1999 (En portada, impresión digital: letra h proyectando su sombra)

DARNTON, Robert: "La nueva era del libro", *Letra Internacional*, 62, Madrid, mayo-junio de 1999 (varios polípticos digitales de *Instrumentos de pasión*, reproducidos en el interior, pp. 21-25)

FOUCAULT, Michel: *Hermenéutica del sujeto*, La Piqueta, Madrid, 1994, (Col. Genealogía del Poder, nº 25)

FRANÇOIS, Catherine: *La ciudad infinita*, edición del autor, Valencia, 1992

MÚJICA, Hugo: *Kenosis: sabiduría y compasión de los evangelios*, Estaciones, Argentina, 1982

PANIAGUA, José Luis: *El Hombre Energía Estructurada*, Eyras, Madrid, 1986

PANIAGUA, José Luis: *El Primer Círculo*, Miraguano, Madrid, 1988

POLANYI, Karl: *La Gran Transformación. Crítica del liberalismo económico*, La Piqueta, Madrid, 1997 (Col. Genealogía del Poder, nº 17) (Colección – Genealogía del Poder - dirigida por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. En portada: "CIFRA", 1989, de Santiago Serrano)

WILLIAMSON, Jeffrey G.: *Capitalismo y desigualdad económica en Gran Bretaña*, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1987 (Col. Historia Social)

## V.7. Ediciones y coediciones de obra gráfica

Santiago Serrano "CUADERNO 1971-73" Madrid 28.3.1977. 15 Ejemplares.

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. " MADRID D.F. " Madrid 1981 . 50 Ejemplares.

MINISTERIO DE TRABAJO. Col. Arte y Trabajo."Constelación de Edipo" Madrid 1987

Santiago Serrano "AHUECAR" ginkgo edición. Madrid 1989. 75 Ejemplares.

BANCA MARCH. Edición 85 ejemplares. Madrid 1995

CALCOGRAFÍA NACIONAL. Premio Nacional de Grabado 1996. 100 ejs. Madrid 1996

BBVA- Calcografía Nacional. 100 ejemplares. Madrid 2000

Galería La Caja Negra. "ORILLAS". Diez ediciones. 75 ejemplares cada edición. Madrid 2001

Galería Multiplicidad. 75 ejemplares. Madrid 2002

NAVEART. "AGUA". 75 ejemplares. Madrid 2009

FUNDACION FUENDETODOS. "DISPARATES DE FUENDETODOS" Premios Nacionales de ---Grabado. 100 ejemplares. Madrid 2001

Santiago Serrano."SEE YOU AT THE CIRCUS" . Calcografía Nacional. 15 ejemplares. Madrid 2001

La Polígrafa. "DESFUNDAMENTACIONES". 75 ejemplares. Barcelona 1989

Santiago Serrano. "INSTRUMENTOS DE PASION". 12 ediciones. 15 ejemplares cada edición.  
Madrid 1997.  
AYUNTAMIENTO DE MADRID. "El Cristo de Velázquez", Miguel de Unamuno. 200 ejemplares .  
Madrid 2008  
Santiago Serrano-Luis Moliner. "LA CASA". 20 ejemplares. Madrid 2010  
Santiago Serrano. "LAS CASAS HABITADAS IV". 16 ejemplares. Madrid 2010  
Santiago Serrano. "LAS CASAS HABITADAS Y UN POEMA DE JOSE HIERRO". 9 ejemplares.  
Madrid 2010.  
OGAMIPRESS-SANTIAGO SERRANO. "LAS CASAS HABITADAS" .20 ejemplares. Madrid 2010  
Santiago Serrano. "CRUZARSE". 14 ejemplares. Madrid 2010.  
Santiago Serrano. "CRUZARSE II". 14 ejemplares. Madrid 2010  
EL GATO GRIS . "EL DESIERTO VERDE" de Eduardo Moga. 4 estampas .100 ejemplares.  
Valladolid 2011.  
NAVEART.-SANTIAGO SERRANO. "TRONOS". 30 ejemplares. Madrid 2011  
CALCOGRAFIA NACIONAL. I+D. Múltiples estampas digitales. Madrid 2008  
Santiago Serrano. "LAS CASAS DEL CORAZON". 16 ejemplares. Madrid 2011

#### **V.8. Catalogación de ediciones de obra gráfica (Selección)**

*Cuaderno 1971-73*, marzo de 1977

Fotocopias encuadradas con tapas de cartón y clavos

50 ejemplares firmados y numerados

Editado por Santiago Serrano.

*Instrumentos de Pasión*, 1998

Impresión con Epson Stylus 1520 sobre papel (24 x 18 cm.) estucado de 200 gr. tratado con resina sintética y pigmentos. Collé sobre papel Cur Touch Seda Blanco Natural (36 x 29 cm.) Antalis de 300 gr.

Imágenes vectoriales basadas en la obra del autor: "Instrumentos de Pasión".

Serie de 5 cajas diferentes cuyo contenido es de 9 imágenes individualizadas en cada caja.

*Llámame cuando llegues*, 2000

Estampación digital a 1 tinta sobre papel estucado de 150 gr. tratado con pigmentos naturales y resina sintética.

Collé sobre papel Arches de 250 grs. de 38 x 53 cm.

Estampación: Taller Rafael R. de Rivera, Madrid.

100 ejemplares numerados en arábigo y 25 numerados en romano.

Carpeta *Disparates de Fuendetodos (Premios Nacionales de Grabado)*, que también incluye estampas de Bonifacio Alfonso, Enrique Brinkmann, Miguel Ángel Blanco, Monirul Islam Patwary, Óscar Manesi, Blanca Muñoz y Juan Martínez Moro.

Ediciones de Arte Gráfico de Fuendetodos (Zaragoza)

*See you at the Circus*, mayo de 2002

Páginas de revistas manipuladas con pintura acrílica y acuarela, firmadas y fechadas en 1990. Captura de imagen mediante Scanner Agfa Duoscan F40. Tratamiento con Adobe Photoshop. Estampación en impresora Mimaki JV2-130 en el Centro I+D de la Estampa Digital (Calcografía Nacional) sobre papel Somerset Velvet 100% de 330 gr. sin ácidos.

32,7 x 28,8 cm. (estampa) / 39,5 x 44 cm. (hoja)

Títulos de las estampas: *See you at the Circus / Falta una frase lapidaria / Lo importante no es el camino / A small but knotty problem / Master painting / We have mastered the art.*

15 ejemplares y 2 pruebas de artista

Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

*Agua, 2008*

Carpeta editada por Naveart Ediciones SL. (Contiene 4 estampas de Alfonso Albacete, Carlos Franco, Luis Gordillo y Santiago Serrano)

Impreso en el Taller de M<sup>a</sup> Luz de la Piedad en Rivas-Vaciamadrid en septiembre de 2008.

Santiago Serrano: Impresión digital sobre papel Pearl manipulado a mano por el artista y contra colado sobre papel Somerset de 250 gr.

75 ejemplares firmados y numerados.

*La Casa, primavera de 2010*

Subtitulado: *Santiago Serrano. Luis Moliner.*

Imágenes fotográficas de maquetas, tratadas digitalmente. Estampación con tintas pigmentadas, realizada en impresora EPSON Stylus Pro 7800, sobre papeles estucados de 225 y 300 gr. impregnados de pigmentos. Collé sobre papel Cur Touch Seda extra blanco de 300 gr.

Fotografías: Sebastián Serrano y Santiago Serrano. Colaboración: F.A.M.

Textos: Luis Moliner (procedentes del poema: "La Casa de Hades")

27 x 33 cm. (estampa) / 39,5 x 44,5 cm. (hoja)

Edición de 16 ejemplares, 2 pruebas de artista y 1 prueba de estado.

Cada caja contiene 12 estampas y 12 poemas.

*Las Casas Habitadas, primavera de 2010*

Subtitulado: *Santiago Serrano y un poema de José Hierro*

Imágenes fotográficas de maquetas, tratadas digitalmente. Estampación con tintas pigmentadas, realizada en impresora EPSON Stylus Pro 7800, sobre papeles estucados de 225 y 300 gr. impregnados de pigmentos. Collé sobre papel Cur Touch Seda extra blanco de 300 gr.

Fotografías: Sebastián Serrano y Santiago Serrano. Colaboración: F.A.M.

Textos: José Hierro (procedentes del poema: "Con las piedras, con el viento...")

16,3 x 33 cm. (estampa) / 25,2 x 44,6 cm. (hoja)

Edición de 9 ejemplares. Cada caja contiene 10 estampas.

*Las casas habitadas IV, Madrid, otoño de 2010*

Fotografías: Sebastián Serrano y Santiago Serrano. Colaboración: F.A.M.

Impresión de imágenes fotográficas de maquetas, tratadas digitalmente, sobre papeles impregnados de pigmentos. Collé sobre papel Cur Touch Seda extra blanco de 300 grs.

Estampación realizada con impresora EPSON Stylus Pro 7800 sobre papeles estucados de 225 y 300 grs.

44,5 x 39 cm. (hoja) / 21 x 41 cm. (estampa)

Edición de 16 ejemplares numerados y firmados y 5 Pruebas de artista. Cada caja contiene 15 estampas.

*Las casas habitadas, 2010*

Carpeta que contiene doce estampas.

Fotoaguatinta sobre polímero a partir de imágenes digitales tratadas con Adobe Photoshop CS 4 y estampadas a mano sobre papel estucado intervenido uno por uno por el artista y contracolado sobre papel Incisioni de 40 x 48 cm. y 310 gr. Las planchas y la edición han sido realizadas en Juan Lara Estudio de Grabado en Madrid. Septiembre de 2010.

20 ejemplares y 5 pruebas de artista

Edición: Ogami Press

*Cruzarse, invierno de 2010*

Fotografías: Sebastián Serrano y Santiago Serrano. Colaboración: F.A.M.

Impresión de imágenes fotográficas de maquetas, tratadas digitalmente, sobre papeles tratados con pigmentos y resina sintética.

Collé sobre papel Incisione extra blanco de 300 grs.

Estampación con tintas pigmentada, realizada con impresora EPSON Stylus Pro 7800 sobre papeles estucados de 225 y 250 grs.

25,2 x 44,6 cm. (hoja) / 16,3 x 33 cm. (estampa)

Edición de puentes y pasos materializados en maquetas de distintos tamaños e intenciones, cuyos títulos son: "PASO DE PUNTILLAS", "PUENTE DE LOS TRES OJOS (Homenaje a mi

abuela Juliana)", "MICKEY MOUSE", "PUENTE DEL PILAR", "PUENTE CORRIENTE", "LA PUENTE (Homenaje a Alcañizo, Toledo)", "PUENTE ENCRUCIJADA", "PU EN TE", "PUENTE AÉREO", "PUENTE TRAMPA", "HIROSHIMA KYO 6.08.1945", "pHuento", "PUENTE FILOSO", "Pu e NT e", "IMPUENTE".

14 ejemplares numerados y firmados y 2 Pruebas de artista. Caja de madera pintada de negro. Cada caja contiene 12 estampas.

*Cruzarse (II)*, invierno de 2010

Fotografías: Sebastián Serrano y Santiago Serrano. Colaboración: F.A.M.

Impresión de imágenes fotográficas de maquetas, tratadas digitalmente, sobre papeles tratados con pigmentos y resina sintética. Collé sobre papel Cur Touch Seda extra blanco de 300 grs.

Estampación con tintas pigmentada, realizada con impresora EPSON Stylus Pro 7800 sobre papeles estucados de 225 y 250 grs.

25,2 x 44,6 cm. (hoja) / 16,3 x 33 cm. (estampa)

Edición de puentes y pasos materializados en maquetas de distintos tamaños e intenciones, cuyos títulos son: "PASO DE PUNTILLAS", "PUENTE DE LOS TRES OJOS (Homenaje a mi abuela Juliana)", "MICKEY MOUSE", "PUENTE DEL PILAR", "PUENTE CORRIENTE", "LA PUENTE (Homenaje a Alcañizo, Toledo)", "PUENTE ENCRUCIJADA", "PU EN TE", "PUENTE AÉREO", "PUENTE TRAMPA", "SER-PUENTE (Inspirado en el libro de Ángel de Frutos)", "pHuento", "PUENTE FILOSO", "Pu e NT e", "IMPUENTE".

14 ejemplares numerados y firmados y 2 Pruebas de artista. Cada caja contiene 12 estampas.

*El desierto verde*, 2011

Texto de Eduardo Moga y cuatro imágenes (impresión digital) de Santiago Serrano. Impresión de imágenes fotográficas de maquetas, tratadas digitalmente, sobre papeles tratados con pigmentos. Estampación con tintas pigmentada, realizada con impresora EPSON Stylus Pro 7800 sobre papeles estucados de 225 y 250 grs.

Caja de madera de haya y cubiertas de laminado de cerezo. Serigrafía en portada de la caja.

El Gato Gris Ediciones de Poesía

135 ejemplares

*Las casas del corazón*, Madrid, otoño de 2011

Fotografías: Sebastián Serrano y Santiago Serrano.

Imágenes fotográficas de maquetas, tratadas digitalmente. Estampación con tintas pigmentadas realizada en impresora EPSON Stylus Pro 7800 sobre papeles estucados tratados con pigmentos naturales y resina sintética, de 225 y 300 grs.

52,6 x 39,1 cm. (hoja) / 21 x 41 cm. (estampa)

Edición de 12 ejemplares, 2 Pruebas de artista y 2 ejemplares especiales. Todas firmadas y numeradas.

Títulos de las estampas: "La Casa de Sal", "La Casa Enjaulada", "La Casa de Arena", "La Casa de Paja", "La Casa de Leña", "La Casa de Barro", "La Casa de Metal", "La Casa de Ceniza", "La Casa de Pan", "La Casa de Cera", "La Casa de Pelo", "La Casa del Tiempo", "La Casa de Azufre", "La Casa de Luto", "La Casa Ardida", "La Casa de Cemento", "La Casa de Almagra", "La Casa Rota", "La Casa de Trapo".

*Easy Series*, noviembre de 2011

Impresión con EPSON Stylus Pro 7800 sobre papel estucado de 225 gr. tratado con pigmentos naturales. Collé sobre papel Antalis Cur Touch Seda extra blanco de 300 gr.

Imágenes basadas en las series "Easy" (2006) de Santiago Serrano. Fotografías: Santiago Serrano (2000) y Sebastián Serrano (2006)

Las series "Easy" fueron impresas en el año 2006 a partir de fotografías digitales de estructuras publicitarias tomadas en Buenos Aires (autopista Panamericana, Argentina, 2000) y fotografías digitales de piedras recogidas en Caracenilla (Cuenca, España) En estas nuevas cuatro ediciones se han utilizado tanto imágenes retocadas digitalmente del año 2006 como nuevas imágenes retocadas digitalmente en 2011.

Edición de 8 ejemplares numerados, 2 pruebas de artista y 1 prueba de estado.

*Tronos, 2011*

Serigrafía tramada sobre pantalla de 120 hilos a la tinta vinílica, impresa sobre papel estucado de 225 gr. tratado con pigmentos naturales. Collé sobre papel Biblos de Guarro de 250 gr.

Imágenes basadas en las series "Tronos" (2007-2008) de Santiago Serrano. Fotografías tomadas y tratadas digitalmente por Sebastián Serrano en 2006 de sillas encontradas en la escombrera de Caracenilla (Cuenca) Colaborador: F.A.M.

Coedición del taller de Santiago Serrano y el taller serigráfico NAVE A de Mari Luz de la Piedad y Sol Garbayo.

20 ejemplares numerados, 2 pruebas de taller y 2 pruebas de artista.

## V.9. Selección de clientes y de encargos realizados como restaurador de pintura.

Esta es una sucinta lista de instituciones y coleccionistas particulares para los cuales Santiago Serrano ha realizado trabajos como restaurador de pintura, tanto *in situ* como en su taller de la calle Roma, donde dirigía a un equipo de restauradores. Es muestra suficiente de su intensa dedicación a este oficio durante varias décadas.

La lista ha sido confeccionada recurriendo a la memoria de Serrano, por cuyo taller de restauración han pasado pinturas pertenecientes a una extensa nómina de artistas que trabajaron entre el siglo XVI y el último cuarto del siglo XX: El Greco, Claudio Coello, Pedro de Campobón, Arellano, Meléndez, Antonio Palomino, Antonio Carnicero, Salvador Maella, Luis Paret, Goya, Ignacio Pinazo, Moreno Carbonero, Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla, Anglada Camarasa, María Blanchard, Pancho Cossío, Equipo Crónica, Luis Gordillo, etc.

Hasta finales de los años noventa, el estudio de Santiago Serrano en Madrid estaba dividido en dos partes: una zona destinada a la restauración de cuadros, y otra, situada al fondo del local, donde trabajaba en su propia obra artística.

De todos los encargos existen los correspondientes informes de conservación y restauración.

### Clientes:

Anticuarios

Ayuntamiento de Madrid

Museo Municipal de la calle Fuencarral (finales de los setenta y principios de los años ochenta)

Casa de la Villa (antigua sede del Ayuntamiento): Salón de sesiones (Temple de Antonio Palomino sobre el techo)

Capilla de la Casa de la Villa: fresco de Antonio Palomino.

Salón Real de la Casa de la Panadería.

Colección de retratos de los alcaldes ubicados en la Casa de la Villa y en la Casa-Palacio Cisneros.

Pintura moderna y contemporánea de la colección del Ayuntamiento de Madrid.

Banco de España

La colección de cuadros de Francisco de Goya provenientes del antiguo Banco de San Carlos.

También de la colección del Banco de España: Salvador Maella, Luis Paret y Alcázar, José Moreno Carbonero, etc. Pintura moderna y contemporánea de la misma colección.

Palacio de Godoy, Madrid: pinturas murales (techos)

Diversos ayuntamientos y diputaciones provinciales

Múltiples colecciones particulares y galerías de arte:

Colección Marañón

Colección Helga de Alvear

Colección Telefónica (Juan Gris, Luis Fernández, Tàpies)

Colección de pintura de Martín de Álzaga

Galería Juana de Aizpuru

Galería Soledad Lorenzo

El Corte Inglés

Obras pictóricas de la Iglesia, como el Retablo del Convento de las Carboneras (Madrid)

