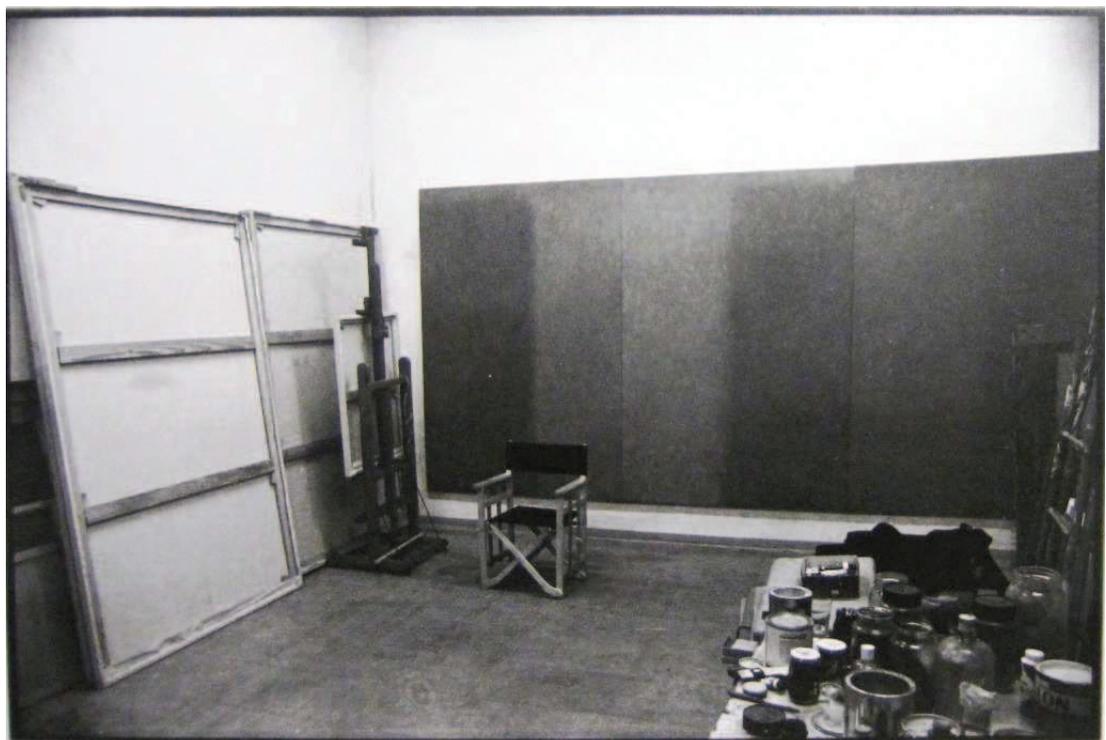




TESIS DOCTORAL
2014

SANTIAGO SERRANO, TRAS EL VELO DE LA IMAGEN
(Pintura y obra sobre papel, 1967-2013)



Óscar Muñoz Sánchez
Licenciado en Historia del Arte

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

Dirigida por Víctor Nieto Alcaide (UNED)

Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia.
Universidad Nacional de Educación a Distancia

TESIS DOCTORAL

SANTIAGO SERRANO, TRAS EL VELO DE LA IMAGEN
(Pintura y obra sobre papel, 1967-2013)

Óscar Muñoz Sánchez
Licenciado en Historia del Arte

Dirigida por Víctor Nieto Alcaide (UNED)

*A mis padres, que me han querido tanto
A mi esposa Mónica, a la que amo y adoro*

ÍNDICE

PREFACIO

INTRODUCCIÓN

I. Presentación

II. Objetivos

III. Metodología y Fuentes

IV. Aclaraciones sobre la bibliografía y el catálogo

V. Avance de una trayectoria

CAPÍTULO I. VILLACAÑAS Y MADRID (1942-1960)

CAPÍTULO II. AÑOS SESENTA: APROXIMACIÓN AUTODIDACTA A LA PINTURA

II.1 PINTAR PARA SUBSISTIR (1960-1968)

II.1.1 Trabajos de encargo. *La lobera*.

II.1.2 Alejandro Bérghamo y la beca de la Fundación Juan March

II.2 PARÍS, 1968

II.2.1 La Académie Julian y el profesor Antonio Guansé: desvelando la abstracción

II.2.2 Mayo del 68

II.3 EL TRÁNSITO A LA ABSTRACCIÓN (1968-1970)

II.3.1 La visita a Juana Mordó y el encuentro con José María Moreno Galván.

II.3.2 Una carrera inesperada en medio de una crisis

CAPÍTULO III. EL ESPLENDOR DE LOS AÑOS SETENTA (1970-1980)

III.1 JUAN ANTONIO AGUIRRE Y LA GALERÍA AMADÍS

III.2 LOS DIARIOS DEL COLOR: *CUADERNO 1971-1973* Y *LECTURAS 1974-1980*

III.2.1 *Cuaderno 1971-1973*

III.2.2 *Lecturas 1974-1980*

III.3 BUENOS AIRES, 1971.

III.4 PAISAJE SIMBIÓTICO / PAISAJE OSMÓTICO (1972-1974)

III.4.1 El parangón con Rothko

III.4.2 El comienzo de un diario

III.4.3 Trazando un círculo de amistades y relaciones

III.5 REUNIÓN PLÁSTICA, 1975

III.5.1 Secuencia de *paisajes*

III.5.2 Un grupo de amigos

III.5.3 Destino Milán: la amistad con Carmen Gloria Morales.

III.6 PROPAC, 1976

III.6.1 Secar el espacio

III.6.2 Los monotipos de 1975 y su valor premonitorio

III.6.3 El Tríptico

III.6.4 Serrano, Alcolea, Criado

III.6.5 La exposición en la sala Propac

III.7 EN BUSCA DE UNA PINTURA NO APREHENSIBLE (1977-1979)

III.7.1 Sistema del no color o color antisistema.

III.7.2 Columnas de luz. Una pintura huidiza.

III.8 CONCLUSIÓN DE UN CICLO (1980-1981)

III.8.1 *Noli me tangere* y *Jazmín del Aire*: carne y vestido de la pintura

III.8.2 *Madrid D.F.* (1980) y la exposición individual en el M.E.A.C. (1981)

CAPÍTULO IV. LOS AÑOS OCHENTA

IV.1 COLGADO DE LA ESPERA (1982-1988)

IV.1.1 Cambio de rumbo (1982-1983)

IV.1.2 Introspección (1984)

IV.1.3 Monocolor y obsesivo (1985)

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

IV.2.1 Situación extraña

IV.2.2 Edipo

IV.2.3 Gestando la obra de los años noventa

IV.2.4 *Ancha ceguera*

IV.2.5 *El tambor de la noche.*

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

IV.2.7 *Desfundamentaciones.*

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

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

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

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

V.4 TRABAJOS DE ENCARGO

V.5 CÍRCULOS, ANILLARES, TONDOS

V.6 *ABANDERADO: BANDERA SIN IDENTIDAD*

V.7 *INTERLOCUTOR* (1996)

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

V.9 EL INSTRUMENTO H

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

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

CAPÍTULO VIII. LA VIDA ES SOMBRA DE HUMO (2001-2009)

VIII.1 *Compasiones/Compases*

VIII.2 *Sombra de humo*

VIII.3 Ausencia y hueco, silencio y transparencia

CAPÍTULO IX. SEMBLANZA DE UN PINTOR, SÍNTESIS DE UNA TRAYECTORIA

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

- I. Diccionarios y estudios generales
- II. Catálogos de Colecciones y Museos
- III. Catálogos de exposiciones colectivas
- IV. Textos, artículos y reseñas en catálogos, revistas y prensa diaria.

INDICE DE ILUSTRACIONES

CATÁLOGO

- I. Advertencia preliminar
- II. Catalogación

APÉNDICE

I. ESCRITOS DE SANTIAGO SERRANO

- I.1. Memoria para la Fundación Juan March, 1968
- I.2. *Cuaderno 1971-1973*
- I.3. Diario *Notas* (1973-1994)
- I.4. Cuaderno 1997-2009

I.5. "Símbolo y hechizo", *ABC Cultural*, 1998.

I.6. Pregón de las fiestas de Villacañas (2006)

I.7. Cuaderno *La casa delata* (2012-2013)

II. CORRESPONDENCIA Y OTROS DOCUMENTOS

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

II.2. Dietario de 1974 (extractos)

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

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

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

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

III. ENTREVISTAS

III.1. Con Santiago Serrano

III.2. Con Juan Antonio Aguirre

IV. SELECCIÓN DE TEXTOS CRÍTICOS

V. CURRÍCULO DEL ARTISTA

V.1. Becas y Premios

V.2. Exposiciones individuales

V.3. Exposiciones colectivas

V.4. Talleres y docencia

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

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

V.7. Ediciones y coediciones de obra gráfica

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

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

PREFACIO

Conocí a Santiago Serrano en marzo de 2006, cuando acompañé a María José Salazar, entonces conservadora-jefe del servicio de dibujo y grabado del Museo Reina Sofía, en una visita al taller del artista. Nuestro propósito era que éste nos enseñara su última obra gráfica digital, con vistas a presentar al museo una oferta de venta. Serrano nos recibió, y desde el primer momento surgió una simpatía entre nosotros que se hizo más intensa en sucesivas ocasiones, a pesar de que, desgraciadamente, su oferta de venta de un espléndido conjunto de impresiones digitales en gran formato fue finalmente desestimada por la dirección del museo.

Dos años después, en marzo de 2008, la revista *Grabado y Edición* publicó un artículo de mi autoría sobre la obra gráfica digital de Serrano, "*Santiago Serrano: Instrumentos para un arte gráfico*", el primer artículo específico y de cierta extensión sobre esta parcela del trabajo de Serrano que se había publicado hasta entonces, existiendo antes únicamente alusiones o comentarios integrados en otros textos críticos que también trataban de su pintura.

Cuando a finales de 2009 le comenté mi idea de realizar una tesis doctoral sobre su obra, Santiago Serrano me ofreció en seguida una total disponibilidad y ayuda, compromiso que ha cumplido con creces. Reconoció al principio albergar dudas sobre la idoneidad de su obra como un tema de suficiente entidad para elaborar una tesis doctoral, aduciendo la falta de sucesos o de hitos llamativos en su vida, su carácter autodidacta, su escasa implicación en aventuras artísticas de signo colectivo; en suma, lo corriente y cotidiano de su vida como pintor y restaurador de pintura. Semejantes aprensiones fueron pronto desechadas tanto por el autor de esta tesis como por él mismo. Santiago Serrano habla con franqueza, sinceridad y confianza, y durante la conversación puede cambiar en pocos segundos, si la narración lo requiere, de la palabra delicada y discreta a la expresión rotunda y tajante. Como él mismo confiesa, le gusta relatar, merodeando y perdiéndose en los alrededores y vericuetos de un asunto antes de ir directo al meollo, y respecto a determinadas cuestiones de su biografía admite que no tiene mucha memoria. Serrano habla de la buena pintura con delectación y entusiasmo desmedidos, como si recordara el sabor y la sensación extremadamente placentera que ha despertado un manjar en su paladar.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que, de muy diversas maneras, me han brindado su ayuda y colaboración en la realización de este trabajo. A María José Salazar, que me animó desde el principio a investigar y a realizar esta tesis; Víctor Nieto, por su orientación y sus consejos; Sebastián Serrano, por su inestimable ayuda técnica en la recopilación de fotografías; Jimena Serrano, Florentino Alegría, Ángeles Franco (Angie), María Carballido, Juan Antonio Aguirre, Mariano Navarro, Curro Ulzurrun, Almudena Cruz, el coleccionista Marcos Martín Blanco, así como otros coleccionistas particulares que me facilitaron el acceso a las obras de Serrano que guardan en sus casas.

También quiero mencionar a la galería Múltiple, la galería Amador de los Ríos, Ogami Press (Juan Lara), Taller Nave A (Mari Luz de la Piedad), el Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella) y la Fundación Gregorio Prieto. Mi esposa, Mónica Uberhuaga Candia, me ayudó con todo su entusiasmo a manipular y fotografiar numerosos cuadros en el almacén de Santiago Serrano en Caraceniella.

Creo que es de justicia reconocer la importancia de la obra artística de Santiago Serrano como una de las más personales y sólidas de los últimos cuarenta años, consecuente con unos determinados valores y actitudes ante el arte y la vida, entre los que destacaría el rigor técnico e intelectual, la honestidad, la sobriedad, la búsqueda de lo esencial y el puro disfrute del oficio artístico y del proceso creativo concebido como un juego libre y abierto.

INTRODUCCIÓN

I. Presentación

Santiago Serrano lleva ya algo más de cuarenta años trabajando en la primera línea de la pintura y el arte gráfico españoles. Su pintura de los sesenta apenas es conocida, y pensé que merecería la pena descubrirla – lo poco que se ha conservado –, y averiguar exactamente cómo y por qué el pintor dio a principios de los años setenta un giro tan radical hacia una abstracción que guarda concomitancias y afinidades con las de otros contemporáneos tanto españoles como extranjeros, que no esconde en absoluto su raigambre en la obra de Rothko, Barnett Newman, Malevich o Mondrian, manteniendo al mismo tiempo un aire inconfundible, un sello propio de autor cuyos ingredientes he procurado desentrañar.

Hasta ahora contábamos con numerosos estudios parciales, escritos principalmente por críticos de arte para los catálogos de las sucesivas exposiciones individuales que ha celebrado el artista desde 1971, año de su primera individual en la galería Amadís, en Madrid. Las publicaciones disponibles sobre Santiago Serrano sólo ofrecen unos escuetos datos biográficos que preceden al extenso curriculum del artista, dividido en las habituales secciones que componen los apéndices de los catálogos: exposiciones individuales, exposiciones colectivas, talleres impartidos y presencia de su obra en colecciones públicas y privadas. No existía por lo tanto ningún trabajo académico que abordara el conjunto de su producción, menos aún desde un enfoque que integrase la observación directa de las obras de arte, el diálogo continuado con el artista y el estudio de sus escritos y archivo personales.

El interés que ofrece la figura y la obra de Santiago Serrano – aparte de la gran calidad de su trabajo, que constituye la justificación y la razón fundamental del presente estudio – radica en su posición especial tanto en el entorno madrileño y español como respecto a los demás artistas de su generación, la de los setenta, con algunos de los cuales ha tenido una relación de amistad y ha vivido el extraño y no siempre afortunado giro que en sus trayectorias significó el paso a la década de los ochenta.

Su actitud de distanciamiento e independencia, manteniéndose al margen de cualquier manifestación de signo colectivo que adopte las formas de un grupo o un manifiesto, ha sido un rasgo sobradamente señalado por algunos de los críticos

que han comentado su personalidad y su obra¹; si bien debería ser matizado en varios aspectos: en primer lugar, la excepción que a esta norma de comportamiento supuso la estrecha relación de Serrano con Carlos Alcolea, Nacho Criado y el crítico de arte Eduardo Alaminos durante 1976 y 1977, que dio lugar a una exposición de grupo en la sala Propac (Madrid) en 1976; en segundo lugar, que esa misma inclinación al individualismo ha sido compartida por muchos otros artistas de la misma generación, inclusive aquellos que durante los setenta participaron en las actividades de colectivos con identidad más o menos definida, como el grupo aragonés Trama. Por otra parte, Serrano nunca ha tenido ocasión de involucrarse en una aventura de tipo colectivo como la que en su momento pudo representar Trama; nunca fue invitado, ni buscó ni pretendió ser invitado.

La trayectoria de Santiago Serrano ha sido reconocida como una de las más sólidas y coherentes de la pintura española de los últimos cuarenta años, tal y como se desprende de un rápido repaso a su currículum desde que en 1971 presentara su primera muestra individual en la sala Amadís (Madrid), entonces dirigida por el pintor y crítico de arte Juan Antonio Aguirre. A partir de entonces su obra pictórica se convirtió en uno de los referentes ineludibles de la abstracción española. En 1973, la madrileña galería Ovidio, por donde pasarían muchos de los artistas más significativos de los años setenta y ochenta en España, abrió sus puertas con una exposición individual de Serrano. En 1976 mostró su trabajo conjuntamente con Nacho Criado y Carlos Alcolea en la sala Propac (Madrid), en una exposición de grupo que supuso uno de los hitos del arte español de aquella década. Entre sus exposiciones individuales cabe destacar las celebradas en el Museo Español de Arte Contemporáneo (1981), la galería Joan Prats (1988), la galería Soledad Lorenzo (1989 y 1992), el Centro Cultural Conde Duque (1999) o el Palacio de Revillagigedo (2008), entre otras.

Su obra pictórica ha estado presente en varias colectivas emblemáticas de una brillante generación de artistas que despuntó en los años setenta, como la celebrada en 1977 en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia; “Madrid D.F.” (1980, Museo Municipal de Madrid) y “8 pintores de Madrid” (1981, Ciudadela de Pamplona) Igualmente ha sido incluido en algunas de las más importantes revisiones que sobre el arte español de los setenta, ochenta y noventa se han realizado hasta el día de hoy: “Madrid. Años setenta. 23 artistas” (1991), “Por la Pintura. Colección Miguel Marcos” (1991), “Los Años Pintados” (1995 y 2001),

¹ CERECEDA, Miguel, 2007, p.7; RODRÍGUEZ, Ángel Antonio, 2008, p. 9.

“Imágenes de la Abstracción: pintura y escultura española 1969-1989” (1999), “Los setenta: una década multicolor” (2001), “Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”(2001), “Ut Pictura” (2001), “Abstracciones 1955-2002. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía” (2002), etc. Más recientemente también ha sido incorporado su trabajo a las muestras “Derivas de la geometría: razón y orden en la abstracción española (1950-1975)” (Fundación Museo Jorge Oteiza, 2009), “Márgenes de silencio. Colección Helga de Alvear” (2010), “Construyendo una colección. Una interpretación de la colección Fundación Botín” (2011) y “Aproximaciones I. Arte Español Contemporáneo en la Colección Helga de Alvear” (2011-2012)

Serrano ocupa un lugar destacado en el panorama internacional del arte gráfico de las últimas dos décadas: fue galardonado en 1996 con el Premio Nacional de Grabado, y participó en las primeras exposiciones colectivas que organizó la Calcografía Nacional sobre gráfica digital en España: “Estampa digital: la tecnología digital aplicada al arte gráfico” (1998) e “Impresiones. Experiencias artísticas del Centro I+D de la estampa digital” (2001). Ha recibido prestigiosos premios internacionales, como el Segundo Premio de la Trienal Internacional de Grabado “Labyrinth-Inter-Kontakt-Grafic”, de Praga (1998), el Gran Premio de la V Bienal Internacional de Dibujo y Obra Gráfica “Maestro de la Obra Gráfica” de Győr (Hungría), o el Premio del Jurado de la 4ª Trienal Internacional de Grabado de Egipto (2003), entre otros. Serrano ha desarrollado una intensa labor docente como profesor de pintura en la Universidad de Salamanca, y ha impartido numerosos talleres desde que en 1986 participara en la dirección del Primer Taller de Arte Experimental en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su obra está representada en numerosas colecciones públicas y privadas, entre las que sobresalen: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Fundación Juan March, Colección Banco de España, Colección Argentaria, Colección Patrimonio Nacional, Calcografía Nacional, Colección Arte Contemporáneo (Museo Patio Herreriano, Valladolid), Colección Fundación Botín, Colección Pilar Citoler, Colección Martín Blanco, Colección Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Nordstein Versi Chernugen (Colonia), Museo de Arte Contemporáneo de Nimes (Francia), Marugame Hirai Museum, Kagawa (Japón), etc.

Gozando del respeto y el reconocimiento de importantes críticos y figurando en los fondos de prestigiosos coleccionistas de arte contemporáneo, la obra de

Santiago Serrano, sin embargo, no siempre ha sido tenida en cuenta o tratada con suficiente detenimiento en los ensayos y estudios generales que sobre el arte español contemporáneo se han producido desde los años setenta; por citar sólo dos ejemplos significativos, Simón Marchán apenas lo menciona en su clásico libro “Del arte objetual al arte de concepto”, donde sólo alude a Serrano – en nota a pie de página - como uno de los participantes de la exposición “Madrid D.F.”²; y Valeriano Bozal ni si quiera lo nombra en su Historia del Arte Español Contemporáneo³, aunque sí incluye a otros muchos artistas pertenecientes a la misma generación.

Pablo J. Rico ha expresado con claridad la postergación que a menudo ha sufrido Santiago Serrano por parte de la crítica y del ámbito institucional del arte desde hace ya bastantes años: “Santiago Serrano ha sido un artista injustamente relegado a un segundo plano durante estas últimas décadas... lo que ha lastrado cualquier posible promoción exterior de su obra, siendo no obstante uno de nuestros artistas más identificables con un post minimalismo internacional que ha tenido gran fortuna en los últimos años, y con una larga trayectoria y ejemplar coherencia. Para algunos, entre los que me cuento, Santiago Serrano es un ‘artista de culto’...”.⁴ Mariano Navarro también ha manifestado este relativo olvido del pintor: “¿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”.⁵

Juan Antonio Aguirre, pintor y crítico de arte que impulsó las dos exposiciones que acotan cronológicamente el magnífico ciclo pictórico de Serrano en los setenta – como promotor de la individual en Amadís (1971) y comisario de otra en el Museo Español de Arte Contemporáneo (1981) -, también ha destacado

² MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Ediciones Akal. Madrid, 1997, p. 321.

³ BOZAL, Valeriano: “Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990”, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

⁴ RICO, Pablo J.: *25 años de arte en España. Creación en libertad*, Generalitat Valenciana, 2003, p. 124.

⁵ NAVARRO, Mariano, 2005. El artículo, publicado en el suplemento *El Cultural* del periódico *El Mundo* con el título “La pintura rigurosa de Santiago Serrano”, tiene sin embargo el título “La pintura imprescindible” en la versión que conserva Navarro.

lo coherente de su trayectoria y la constante calidad de su obra: “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”.⁶ “Obra de una calidad indudable y muy fiel, en la que, sobre todo, las pinturas funcionan como cuadros: pintura bien pintada, cuadros bien pintados”.⁷

Calvo Serraller vio en la peculiar técnica y modo de trabajar de Serrano una de las razones de su posición más discreta y oculta con relación a otros pintores españoles coetáneos: “Santiago Serrano es un pintor de una calidad técnica chocante, si la comparamos con lo que es habitual entre los pintores de las últimas generaciones españolas. Como buen virtuoso, ha sido un artista de maduración lenta, muy en consonancia con las dificultades que se ha ido imponiendo en su evolución, indiferente siempre a los guiños fáciles y a las soluciones de fórmula. Esto le ha restado vistosidad, con su correspondiente secuela de una inmediata popularidad, pero, a lo largo, le ha dado una solidez de estilo, que hoy nadie discute”.⁸ Armando Montesinos también ha glosado, con humor, la excelente calidad técnica del trabajo de Serrano: “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”.⁹

La pintura de Santiago Serrano en los setenta - quizás la fase más brillante de su producción, junto con el ciclo que abarca desde 1988 hasta 1999 -, se puede encuadrar históricamente en la Pintura-Pintura, que comprendería las aportaciones del grupo francés Supports/Surfaces y las de aquellos pintores italianos que fueron adscritos a denominaciones tales como Astrazione Analitica o Pittura-Pittura. En España, encajarían en las coordenadas formales de esta corriente los pintores que integraron el grupo Trama – tanto los fundadores como los que se sumaron después – y algunos artistas del llamado grupo sevillano - Gerardo Delgado, Juan Suárez -.

⁶ Entrevista del autor con Juan Antonio Aguirre en su domicilio, Madrid, octubre de 2010. Apéndice III.2.

⁷ ALONSO MOLINA, Óscar: “Entrevista a Juan Antonio Aguirre. De ‘Nueva Generación’ y ‘Amadís’”, *Imágenes de la Abstracción. Pintura y Escultura Española, 1969-1989*, 1999, Fundación Caja Madrid, p. 267.

⁸ CALVO SERRALLER, Francisco, 1983, p.3.

⁹ MONTESINOS, Armando, 1986. pp. 71 y 73.

Santiago Serrano fue un pionero, desde los mismos inicios de aquella década (1970-1971), de un tipo de abstracción pictórica que la crítica denominaría “Nueva abstracción española”, emparentándola con la abstracción norteamericana de los años cincuenta y sesenta y con la estética de Supports/Surfaces. Serrano comenzó a realizar este tipo de obra precisamente durante los años de efervescencia del citado grupo francés, cuya andadura pública se desarrolló entre 1970 y 1972¹⁰, antes de que por desavenencias políticas se separaran los integrantes del colectivo para desarrollar sus respectivas obras en solitario. Una adecuada contextualización histórica, formal y estética de la obra de Santiago Serrano en los setenta no estaría completa sin mencionar la atracción que sobre él ejerció la abstracción analítica desarrollada en Italia por otro conjunto de pintores; entre ellos, la pintora chilena Carmen Gloria Morales, con quien Serrano mantuvo una cordial amistad.

A mi juicio, todavía no ha sido reconocida suficientemente la posición “singularizada y pionera”¹¹ de Santiago Serrano en el panorama de la pintura española de los setenta. Muy a principios de aquella década ya realizaba un tipo de pintura que se adelantaba, desde una alta calidad y al margen de apoyaturas ideológico-políticas, a las propuestas del grupo Trama que surgirían unos pocos años después y que ante una gran parte de la opinión pública quedarían como el principal exponente de la denominada pintura-pintura y de la nueva abstracción española de aquella década.¹² Que Serrano no estuviera presente en bastantes de las convocatorias y eventos a los que concurren muchos sus compañeros de generación, se debió no sólo a su carácter reservado o a que no le invitaran, sino también a dos sencillas razones de orden práctico: la primera, su oficio de restaurador de pintura, al que tanto tiempo dedicó en colaboración con su mujer, María Carballido; y en segundo lugar, su condición de padre de familia, entregado al cuidado y educación de los hijos.

II. Objetivos

¹⁰ Véase TOMA, Kathy y SEMIN, Didier: “Cronología (1968-1977)”, *Los años Supports Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou* (catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris / Centro Cultural Conde Duque, Madrid, octubre-diciembre de 1998), pp. 153-178.

¹¹ En palabras del crítico de arte Mariano Navarro: “(...) si bien es cierto que forma parte del grupo de artistas que protagonizaron el retorno a la pintura como práctica dominante en los años setenta, Santiago Serrano lo hizo desde una posición singularizada y pionera, tan alejada de los seguidismos teóricos del grupo pintura-pintura como de las fiestas y alegrías de los intérpretes figurativos de la bautizada como ‘década multicolor’”. NAVARRO, Mariano, 1999, p. 17.

¹² Tanto Jordi Teixidor como Gerardo Delgado, dos artistas en cuyas obras de mediados de los setenta fácilmente pueden establecerse semejanzas con la obra de Serrano, todavía se encontraban realizando obras de un marcado carácter geométrico en los inicios de aquella década.

El objetivo central de esta tesis ha sido profundizar en el conocimiento de la trayectoria y la obra de Santiago Serrano, procurando que la interpretación de su producción artística se ajustara, por un lado, a la observación directa de su trabajo, y por otro, a una rigurosa búsqueda y registro de cuanto el autor pretendió hacer y comunicar en cada momento de su carrera; sin minusvalorar por ello las opiniones de los críticos de arte, y sin renunciar en absoluto a plasmar mi propio punto de vista.

Asimismo, era necesario comprobar hasta qué punto eran ciertas las comparaciones que algunos críticos establecieron, desde los años setenta, entre la pintura de Santiago Serrano y la de otros maestros de la abstracción, principalmente, Rothko.

Otro de los objetivos fundamentales de la tesis ha sido abordar el conjunto de su trayectoria artística, estudiando el desarrollo de las sucesivas etapas en las que se ha articulado su labor. He querido aportar un retrato lo más completo posible del artista, que comprenda su vida, personalidad, pensamiento, trabajo y posición en el panorama artístico español e internacional desde la segunda mitad de los años sesenta hasta nuestros días, cuando el pintor acaba de cumplir setenta años.

La obra pictórica de Santiago Serrano ha sido tratada de una manera bastante fragmentaria, de modo que para facilitar una correcta apreciación de su totalidad era condición indispensable elaborar un itinerario completo y cronológico a través de ella, desde sus inicios hasta el momento presente, que incluyera un extenso catálogo de obras suficientemente representativo de todo su trabajo.

También era interesante averiguar en qué medida y de qué manera sus otras facetas profesionales y personales, de restaurador y profesor de pintura, o su gusto por la poesía, la botánica, el arte primitivo – muy especialmente, el arte africano - y la arqueología, han podido influir o moldear la concepción de su obra.

A raíz de una observación directa de la obra plástica, de la lectura de la bibliografía sobre el artista y de las conversaciones con él, surgieron cuestiones que he intentado dilucidar, tales como:

1. La dimensión ontológica o metafísica de su trabajo, sobre la que han escrito varios críticos, en conjunción con una dimensión ética, también señalada por otros. Igualmente, el trasfondo de misticismo, o de búsqueda de una trascendencia, que el propio artista reconoce en gran parte de sus cuadros.

2. El uso, intuitivo y poético – no normativo ni sujeto a una férrea exactitud matemática -, que hace de la geometría.

3. En qué consiste y a qué obedece esa suerte de poética suya basada en el simultáneo enmascaramiento y revelación del contenido de la imagen.

4. El arraigo en valores tradicionales del arte como la búsqueda de la armonía y la belleza, que en determinadas fases de su trayectoria – años setenta (1973-1977) y mediados de los ochenta – él mismo cuestiona y trastoca, en un intento de subvertir las leyes cromáticas encaminado a la búsqueda de relaciones no armónicas entre los colores, llegando a la neutralización de los mismos.

5. El anclaje de la obra visual de Santiago Serrano en su percepción y memoria de lo más íntimo y cotidiano, el enraizamiento de sus imágenes en situaciones concretas que ha vivido y en estados anímicos y espirituales. A pesar de todo lo que se ha especulado - especialmente en los setenta, cuando más se quiso vincular su pintura con la obra de Rothko – acerca de una supuesta independencia absoluta de las imágenes producidas por Serrano respecto al mundo visible y tangible en que nos desenvolvemos, y respecto al mundo de la memoria y de las sensaciones grabadas a fuego en nuestro interior, no dejan de apreciarse en muchas de sus obras resonancias y conexiones más o menos secretas con la memoria personal y con sensaciones de carácter no exclusivamente visual. Acaso una parte sustancial de la obra de Santiago Serrano provenga de recuerdos o evocaciones relacionadas con lo olfativo, táctil, gustativo o incluso auditivo, o arranque de intuiciones debidas a sus lecturas de ensayo y poesía, o a la contemplación de determinadas obras maestras de sus pintores predilectos.

6. La relación entre imagen y poesía, o entre pintura – u obra gráfica – y literatura, que constituye el origen de muchas de sus obras.

7. Su posición personal, predominantemente autónoma e individualista, frente a las corrientes de moda, los manifiestos colectivos o las directrices políticas, estéticas o comerciales provenientes de la crítica, las instituciones o el mercado del arte.

III. Metodología y Fuentes

Las tres vías que han conformado la metodología de este estudio, a veces entrecruzándose, han sido:

1. la narración biográfica – hilvanada a partir de la información que han proporcionado tanto las entrevistas y conversaciones con Serrano como sus diarios -.
2. La contextualización histórico-artística de su producción – por un lado, mediante la recopilación, consulta y lectura de multitud de artículos y catálogos de exposiciones; y por otro, mediante la transcripción de sus abundantes escritos personales -.
3. El análisis técnico, formal y conceptual de las imágenes y de las piezas artísticas consideradas como herramientas de comunicación, con el fin de averiguar los significados y sentidos que atesoran. Para Serrano, la obra de arte no sólo es un objeto que genera a su alrededor un espacio de respeto y contemplación, un espacio espiritual y de disfrute sensorial, sino también un instrumento de comunicación con el prójimo, cuya materialidad, forma y contenido brota desde la vida íntima y la memoria del artista.

He procurado interpretar la obra de Serrano a través de una observación directa de las piezas – sustanciada en los trabajos de fotografiado y catalogación - y de la lectura y transcripción de los escritos y otros documentos gráficos generados por él, con el fin de desentrañar el discurrir íntimo de su pensamiento y proceso creativo, desde que intuye la posibilidad de acometer una nueva serie a partir de unas determinadas ideas o inspiraciones, hasta su realización final. También aporto, a modo de contraste necesario, las opiniones de los críticos de arte que han escrito sobre su obra y mi propia visión sobre la totalidad de su trayectoria.

He preferido integrar la contextualización histórico-artística de cada una de las etapas de la trayectoria de Serrano dentro del propio análisis de su obra, en lugar de separarla en apartados previos y estancos como es habitual en otras tesis doctorales. Igualmente, he optado por fundir el comentario y análisis de su obra con la narración de su vida e hitos biográficos más significativos, en vez de aislar unos de otros.

Uno de los recursos principales de trabajo ha sido el diálogo con el pintor a través de una serie de conversaciones y entrevistas mantenidas en su estudio, indispensables para elaborar una cronología de su vida y obra, una suerte de

biografía esencial que ha servido de hilo ordenador del discurso, y de la que he seleccionado sólo aquellos datos y aspectos que mejor contribuyen a entender las motivaciones, raíces y porqués de su obra artística.

Santiago Serrano es un hombre cuya vida, según reconoce él mismo, ha transcurrido largamente en sus respectivos talleres de restaurador y de pintor, en contacto permanente con los materiales y los recursos de la pintura. Serrano se ha dedicado a la pintura con gran esfuerzo, en el tiempo que le restaba después de ejercer su otra profesión de restaurador, que le proporcionaba los ingresos básicos para atender sus necesidades y las de su familia. No es la suya una vida jalonada de acontecimientos o episodios especialmente llamativos o brillantes; tanto en lo personal como en lo profesional, ha sido un hombre discreto y pausado en su proceder, enérgico en la salvaguarda de su criterio personal y su libertad frente a intromisiones o manipulaciones de otros colegas de profesión y, sobre todo, de galeristas o críticos de arte, ante los que ha mantenido una actitud cada vez más crítica y distante, aun cuando respeta y tiene un trato cordial y amistoso con algunos de ellos. A Serrano le agrada hablar y explayarse sobre su actividad, siempre que la conversación se desarrolle en un clima de naturalidad y confianza.

El artista ha colaborado muy generosamente conmigo en la preparación de esta tesis, facilitándome la consulta de la siguiente documentación perteneciente a su archivo personal:

1. Dietarios (agendas en las que ha ido anotando diariamente sus contactos, compromisos, relaciones, ventas de obras, etc.)
2. Cuadernos de trabajo, algunos de los cuales son al mismo tiempo diarios: *Cuaderno 1971-1973*, *Lecturas (1974-1980)*, *Notas (1973-1994)*, *Cuaderno 1997-2009*, *Cuaderno 2009-2010*, cuadernos de bocetos y apuntes de cronología diversa, etc. Algunos de estos cuadernos, como *Cuaderno 1971-1973*, *Lecturas (1974-1980)* y *Cuaderno 1997-2009*, pueden considerarse verdaderos libros de artista, dada la calidad de su formato y contenido.
3. Cuadernos repletos de bocetos y apuntes.
4. Informe que envió a Madrid desde París con motivo de la beca que le concedió la Fundación Juan March en 1968. Existen dos ejemplares con distinto contenido; uno manuscrito en cuartillas, en poder del artista, y otro mecanografiado, conservado en el Archivo de la Fundación Juan March, Madrid.

5. Su biblioteca personal, con el fin de verificar en las estanterías la presencia de aquellos títulos literarios que mayor peso e influencia han ejercido en la concepción de muchas de sus obras.

6. Su archivo fotográfico. En la segunda mitad de los setenta, Serrano prestó su estudio a Juan Hidalgo y Nacho Criado para que grabaran varias video-performances, y actuó como reportero sacando numerosas fotos del proceso – gran parte de ese material fotográfico se lo cedió luego gratuitamente a Juan Hidalgo -. Serrano disfrutaba fotografiando las reuniones de amigos y artistas que tenían lugar en su propio estudio o en el restaurante-merendero que había próximo al domicilio de Carlos Alcolea. Asimismo hizo retratos fotográficos, primeros planos de varios de los personajes que integraban aquel grupo: Carlos Alcolea, Nacho Criado, Eduardo Alaminos, Julia Varela, Fernando Álvarez-Uría, etc. Sin lugar a dudas, el archivo fotográfico de Santiago Serrano es del máximo interés para documentar visualmente el contexto del arte español de los setenta en Madrid e identificar a varios de sus protagonistas. Algunas de estas fotos se han publicado en recopilaciones y antológicas sobre el arte español de aquella década, especialmente en el catálogo de la exposición “Los setenta: una década multicolor”, editado por la Fundación Marcelino Botín en 2001.

Serrano ha tomado con regularidad fotos de su propio estudio; un hábito que en los últimos quince años ha mantenido con la colaboración de su hijo Sebastián Serrano. Gracias a esta práctica continuada, hoy podemos visualizar la distribución y el aspecto que ha ido mostrando su principal escenario de trabajo a lo largo de los años; cómo las pinturas han ido ocupando el espacio y superponiéndose a las paredes antes de partir hacia las galerías de arte, las ferias, los museos o los domicilios de los coleccionistas particulares. Igualmente ha conservado muchas fotos de los montajes de sus más destacadas exposiciones individuales; un material de gran interés, teniendo en cuenta que Serrano siempre ha cuidado mucho que las proporciones del conjunto de obras que estaba preparando se ajustaran armónicamente a las dimensiones de las salas que le abrían sus puertas.

Capítulo aparte, que se escapa de la finalidad del presente estudio, es el que constituyen varias cajas atiborradas de negativos fotográficos que ilustran pormenorizadamente los procesos de restauración de un sinfín de cuadros antiguos y modernos; testimonio de la intensa dedicación de Santiago Serrano, durante muchos años, al oficio de restaurador de pintura. En el Apéndice Documental se

adjunta una lista de los clientes más significativos para los que ha trabajado Serrano como restaurador.

7. Documentación relativa a los talleres de pintura y obra gráfica que ha impartido

8. Un voluminoso dossier de prensa

9. Asimismo, la obra pictórica, obra sobre papel y obra gráfica de su autoría que conserva en sus estudios de Madrid y Caracenilla (Cuenca). Ambas residencias, adquiridas por el artista en los años setenta, han sido y siguen siendo los dos lugares de trabajo entre los cuales va y viene constantemente.

En el manejo de las fuentes, he querido dar preeminencia a las entrevistas con el artista y a sus escritos, por ser herramientas de un valor insustituible para conocer de primera mano sus motivaciones, preocupaciones, pensamientos, impresiones y proyectos, y porque, por otro lado, son recursos inéditos, apenas aprovechados por quienes se han interesado en su obra. Para completar y matizar el testimonio directo del protagonista, recabé el de algunas personas que han estado muy cercanas a él durante largo tiempo o en momentos importantes de su vida – María Carballido, Sebastián Serrano, Juan Antonio Aguirre, Mariano Navarro -. Fundamental ha sido la observación directa de las obras de arte, tanto de la ingente cantidad de obra sobre papel que guarda el artista en su estudio de Madrid – acuarelas, dibujos, monotipos, obra gráfica -, gran parte de ella, inédita; como su almacén de pinturas en Caracenilla y muchas otras obras accesibles en colecciones institucionales y privadas.

En definitiva, he considerado prioritario el estudio de las fuentes primarias – obras de arte y documentos generados por el propio Serrano o por amistades suyas -, debido a su carácter en muchos casos desconocido y a su mayor idoneidad para transmitir la intimidad del artista. Respecto a las fuentes bibliográficas, textos de historiadores y críticos de arte recogidos en prensa, revistas y catálogos, merecen especial atención los escritos de Juan Antonio Aguirre, José María Moreno Galván, Santiago Amón, Armando Montesinos, Mariano Navarro, Eduardo Alaminos y Luis Moliner, por ser a mi juicio los más inspirados y certeros que hasta la fecha se han publicado sobre la obra de Santiago Serrano, partiendo de un conocimiento directo de la obra del artista y de un trato cercano con él.

En algunos capítulos de la tesis apunto paralelismos y coincidencias entre determinadas piezas o rasgos específicos de la obra de Serrano y la obra de otros

artistas con quienes se pueden establecer afinidades de orden estético o formal, circunscritas a momentos concretos: integrantes de la Abstracción Norteamericana como Barnett Newman y Mark Rothko; de Supports Surfaces - Louis Cane, Marc Devade, Vincent Bioulès -, u otros pintores que no pueden encuadrarse fácilmente en grupos o movimientos etiquetados, como Jordi Teixidor, Gerardo Delgado y Juan Hernández Pijuan -. Estas indicaciones revisten un valor relativo, cumpliendo únicamente la función de situar al pintor en su contexto histórico artístico y poner de relieve lo específico y original de su trabajo.

Partiendo de la observación y el estudio de todo el material mencionado, aporto mi visión personal sobre la trayectoria de Santiago Serrano, sobre el sentido y significación de su trabajo en el arte visual de los últimos cuarenta años. He articulado el texto de la tesis en seis grandes bloques cronológicos, que a grandes rasgos coinciden con las décadas en que ha transcurrido la carrera artística del pintor: años sesenta – precedidos de un capítulo sobre su infancia y primera parte de su juventud -, los setenta – considerados por el propio artista como la década más brillante y fecunda de su trayectoria -, los ochenta, los noventa y la primera década del siglo XXI. Pueden reconocerse claras inflexiones en el discurrir de su trabajo en varios momentos clave: finales de los sesenta y principios de los setenta, principios de los ochenta, el período comprendido entre 1986 y 1988, y los principios y finales de los noventa. En el último capítulo, “Semblanza de un pintor, síntesis de una obra”, recojo temas y aspectos sobre su trabajo y personalidad de que he creído que debían comentarse en un apartado específico, aun cuando hayan podido ser tocados en los capítulos previos.

I.V. Aclaraciones sobre la bibliografía y el catálogo

La bibliografía específica sobre Santiago Serrano se compone de dos grandes bloques: el primero comprende artículos y reseñas publicadas en prensa y revistas de arte; el segundo, textos pertenecientes a los catálogos de sus exposiciones individuales. Un apartado distinto, de bibliografía general, lo integrarían los escritos incluidos en algunos catálogos de exposiciones colectivas o de colecciones museísticas, donde pueden encontrarse referencias más o menos extensas sobre su obra; así como otras obras de carácter referencial: diccionarios o grandes recopilaciones documentales sobre el arte español de la segunda mitad del siglo XX. A mi juicio, los textos que integran la bibliografía específica del artista,

tanto los que figuran en catálogos de exposiciones individuales o colectivas como los publicados en prensa y revistas, revisten en conjunto el mismo grado de interés; por esta razón he preferido unirlos en un mismo bloque, lo cual proporciona la ventaja de ver reunidos por orden alfabético de autor, en un mismo apartado, los diferentes textos debidos a cada uno de los críticos o historiadores que han escrito sobre su obra.

A modo de cimiento y columna vertebral del estudio, era imprescindible establecer un catálogo suficientemente amplio de la producción del artista, que comprendiera el extenso abanico de técnicas y de soportes con los que ha trabajado: pintura (óleo, vinílico, acrílico, temple al huevo, acuarela, pigmentos en estado puro, aerógrafo y sus combinaciones sobre papel o sobre lienzo sujeto a bastidor o adherido a un soporte rígido), obra sobre papel (acuarelas, gouaches, dibujos, cuadernos de bocetos, monotipos, transferencias), obra gráfica (grabado calcográfico, serigrafía, impresión digital) y obra tridimensional situada en un ambiguo territorio entre la escultura y la instalación, que abarca desde piezas de gran tamaño a pequeñas maquetas cuyas fotografías han servido para realizar las series de gráfica digital.

Dos rasgos básicos se extraen de un veloz repaso del catálogo de Serrano: desde los inicios de los años setenta su obra se agrupa en series que a veces se extienden cronológicamente durante varios años, de modo que es relativamente raro encontrar en su producción piezas aisladas que no conserven algún tipo de vínculo con un conjunto de obras reunidas conceptualmente bajo un mismo título. A partir de la segunda mitad de los años noventa se constata una importancia creciente de la gráfica digital en su quehacer diario, que a partir de 2010 llega a eclipsar casi totalmente su actividad pictórica, reducida a un número escaso de piezas.

La obra sobre papel – dibujos, acuarelas, bocetos –, muy numerosa y heterogénea en cuanto a procedimientos y formatos, es una valiosa guía para observar el desarrollo de su labor con las demás técnicas y soportes, y para establecer cuáles han sido sus pautas de trabajo y las fases que ha ido atravesando en sus investigaciones sobre el fondo y la forma, la proporción del cuadro o el significado que encierran determinados símbolos y esquemas. Al igual que sucede con muchos otros artistas, es en los bocetos y dibujos donde se puede seguir y rastrear con detenimiento y exactitud el fluir íntimo de la imaginación del artista. El archivo personal de Santiago Serrano está repleto de hojas de pequeño

tamaño, blocs, cuadernos, cartulinas emborronadas, minúsculos trozos de papel manchados con leves bosquejos que contienen el germen de una obra, o de una serie, que no siempre llega a realizarse tal y como el artista la había visualizado en su origen. Tanto en el texto de la tesis como en el catálogo se proporciona la descripción y valoración histórico-artística de este abundante material en papel, de gran calidad estética y valor informativo.

V. Avance de una trayectoria

El curso de los primeros años de la vida de Serrano sigue un esquema similar al de miles de españoles que nacieron en la década de los cuarenta del siglo XX, en plena posguerra, en un medio rural de provincias con escasas oportunidades profesionales, del que muchas familias se despegaron para trasladarse a Madrid. Su infancia, adolescencia y primeros años de juventud transcurren en el barrio de Usera, que durante los años cincuenta y sesenta creció como un barrio de aluvión donde se concentraron familias de inmigrantes llegadas desde muchas partes de España.

Su aproximación a la pintura se produjo en el ámbito doméstico y privado; aunque no recibió estímulo alguno en su hogar para profundizar en el camino del arte. Debido a esta carencia de impulso externo durante los años juveniles, Serrano se dedicó a varios trabajos que le fueron surgiendo para ganarse la vida y adquirir cierta independencia del núcleo familiar, al mismo tiempo que aprendía y ejercía la pintura por iniciativa propia, completamente al margen del cauce académico oficial.

La presencia en París en mayo del 68, gracias a una beca que le concedió la Fundación Juan March, marcó decisivamente el devenir de su trayectoria artística. Verdaderamente importante fue su breve paso por el taller de Antonio Guansé, quien le hizo descubrir procedimientos y estrategias de trabajo que sobrepasaban con mucho la pintura de carácter paisajístico y finalidad predominantemente decorativa que el joven Serrano había realizado hasta entonces. Este encuentro desencadenaría el lanzamiento del artista al terreno de lo abstracto, alejándole durante los dos años siguientes de los esquemas figurativo-paisajísticos que habían sustentado los trabajos de encargo en los que se había ocupado durante los sesenta.

Santiago Serrano regresó a Madrid llevando consigo la serie de trabajos realizados en la Académie Julian y en el hotel donde se había alojado en París. De este conjunto sobresalía, por su novedad y desapego respecto al repertorio figurativo y paisajístico que había marcado su trayectoria anterior, una serie de papeles y cartulinas dotadas de un discreto acento expresionista, hechas con trozos de papel higiénico encolados sobre la cartulina y luego pintadas con acuarela y gouache, dejando chorrear un poco la pintura. Enseñó sus nuevos trabajos a la galerista Juana Mordó, quien le presentó al crítico José María Moreno Galván.

Durante 1970 realizó una serie de ensayos con formas geométricas, que suponían la antesala de la obra que expuso en la galería Amadís en mayo de 1971. Curiosamente, tanto en algunas de las reseñas publicadas con motivo de la exposición en Amadís, como en otras referidas a la exposición de 1973 en la galería Ovidio, hubo gacetilleros que vieron en la pintura de Santiago Serrano una pervivencia y renovación, si cabe limitada y comedida, de la estética informalista; apreciaciones que no coincidían en absoluto con lo que verdaderamente pretendía el pintor.

La primera estancia en Buenos Aires, en el verano de 1971, fue de gran importancia en la vida y en la trayectoria profesional de Serrano. En lo artístico, este breve período le proporcionó nuevos bríos, inspirando algunas de sus pinturas más singulares de los años setenta. En 1972, la huella que en Serrano pudo dejar la reciente contemplación de la exposición antológica de Rothko organizada por el Museo Nacional de Arte Moderno de París, era apreciable hasta cierto punto en las bandas horizontales de color, semejantes a brochazos de bordes irregulares superpuestos a otros planos cromáticos. Las tres exposiciones individuales de 1973, en las galerías Grosvenor (Madrid), Ovidio (Madrid), y Ausias March (Barcelona), significaron la confirmación de Santiago Serrano como una figura digna de atención y seguimiento en el panorama de la pintura española.

En el primer semestre de 1975 se produjeron cambios significativos en la pintura de Serrano, relativos no sólo al esqueleto compositivo y a la factura superficial, sino sobre todo a un nuevo estado anímico y espiritual que las imágenes traslucían, con un manejo de la brocha más directo y libre. A partir de este año los formatos que maneja Serrano van creciendo cada vez más; las telas de 150 x 100 cm. (cat.141-144) o 225 x 150 cm. (cat.124) abrirán paso en el período de 1976 a 1979 a una mayor expansión de las superficies, articuladas en dípticos o polípticos.

A finales de 1975, Serrano declara en su diario la voluntad de desarrollar una pintura que no narre ni evoque bajo el lema de “La no evocación. Lo no narrativo”. A principios de 1976, bautiza el nuevo concepto espacial que sustentará su pintura con el lema “Secar el espacio”, que unirá a otro concepto, “ósmosis”, procedente de la biología celular, al que tres años antes ya había recurrido para nombrar una serie de cuadros abocetados en el *Cuaderno 1971-1973*.

1976 es un año clave en la trayectoria de Santiago Serrano, por cuanto representa un estado de madurez, un punto de llegada tras la actividad de los dos años anteriores y a la vez un punto de partida para la producción pictórica que va a ejecutar hasta principios de los años ochenta. En 1976 realizó una de las pinturas más emblemáticas de toda su carrera, el *Tríptico Propac* (cat.155), que formó parte de una curiosa exposición colectiva celebrada en la madrileña sala Propac – Promoción del Patrimonio Cultural, S.A. - junto con otras dos obras de Carlos Alcolea y Nacho Criado; una muestra que para una parte de la historiografía y de la crítica ha quedado como uno de los hitos más representativos de lo que fue el arte español en los años setenta del siglo XX.

En 1978 Serrano realizó una de las obras estelares de su producción, el díptico *La bisagra*, así como un espléndido conjunto de acuarelas sobre cartulinas, algunas de ellas trípticos, agrupadas en bellísimas y pulcras series: *De la luz, Del gris y el amarillo* y *Serie abierta*. En febrero de 1980 trazó un balance de la trayectoria artística vivida hasta ese momento, tomando como punto de partida su estancia en París en 1968. Aquel año ejecutó dos de sus mejores obras, *Noli me tangere* y *Jazmín del Aire*. Santiago Serrano fue llamado a participar en la colectiva *Madrid D.F.* (1980), celebrada en el Museo Municipal de Madrid, que proponía una determinada visión de la pintura española a principios de los ochenta mediante una selección de obras de doce artistas nacidos o afincados en la capital, pertenecientes a un arco generacional amplio pero suficientemente bien definido, que ya había cosechado importantes logros en los años setenta: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano.

A principios de los ochenta Santiago Serrano introdujo un mayor dinamismo en el armazón geométrico de sus pinturas, ya anunciado en *Jazmín del Aire* (1980), mediante una utilización discreta y comedida de líneas curvas y diagonales. Ejemplos de esta renovación de las composiciones son: *El péndulo* (ca.1980-1981),

Retrato veneciano (1981), *Entre aguas, 65 grados de satén* y *El avión* (1982); títulos que no apuntan descripción alguna del contenido de las imágenes, sino que sugieren reminiscencias o vagas coincidencias formales entre la pintura y la realidad que el título designa.

En 1984 se acentúa la tendencia introspectiva del pintor, que vuelve a un registro cromático sumamente corto aunque animado por una vibrante riqueza tonal. En cierto modo, se produce un regreso al ascetismo y la severidad de sus dípticos y polípticos del período 1976-1979, pero con otros recursos y bajo otras circunstancias vitales. En 1984 salen de su taller *Ojos de Agua* y *Colgado de la Espera*, dos lienzos que anticipan varios de los recursos característicos de la pintura de Serrano desde finales de los ochenta, como son el frecuente alargamiento de los formatos o la introducción de valores simbólicos y metafóricos que emanan de la experiencia vital del autor, ya sea de su propia biografía o de reflexiones suscitadas por sus lecturas de poesía, novela o ensayo, apuntados mediante títulos cuidadosamente escogidos que acotan un campo semántico o un ámbito de posibles significados.

Serrano restringió todavía más su registro cromático en 1985, oscureciéndolo y situándolo al borde del monocromo; un proceso que discurrió mientras el artista vivía una situación personal tensa y difícil. Serrano observa cómo bastantes de los pintores de su generación, incluido él mismo, pasan a un plano secundario en el circuito de las ferias y exposiciones, después de haber protagonizado un brillante surgimiento en la década anterior e incluso haber participado en emblemáticas colectivas como *Madrid D.F.* Su ánimo se resiente al ver cómo él y varios de sus compañeros – Juan Antonio Aguirre, Carlos Franco, Mitsuo Miura, Carlos Alcolea – son postergados frente al lanzamiento estelar de otros nombres como Miquel Barceló, José María Sicilia, Cristina Iglesias o Susana Solano, convertidos en los máximos iconos del joven arte español de los ochenta.

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

Algunas de las series ampliamente desarrolladas por Santiago Serrano en los años noventa – entre ellas, los *Instrumentos de pasión* - se originan en el copioso conjunto de transferencias edípicas de 1986 y en varias de las pinturas presentadas en 1988 en su exposición individual de la galería Joan Prats (Barcelona), que inauguran las series *Ahuecar*, *Desfundamentaciones* y *Muerte Quita Casa*.

En 1988 Santiago Serrano inicia una relación profesional de aproximadamente tres años con la galerista Soledad Lorenzo, quien organizará dos exposiciones individuales del pintor en la galería situada en la calle Orfila (Madrid), en 1989 y 1992 respectivamente. Soledad Lorenzo se percató de que Serrano atravesaba una etapa sumamente fértil en su trayectoria artística, por la cantidad y por la calidad de las obras que salían de su estudio; series magníficas como *Nonas*, *Breves*, *Encrucijada*, *Hueco y Memoria*, *Círculos de Ceniza*, *Rondó*, *Tiras de también*, *Pan de cal*, etc.

En 1995 Serrano da comienzo la serie *Instrumentos de pasión*, probablemente la más extensa de toda su carrera, tanto por el número de las piezas producidas que llevan este título – o el más escueto, de *Instrumentos* – como por la variedad de las técnicas, estrategias formales, soportes y tamaños que el artista ha adoptado para desarrollarla – dibujo, pintura, impresión digital, estructuras de madera forradas de lienzo -. A principios de 1999 una nueva serie, *Orillas*, planteaba una metáfora sobre el límite de lo humano y sobre el arte como proceso y producto de una purificación que exige al artista morir para dar vida.

2001 se abre con una buena noticia para Serrano, la adquisición del Tríptico *Propac*, el díptico *Abanderado III* y un gran políptico digital de *Instrumentos serie b* por el Museo Reina Sofía. Coincidiendo con el cambio de siglo, Serrano atraviesa una profunda crisis vital y de identidad, que no obstante está decidido a encarar con entereza y optimismo. 2002 es uno de los años más difíciles de su vida. A finales de noviembre se separa de María Carballido, que había sido su esposa durante treinta años. Este duro revés queda reflejado en su diario personal en forma de un vacío o ausencia de escritura que abarca desde el 15 de septiembre de 2002 hasta el 30 de enero de 2005. Durante 2004 trabaja en la serie *Llaves*, cuyas estructuras parecen una remembranza de aquellos juegos de construcción con los que disfrutó de niño, formados por toscos prismas de madera.

Desde 1997 la gráfica digital ha ocupado un tiempo cada vez mayor en su quehacer diario, desplazando y reduciendo considerablemente su dedicación a la pintura. A raíz de una intensa experimentación con papeles, tintas, impresoras y fotografía digital, Serrano ha generado un tipo de obra visual que, si bien difiere aparentemente de todo cuanto había realizado antes, al introducir elementos extraídos de la realidad cotidiana, mantiene sin embargo algunas de las constantes que han caracterizado su extensa producción pictórica.

CAPÍTULO I. VILLACAÑAS Y MADRID (1942-1960)

Un pueblo blanco, encalado y limpio con pocos árboles, grandes portadas y corrales, algunas calles pavimentadas, ventanas enrejadas e interiores ensimismados”.¹ Así recuerda Santiago Serrano Rueda la localidad de Villacañas, en la provincia de Toledo, donde nació el dieciocho de diciembre de 1942. Su padre, Santiago, era natural de allí, y su madre Francisca – Paquita -, era de Jaén. En 2006 el ayuntamiento de Villacañas invitó a Santiago Serrano a ser el pregonero mayor de las fiestas del pueblo. Su memoria de los años infantiles, sucintamente recogida en el pregón, refleja impresiones visuales y táctiles de un carácter muy elemental; gustos y olores, recuerdos que le han acompañado toda la vida.

Doña Francisca Rueda, persona muy querida en el pueblo, era modista y dirigía una escuela-taller de costureras. Nunca pudo dejar de trabajar, haciendo trajes de chaqueta para señoras, vestidos de novia y de primera comunión.² De niño, Santiago Serrano siempre estuvo rodeado de mujeres, entre ellas, sus dos hermanas: Julia, seis años mayor que él, y Lola, seis años menor. Serrano guarda un profundo cariño hacia su abuela Juliana, la mujer que le crió y acompañó durante toda su niñez: “Mi abuela era muy chiquitita, con cabeza de garbancito, 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; un poco seca de comportamiento, pero a mí me mimaba y quería muchísimo. Más adelante entendí que era una mujer que me protegía.”³ Con su padre, hombre hosco y huraño, el joven Serrano nunca tuvo una relación franca y abierta; al contrario, lo evitaba y nunca se llevaron bien. (Fig. 1)

¹ Archivo personal de Santiago Serrano (en adelante ASS) SERRANO, Santiago: “Pregón de las fiestas de Villacañas”, 2006 (dos folios sueltos y mecanografiados, s.p.) Apéndice I.6. Véase también GÓMEZ-CALCERRADA, J.: “Un pintor internacional será el pregonero de las fiestas de Villacañas”, ABC, Toledo, 25 de junio de 2006. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-06-2006/abc/Toledo/un-pintor-internacional-sera-el-pregonero-de-las-fiestas-de-villaca%C3%B1as-que-ya-tienen-reinas_1422170133298.html

² “Iban al taller muchas mujeres del pueblo para aprender a cortarse una falda, una chaqueta, una blusa, y ella las enseñaba cómo medir, cómo hacer el corte, desde hilvanar a pespuntear. Yo ayudaba a mi madre comprando los materiales”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 10 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

³ *Ibidem*.



(Fig. 1) Santiago Serrano, en primer término, con sus padres y su hermana Lola. Finales de los años cuarenta.

La infancia de Santiago Serrano transcurrió en la posguerra española, en una época en que sacar una familia adelante era muy complicado, más todavía si el padre pasaba largas temporadas sin encontrar trabajo. La estancia del pequeño Serrano en Villacañas fue bastante breve. Muy pronto, en la segunda mitad de los años cuarenta, la familia emigró a Madrid siguiendo el ejemplo de tantas y tantas familias españolas que en aquellos años abandonaron sus pueblos de origen para buscar nuevas posibilidades de trabajo en la capital. A partir de entonces, las estancias de Serrano en Villacañas se limitaron a los períodos de ferias y fiestas, vendimias, matanzas, bodas y viajes esporádicos para visitar a los familiares que habían permanecido allí. Una vez llegado a Villacañas, Serrano apenas acudía a las celebraciones porque prefería perderse 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 decían *jarete* o *jarillo*, ‘Santi jaro’, porque yo de niño era medio rubio”.⁴

⁴ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 10 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

La familia de Santiago Serrano se trasladó a un piso situado en el barrio de Marcelo Usera, en el sur de Madrid. El pueblo, incluso en la lejanía, seguía sirviendo de alacena de la casa: “cuando no harina, huevos y aceite; cuando no melones, algún conejo, pichones, uvas, mantecados o vinillos, un sinfín de alimentos que mi abuela Juliana traía en dos cestas y que nosotros íbamos a buscar a la estación deseosos de descubrir su contenido”.⁵ Las calles de Marcelo Usera y Antonio López, la colonia de Moscardó en torno al mercado y al polideportivo, el colegio, el río Manzanares – adonde bajaba con los chavales a bañarse y coger bichos a pesar de la terminante prohibición de su madre y de lo sucias que venían las aguas –, el Pradolongo, las huertas, los arroyos y los campos de trigo, son los lugares que jalonaban el circuito madrileño en que se desarrolló la infancia de Santiago Serrano entre finales de la década de los cuarenta y mediados de los años cincuenta.⁶ Desde el piso donde vivían se divisaba una gran extensión de chavolas asomadas a calle de Antonio López y al río Manzanares. A veces el itinerario cotidiano se ampliaba, cuando Serrano acompañaba a su madre en el tranvía hasta el mercado de la plaza de la Cebada, cruzando el puente de Toledo y subiendo hasta la Plaza Mayor.

Santiago Serrano conserva muy vivo el recuerdo de su primer contacto con la pintura, y su mayor placer, al evocar aquellos tiempos, es rememorar los juegos y juguetes con los que disfrutaba durante largas horas: “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 una pasta que iba dando sobre el papel como podía, y recuerdo que la primera cosa que me atreví a hacer fue una máscara de Tutankhamon que me encontré en alguna revista, periódico o libro. (...) Fui copiando esa máscara y se la enseñé a todo el mundo. 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

⁵ (ASS) SERRANO, Santiago: “Pregón de las fiestas de Villacañas”, 2006 (dos folios sueltos y mecanografiados, s.p.) Apéndice I.6.

⁶ “Madrid era muy pequeño. Mis primeros recuerdos son de cuando iba al colegio con un babero suelto que me ataba por atrás, con una cartera y 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 pedía muy afectuosamente: ‘Serrano, a la pizarra, venga a hacer el dibujo’, para que le copiara del catecismo, en línea, un episodio”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 10 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

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 aquello que te hacía ser diferente. Yo no experimenté ese rechazo en mi familia, pero tampoco recibí motivación”.⁷

Las aficiones del niño pasaban siempre por cierto afán de construir, valiéndose de juegos de madera a modo de puzzle. Los juguetes que tenía en aquel momento era muy escuetos y primarios; su preferido era una caja de cartón, de aspecto particularmente ordinario, que contenía tacos de madera coloreada en forma de cilindros, prismas rectangulares y triangulares, cubos, pirámides. A Serrano le ha quedado vivamente impresa en la memoria la sensación del mal acabado de la madera, basta y áspera, sin lijar, y el recuerdo de cuánto le gustaba llevar aquel juego atrás de donde vivía, al descampado, a un terraplén donde se recreaba haciendo construcciones, pórticos con arcos y montículos de tierra.⁸

Ya iniciada la década de los cincuenta, el padre de Santiago Serrano, que durante una temporada había trabajado de batanero en una fábrica de mantas cerca de la calle de Antonio López, pasó a ser el responsable de una gasolinera en el aeropuerto de Barajas, percibiendo un sueldo más elevado. Este cambio hizo posible que la familia se mudara a otra casa mejor en la calle de General Marvá, también situada en la colonia de Moscardó: “Cambié a un colegio particular donde empecé el bachillerato. (...) Antes, en la casa no había nevera, sino fresquera con un depósito de hielo. 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.”⁹ A propósito de la tópica enumeración de mejoras materiales en la calidad de vida, de las que empezaron a disfrutar numerosas familias en la España próxima al desarrollismo de los años sesenta, es preciso señalar que Santiago Serrano

⁷ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 10 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

⁸ Como no podía ser de otra forma, en estos años de la niñez se originó la inclinación de Serrano a unas actividades y aficiones que requerían concentración y silencio: “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 y agresivos, siempre peleándose, y siempre había alguien llorando – que a veces era yo -, lo cual me sirvió para aislarme más. Había mucha agresividad en el ambiente, también entre la gente mayor del barrio, que a veces se peleaba e insultaba. Se vivía mucho a pie de calle. La mayoría de la gente era inmigrante, igual que nosotros. Los veranos todo el mundo bajaba con sillas a la calle y se hacían corrillos de quince o más sillas, donde se contaban 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”. *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

pertenece a una generación de españoles que, habiendo nacido en la época más dura de la dictadura franquista, asistió durante los años de su juventud y formación a profundas transformaciones sociales y económicas, entre las que sobresale la formación de una nutrida clase media beneficiaria de un creciente nivel de bienestar material, lo cual facilitaría en la segunda mitad de los años setenta una transición relativamente pacífica desde la dictadura franquista a un sistema de democracia parlamentaria.¹⁰

En algún momento de los años cincuenta nació el cariño que Santiago Serrano profesa a los libros, junto con su hondo respeto y fascinación por la palabra escrita, ya sea narrativa o poética, que trasluciría posteriormente una gran parte de su obra pictórica y gráfica¹¹: “Los libros me gustan mucho, como objetos y como sujetos. Me he hecho acompañar de muchos 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; 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 ello que lo utiliza como un poder, un poder absoluto.”¹²

La isla misteriosa, de Julio Verne, fue un libro que marcó tempranamente la imaginación y la psicología de Santiago Serrano, más que cualquier otro, proveyéndole de unos tipos humanos y unas situaciones de supervivencia y despliegue de ingenio y oficio con las que se sentiría muy identificado a lo largo de su vida: “Unos señores naufragan, reúnen los restos del naufragio, lonas, maderas, etc. Hay una gruta, y notan que esa isla esconde 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 y buscaba la soledad creaba mi propio mundo, hacía mi propia casa de madera, con mi perro, me iba de caza, pesca, a recolectar frutos,

¹⁰ Véase POWELL, Charles: *España en democracia, 1975-2000*, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 2001.

¹¹ “Una vecina, la señora Almudena, me dio mucho afecto y me regaló un libro de Emilio Salgari, de piratas y cuentos, con unas ilustraciones que me aterrorizaban. Esta señora me enseñó un libro de 1885, una edición de la *Divina Comedia* de Dante, ilustrada con grabados de Doré. Yo lo veía y no entendía nada, pero me quedaba alucinado. Me dejaba sentarme allí y hojearlo. Me sorprendían las imágenes, algunas muy laberínticas, de escalinatas que descendían. El efecto de claroscuro me impresionaba muchísimo”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 10 de febrero de 2010 y 26 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

¹² *Ibidem*.

etc. A mí eso me ha durado hasta ser bastante mayor, y no era soñar, era pensar en unas situaciones concretas; idealizaba un lugar y me apoderaba de esa visión”.¹³

Con suma meticulosidad y perfeccionismo Serrano acometía cualquier tarea que implicara dibujar, como el trazado de los mapas de geografía en el colegio o sus primeros tanteos, teñidos al mismo tiempo de curiosidad, placer y frustración, en el ámbito de la pintura.¹⁴ Su primera experiencia visual y estética cercana a la abstracción también quedó indeleblemente grabada en su memoria: el hallazgo de una imagen, “un efecto sintético de luz y sombra en el que no había ningún planteamiento tonal; sólo luces, pronunciadísimas, y sombras negras. Eran unas manchas en las que no se veía 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 sólo una síntesis formal, sino también un nivel de abstracción muy fuerte en esa imagen. Aunque nunca me atreví a hacer nada de esta índole por mi cuenta. Luego, un poco mayor, ya sí”.¹⁵

¹³ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 26 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

¹⁴ “Cayó en mis manos una imagen de la Purísima Concepción de Murillo, seguramente tomada de un calendario, y creo que me puse a hacer sólo la cara, con acuarelas, pero 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 me llevaban los demonios, porque era consciente de que algo fallaba ahí”. *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

CAPÍTULO II. AÑOS SESENTA: APROXIMACIÓN AUTODIDACTA A LA PINTURA

II.1 PINTAR PARA SUBSISTIR (1960-1967)

II.1.1 Trabajos de encargo. *La lobera*.

Una vez finalizado el bachillerato elemental, y ante la falta de estímulo que hallaba en su familia y en sí mismo para continuar estudiando, Santiago Serrano decidió ponerse a trabajar en cualquier cosa que surgiera: “Fui montador de útiles en una fábrica. (...) Era entonces un chaval muy jovencito, un peón en una nave de la industria metalúrgica Marconi. También he pelado patatas, he barrido calles, he cargado camiones, he hecho los trabajos de un señor que al terminar el bachillerato elemental ya no quiso estudiar; que luego hizo una carrera y que ha terminado dando clases en la universidad. Me puse a trabajar muy jovencito, y estudié después”.¹⁶

De hecho, Santiago Serrano sólo empezó a interesarse seriamente en la pintura pasados los primeros veinte años de su vida. Su acercamiento al arte y su formación como pintor fueron notoriamente distintos de lo que había sido y todavía continuaba siendo el curriculum habitual en los inicios de muchos artistas, marcado por unos años de aprendizaje académico en una Escuela de Bellas Artes; en el caso de los artistas residentes en Madrid, la Escuela de Pintura y Escultura de San Fernando, situada en la calle Alcalá, y más adelante la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Juan Antonio Aguirre, uno de los más conspicuos compañeros de generación de Santiago Serrano, no duda en atribuir igualmente un alto grado de autodidactismo al conjunto de pintores afincados en Madrid cuyo trabajo despuntó en los años setenta: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Alfonso Albacete, Guillermo Pérez Villalta, Nacho Criado, Luis y Pablo Pérez Mínguez, Miguel Ángel Campano, Herminio Molero, el propio Juan Antonio Aguirre, etc.: “Los miembros de esta generación no tenían nada que ver con el ambiente de la pintura en Madrid en los años 50 y 60, cuando lo que existía fundamentalmente era la Escuela de Bellas Artes. Todos eran autodidactas”.¹⁷

Durante los años juveniles de Santiago Serrano no se produjo nada parecido al planteamiento prematuro de una estética o de unos fundamentos teórico-prácticos del acto de pintar, un proceso que vendría paulatinamente con posterioridad. Serrano sintió sencillamente la vocación de la pintura y, sin haber

¹⁶ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

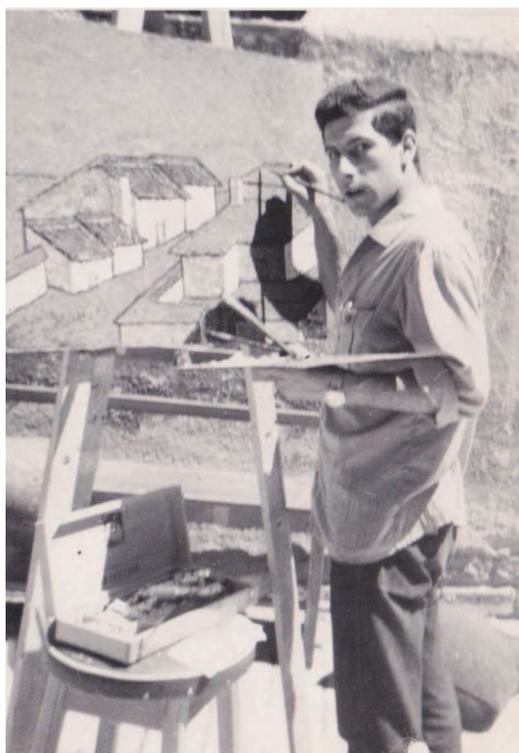
¹⁷ Entrevista del autor con Juan Antonio Aguirre en su domicilio, Madrid, 7 de octubre de 2010. Apéndice III.2.

recibido clases ni haber sido animado por nadie, se lanzó a experimentar por su cuenta ejecutando unas imprimaciones que le enseñó a preparar un pintor de brocha gorda que un día había ido a pintar las paredes de la casa familiar. Sus primeros intentos pictóricos, motivados por la pura curiosidad y por el deseo de investigar, consistieron en preparar unas tablitas con aceite de linaza y polvos de carbonato cálcico, obteniendo una imprimación que no se secaba nunca, que amarilleaba en seguida y despedía un olor a rancio. El joven aprendiz compraba postales en establecimientos de la calle Mayor y se surtía de materiales artísticos en varias tiendas ubicadas en la calle Fuencarral. Copiaba tarjetas de mala calidad con reproducciones de *El Jinete Azul* y de otros pintores del expresionismo alemán, intentando que los colores se parecieran a los de la tarjeta.

La práctica constante le indujo a leer algunos tratados y a experimentar algunas técnicas pictóricas, utilizando óleos y comprobando las calidades de las diversas telas (Fig. 2) Durante el servicio militar continuó pintando cuando alguna de sus hermanas le pedía que hiciera algún paisaje, algún cartel en letras góticas o una virgen. Hubo una vez en que el joven soldado fue sorprendido por un capitán con el lienzo y el caballete en las letrinas del cuartel, el único lugar donde podía ejercitar la pintura sin que nadie le molestara. El capitán, comprensivo e indulgente, brindó a Serrano la posibilidad de seguir pintando en lo sucesivo en unos aposentos que le habían asignado personalmente pero que no utilizaba.

Lola Serrano, hermana menor del pintor, guarda algunas obras de aquel momento, valiosas por cuanto reflejan el interés que Serrano tenía por aprender los recursos y procedimientos de la pintura: “En aquella época iba a una serrería, me cortaban un contrachapado de siete milímetros, hacía un bisel y luego reunía cola de conejo, sulfato de cal, óxido de cinc y albayalde, y daba imprimaciones, imprimaturas al estilo clásico. A continuación pintaba, lo lijaba ligeramente, aplicaba otra agüita de cola, pintaba encima y trabajaba con veladuras.”¹⁸ Imprimaciones y veladuras se convertirían, a partir de los años setenta, en recursos y argumentos centrales en muchas de las pinturas de Santiago Serrano; expresión de un concepto técnico y a la par poético de superposición y ocultación parcial de estratos, cada uno de los cuales deja entrever el anterior.

¹⁸ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 26 de febrero de 2010, Apéndice III.1.



(Fig. 2) Santiago Serrano en *La lobera*. Principios de los años sesenta.

En la primera mitad de los sesenta, Santiago Serrano realizó unos cursos de delineante y se matriculó en la *Academia Peña*, ubicada en la plaza Mayor de Madrid, adonde acudió principalmente para dibujar. *Peña* era una saga, una familia de pintores que impartían clases de dibujo y pintura y preparaban a los aspirantes para ingresar en la Escuela de Bellas Artes. Por este centro, activo en la actualidad, han pasado varias generaciones de artistas entre los que figura un importante número de representantes de la modernidad y vanguardia madrileña, tales como Lucio Muñoz y Amalia Avia. Serrano se dedicaba a copiar modelos y a estudiar a fondo el tratado de Max Doerner *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, su auténtico libro de cabecera en aquella época, con el que aprendió a ejecutar las diversas preparaciones tradicionales del soporte pictórico. Compraba los materiales – pigmentos, resinas, aceites, etc. - en *Riesgo*, famosa tienda que aún existe en la calle del Desengaño¹⁹, y preparaba concienzudamente las imprimaciones de acuerdo con el manual de Doerner, que proporciona recetas avaladas por la

¹⁹ Véase <http://www.manuelriesgo.com/historia.php>

tradición así como fórmulas cuantitativas y cualitativas: “por lógica, si tú seguías los pasos lograbas resultados bastante aceptables”.²⁰

Del tratado, Serrano no sólo asimiló los conocimientos puramente técnicos, acerca de las propiedades físicas y químicas de los materiales, sino sobre todo los principios fundamentales que lo inspiraban, expuestos por el propio Doerner en el prólogo a la primera edición (1921): “Las leyes del material rigen para todos los pintores cualesquiera que sean su orientación y naturaleza. *El que quiera empezar y aprovechar correctamente el material, tiene que conocerlas y cumplirlas pues de lo contrario los errores cometidos se pagan pronto o tarde.* Sólo el dominio absoluto del material proporciona el fundamento sólido que permite la expansión del modo de expresión más personal, a la vez que garantiza duración e inalterabilidad al cuadro”.²¹ Doerner, asimismo, encarecía al aprendiz que produjera por sí mismo los materiales de trabajo, argumentando que quien los ha fabricado con sus propias manos los conoce de un modo muy distinto que aquél que los compra hechos.

Entre los diecinueve y los veinticinco años, Santiago Serrano pinta para ganarse la vida y adquirir una progresiva independencia de su familia. En esta etapa de “subsistencia” produce grandes cantidades de monotipos destinados a la decoración de salas, habitaciones y pasillos en residencias del Opus Dei, institución de la Iglesia Católica con la que Serrano se vincula durante esos años. Serrano realizaba los monotipos con una lámina de vidrio, pintura al óleo y cartulinas, plasmando imágenes estereotipadas pero de factura ágil y fresca: bodegones, plazas de pueblo o marinas con barcas amarradas a la orilla, “paisajes castellanos con tierras roturadas, paisajes muy extensos donde los olivares se perdían, con un camino que aparecía o desaparecía, y una cerca”.²² Cada día podía ejecutar entre veinte y treinta monotipos en cartulinas de 60 x 50 cm. con una mancha de aproximadamente 40 x 30 cm., algunos de los cuales se conservan actualmente en el albergue de Caracenilla, en Cuenca. Del monotipo, técnica que utilizaría profusamente en determinadas épocas de su carrera artística, a Serrano le interesaba su carácter espontáneo, inmediato y siempre sorprendente: “la imagen

²⁰ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

²¹ DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Materiales y técnica de las pinturas al óleo, temple, acuarela, fresco y pastel. Técnicas de los antiguos maestros. Conservación de monumentos y cuadros*, Editorial Reverté, Barcelona, 1972.

²² Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 26 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

sale invertida y hay un elemento que es absolutamente impredecible. Hay un punto aleatorio; no sabes qué va a pasar, por dónde va a salir eso”.²³ Aunque Serrano solía sacar una única estampación de cada lámina de vidrio pintada al óleo, a veces podía obtener una segunda, de peor calidad, recalcando la imagen sobre la matriz con un poco más de pintura. En décadas posteriores, Santiago Serrano ha seguido ahondando en las posibilidades que ofrece este procedimiento, aprovechándolo como recurso didáctico en los talleres de pintura y arte gráfico que ha impartido.²⁴

Santiago Serrano se asoció con Ataúlfo Casado, copista acreditado del Museo del Prado y pintor dotado de gran habilidad, también vinculado al Opus Dei.²⁵ Ambos acometieron numerosos encargos de pinturas, monotipos y reposteros para decorar residencias del Opus, dependencias de la Universidad de Navarra, colegios mayores y alguna iglesia.²⁶ Se trata de una producción que el propio Serrano considera poco valiosa y puramente alimenticia, de la que ha querido desentenderse hasta el punto de destruir gran parte de la misma, si bien recuerda vivamente algunas pocas obras en las que consiguió plasmar una emoción y un concepto de la pintura que superaba lo rutinario de aquellos trabajos.

²³ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 26 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

²⁴ Monotipo es una “estampa a la que se transfiere por contacto la imagen pintada o dibujada en un soporte rígido cuando el pigmento está todavía fresco. Desde el punto de vista no solo de la técnica sino también del lenguaje, el monotipo está a caballo entre la pintura, el dibujo y el arte gráfico, con el que coincide en el hecho de que el producto final es una estampa, es decir, el soporte que contiene la imagen definitiva es distinto de aquél en el que ha intervenido el artista. Sin embargo, se diferencia del arte gráfico en la más específica genuina y peculiar de sus características: la multiplicidad del producto. En efecto, al no ser fijada permanentemente la impronta en el soporte y, en consecuencia, no ser entintada durante la estampación – el propio pigmento empleado por el artista es el que crea la imagen transferida-, resulta imposible obtener más de una estampa por este método – de ahí su nombre -. El pigmento usado con mayor frecuencia para pintar es el óleo. Aunque conocido desde el siglo XVII, han sido los artistas del XX quienes se han sentido verdaderamente atraídos hacia el monotipo debido a la originalidad de sus texturas”. BLAS, J. (coordinador), CIRUELOS, A. y BARRENA, C., *Diccionario del Dibujo y la Estampa: Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1996, p. 128.

²⁵ Según datos encontrados en <http://www.picassomio.es>, Ataúlfo Casado nació en Navalagamella, Madrid, en 1948.

²⁶ Serrano evoca algunos de aquellos trabajos en su cuaderno *La casa delata* (2012-2013): “Recuerdo de aquella pintura mural que hicimos Ataúlfo y yo para el Opus Dei en Ortigosa del Monte o del Campo (¿?) en Segovia hace muchos años, quizás en el 66 o el 67. Era una nueva capilla construida con un estilo +- (*más o menos*) románico o similar con ábside semicircular cuyas paredes fueron pintadas al temple de huevo con unos drapeados fruncidos o plegados en colores rojizos viejos, una franja de unos detalles de hojas de acanto (quizás libros) y el resto del muro, multitud de rombos de un juego tonal austero de matices sepías agrisados. El remate, ya entre las vigas, acababa con unas franjas interrumpidas por las vigas. También hicimos una especie de restauración en la Casa Vieja, rehaciendo un friso (...)”. Apéndice I.7.

El cuadro que más le gustó, entre los que pintó en aquella época para residencias del Opus Dei cuando tenía veinte o veintiún años, era uno cuya composición partía de una fotografía en blanco y negro de José Ortiz Echagüe: “Representaba una casa pequeña como las que sirven para guardar los aperos de labranza en el campo; nada más, con un cielo seco, duro. Un cuadro que sentí muy fuerte, en el que empecé a meter pasta, creando una situación muy áspera, con una atmósfera que nada tenía que ver con la de la fotografía. 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”.²⁷ La imagen de la casa solitaria reaparecería con fuerza mucho más adelante, en 2010, en varias cajas de gráfica digital del autor.

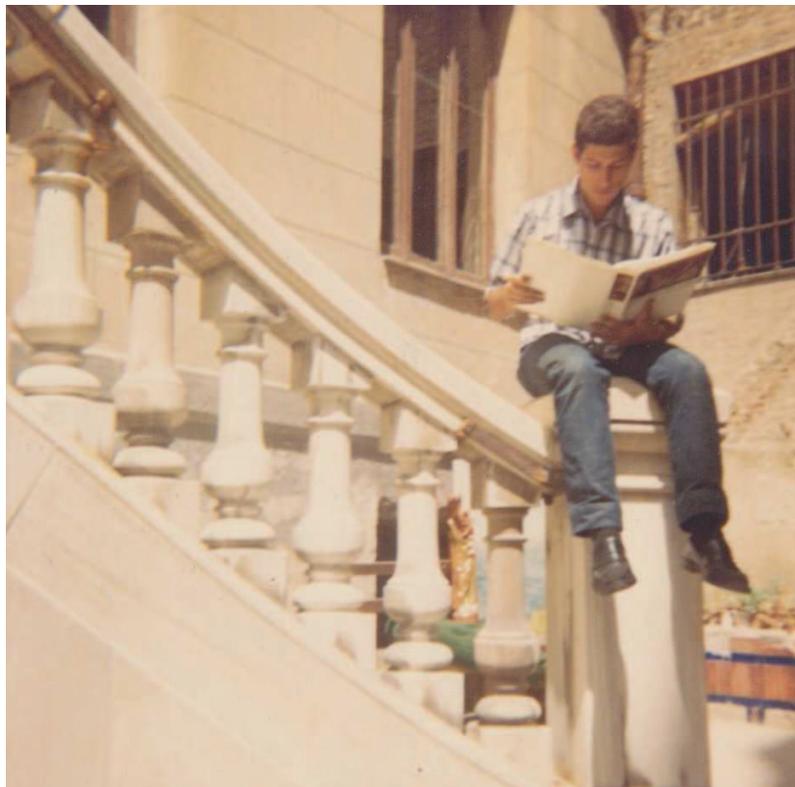
El historiador y crítico de arte Julian Gállego utilizaría más de veinte años después el término “metafísico” para designar la pintura de Santiago Serrano e incluso al propio artista, afirmando que “es raro encontrar en un mismo pintor esa doble vertiente, matérica y trascendente”.²⁸ Las composiciones de Giorgio de Chirico, el más eminente representante de la pintura metafísica italiana, siempre han interesado a Serrano en lo que concierne a la manipulación del foco lumínico, cuya supuesta ubicación a espaldas del espectador hace que los objetos representados proyecten unas sombras extrañas, portadoras de incertidumbre y desasosiego. La sombra de los objetos cobrará un notable protagonismo desde la década de los noventa en la producción de Santiago Serrano, en series como *Nona e Instrumentos de Pasión*.

Serrano compartió su primer estudio con Ataúlfo Casado en un local situado en la calle Alcalá Galiano esquina con Monte Esquinza, que él mismo denominó *La lobera* (Fig. 3). Era el sótano de un palacete, que alguien perteneciente al Opus Dei le había cedido para que trabajara allí. Serrano evocó brevemente aquella época en una entrevista para el periódico *ABC* en 1973: “Alquilé un sótano, una auténtica lobera, y me dediqué a pintar unos paisajes bastante duros, bastante feos, en los que jugaba con la línea negra que dilatava las superficies, con pastas demasiado rasposas, desagradables al tacto. Esta etapa se inició hacia el año 1964. Como por

²⁷ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 26 de febrero de 2010. Apéndice III.1.

²⁸ GÁLLEGO, Julián, 1989 (2), p. 133.

otra parte tenía que vivir, tenía que comer, hacía una especie de estampitas pegadas sobre madera, copié cuadros famosos, trabajé en la decoración, etc.”.²⁹



(Fig. 3) Santiago Serrano en la entrada de *La Lobera*, Madrid, agosto de 1966.

II.1.2 Alejandro Bérghamo y la beca de la Fundación Juan March

En torno a 1967, Serrano conoció a través de su hermana Lola a una persona que le ayudaría decisivamente a potenciar su profesión de pintor y a empezar a definir un proyecto artístico personal: don Alejandro Bérghamo, notario y consejero secretario de la Banca March entre 1956 y 1970, gran aficionado a la pintura y propietario de una interesante colección de arte.³⁰ A instancias de su hermana, que era la secretaria de Bérghamo – “don Alejandro quiere conocerte” -,

²⁹ FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel, 1973, pp. 61-62.

³⁰ Véase DÍAZ NOSTY, Bernardo: *La irresistible ascensión de Juan March*, Sedmay Ediciones, Madrid, 1977, pp. 383 y 385. Aquí, Bérghamo es mencionado, de un lado, como el notario de Madrid ante el cual Juan March firmó la escritura constitucional de la fundación que llevaría su nombre, el 4 de noviembre de 1955; y de otro, como consejero secretario del Patronato.

Santiago Serrano acudió a la cita temiendo enfrentarse a un señor mucho mayor que él, en una situación en la que no supiera explicarse bien. Bérnago preguntó al joven pintor a qué se dedicaba, y le dijo algo que nunca olvidaría: “¿Sabes que has elegido el oficio más difícil del mundo?”. Serrano preguntó la razón, a lo que Bérnago respondió: “Porque ser pintor es tener la obligación de cambiar el sentido de la vista”.³¹

Alejandro Bérnago visitó el estudio y quiso comprar un cuadro a Serrano, quien insistió en regalárselo. Serrano conserva el boceto de aquel cuadro, que representa sencillamente una silla de madera con asiento y respaldo de mimbre (cat.1) La silla, al igual que la casa, ha surgido mucho tiempo después como elemento emblemático en la obra digital de Serrano, concretamente en la serie *Tronos* (2008); aunque ya había reaparecido antes, disfrazada bajo el signo de la letra h, en su pintura de los noventa. Serrano recuerda a don Alejandro Bérnago como un señor muy serio, pero siempre cariñoso, atento y condescendiente con él. Transcurrido un tiempo, Bérnago le planteó la posibilidad de que hiciera un viaje de estudios con una beca de la Fundación Juan March: “Me dijo: `te puedo ayudar. Tienes que redactar un escrito diciendo qué es lo que quieres hacer, unas fotos de cuadros tuyos, y se presenta todo 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´. Se me ofrecía una oportunidad muy importante, y fue muy importante para mí. Escribí una especie de memoria en la que decía que quería conocer las últimas tendencias, las exposiciones y lo último que se estaba haciendo en París”.³² Las becas de la Fundación Juan March significaron un acicate e impulso fundamental para muchos artistas españoles que iniciaban o perfeccionaban su formación en los años sesenta y setenta, permitiéndoles viajar,

³¹ “Algo así me dijo, y se me quedó grabado. 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, Piero Della Francesca, Leonardo, etc.”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

³² *Ibidem*. Algunos de los beneficiarios de la beca de artes plásticas de la Fundación Juan March fueron: Juan Barjola (1960), Cirilo Martínez Novillo (1960), Fernando Higuera (1962), Alfredo Alcaín (1963), Juan Giralt (1967). Juan Antonio Aguirre la recibió en 1968, y su memoria final, “Arte Último. La `nueva generación´ en la escena artística española”, daría lugar al año siguiente al libro del mismo título editado por Julio Cerezo Estévez, del que se haría una reedición facsimilar en Madrid, 2005. También disfrutaron de la beca críticos de arte como José María Moreno Galván (1960) y Manuel Sánchez Camargo (1961) Recibieron la beca de creación artística, entre otros, Francisco Farreras (1958), Enrique Gran (1960), Francisco Echaz (1961), Antonio López García (1961), Julio López Hernández (1958 y 1962), Gustavo Torner (1966), José María Yturralde (1975), etc. A este respecto, véase <http://www.march.es/bibliotecas/becarios/memorias.aspx>

formarse y llevar a cabo obras y proyectos que de otro modo habrían quedado sin hacer.

A finales de 1967, Santiago Serrano recibió la notificación de que la Fundación Juan March le había otorgado una beca de tres meses para estudiar en París, con la obligación de remitir periódicamente unas memorias sobre su actividad. Tal y como él mismo reconoce – “Yo era un desinformado” -, Serrano viajó a París, a sus veinticinco años, con un gran desconocimiento de lo que sucedía en el panorama artístico internacional. Se desplazó allí precisamente para ver galerías y exposiciones, ejercitarse en alguna academia y adquirir una cierta información que le permitiera redefinir su camino como pintor. Antes de este viaje, que había sido un tour obligatorio para todos los artistas de la modernidad, su contacto con el arte extranjero se había limitado a unas cuantas visitas a exposiciones; entre ellas, Serrano destaca una que ofreció en Madrid un panorama verdaderamente representativo de la pintura norteamericana de aquel momento: *USA Arte actual. Colección Johnson*, celebrada en el Casón del Buen Retiro entre junio y julio de 1964. Allí pudo ver por primera vez obras de Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Sam Francis, Richard Diebenkorn, Robert Motherwell, Ad Reinhardt y Joseph Albers, entre otros pintores, tanto figurativos como abstractos, que completaban una extensa nómina de la que no obstante estaban ausentes Mark Rothko y Clyfford Still. La exposición constaba de un centenar de obras de pintores vivos en 1962, año en que se había formado la colección.³³

³³ Como reza el prólogo del catálogo: “Por fin nos toca el turno a los españoles de ver la muy conocida y muy discutida colección Johnson de pintura actual norteamericana. O, por decirlo de otra forma, aquí nos brinda la compañía Johnson la oportunidad de ver, en conjunto y por primera vez, lo que se pinta en Norteamérica. No lo que pinta éste o aquel, sino lo que se pinta en general. Ni más ni menos”. *USA Arte actual. Colección Jonson*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964. pp. IX-XII.

II. 2 PARÍS, 1968

II.2.1 La Académie Julian y el profesor Antonio Guansé: desvelando la abstracción

Santiago Serrano debió de llegar a París a finales de marzo de 1968. Las memorias mecanografiadas que envió a la Fundación Juan March consistían en una sucinta descripción de lo que veía en sus visitas a museos, galerías u otras instituciones. Otras cuartillas, manuscritas, que el artista conserva en su archivo personal, debieron de ser la materia prima que luego empleó en la versión mecanografiada. En ellas narra someramente sus experiencias parisienses y los paseos por Montmartre durante los primeros días del mes de abril, antes de inscribirse en la Académie Julian y conocer al profesor Antonio Guansé.

Particularmente interesantes son las impresiones que Serrano anotó en la tarde del 5 de abril de 1968, después de haber visitado por la mañana el Jeu de Paume y haber contemplado por primera vez, al natural, obras de los pintores impresionistas y postimpresionistas: Manet, Monet, Pissarro, Gauguin, Renoir, Cézanne, Corot, Vlaminck, Van Gogh, Rousseau, Seurat, etc. De todos ellos, quienes deslumbraron y calaron más hondo en la sensibilidad de Santiago Serrano fueron Bonnard y Cézanne: “Paul Cézanne es un bestia (...) En cualquier trozo de lienzo que se toma, se ven los colores del arco iris. Sus tonos son más bien oscuros, pero laten todos, viven (...) Renoir es un plato dulce y exquisito; Cézanne un plato fuerte, de primera, preciso y alimenticio, y Van Gogh un plato extra sin límites para la imaginación, no sabría decir qué plato, pero desde luego sorprendente y muy picante”.³⁴

A la mañana siguiente - 6 de abril - el pintor registró por escrito sus sensaciones ante unas vistas del Jardín de Luxemburgo; observaciones sobre el ambiente del jardín que testimonian tempranamente la aguda sensibilidad de Serrano ante los cambios lumínicos y cromáticos producidos por los fenómenos atmosféricos, así como su esfuerzo por atrapar los esfumados y las sutiles gradaciones tonales: “Estoy sentado en un sillón metálico y ante mí se extiende una gran plaza, en cuyo centro hay una fuente. (...) Todo el jardín está guarnecido de un color verde luminoso que a contraluz lo parece menos, al estar velado por una

³⁴ (ASS) SERRANO, Santiago: cuartillas manuscritas, París, 1968, s.p.

especie de blanco, dando al color verde un matiz muy bonito. Sin embargo, los verdes de los lados, en contraste con éste, son menos luminosos pero sí más fuertes. Todo ello se combina con el gris blanco y frío de las estatuas y asientos, barandas y monolitos. (...) Del punto donde estoy a una distancia de 60 metros, empieza ya a existir una especie de neblina de un azul lejano y sutil que parece azul del mismo cielo, un cielo frío muy matizado con unas pequeñas nubes blancas que apenas se notan. Y esta neblina da a todo el conjunto una especie de paz, si no soñolienta al menos un poco triste”.³⁵ (Fig. 4)



(Fig. 4) Bosquejo de una vista de los jardines de Luxemburgo, París, abril de 1968.

En el archivo de la Fundación Juan March (Madrid), se conserva el primer informe mensual, fechado en abril de 1968, que Serrano mecanografió resumiendo sus actividades en la capital francesa. La memoria final se titularía: “Estudio de las actuales corrientes en pintura en París y realización de una serie de cuadros”, completada con la presentación personal en la Fundación de diecisiete obras ejecutadas durante el período de la beca, que retiraría posteriormente. Serrano

³⁵ (ASS) SERRANO, Santiago: cuartillas manuscritas, París, 1968, s.p.

declara que durante cerca de un mes ha recorrido todas las exposiciones y galerías que ha podido, y que su trabajo se ha encaminado a “recopilar las tendencias que existen actualmente aquí (...) apartando lo que creo carecía de interés. Sé que la beca que me han otorgado no ha sido para hacer un trabajo de crítica, yo tampoco lo quiero hacer, pero, dado que lo que estoy haciendo es buscar, también hay algo de ella. Mi frente de operaciones mayormente está por Montparnasse, ya que es aquí donde existen más galerías y exposiciones. También la Escuela y la Alianza. La variedad de estilos y de tendencias es notable; no hay dos galerías en las que se expongan cuadros de una misma tendencia. Reina, no quiero llamar confusión, pero sí una desorientación en cuanto a la línea de pintura a seguir”.³⁶

Aparte de la contemplación crítica del arte, era obligatorio que el becario se ejercitara en alguna Academia o taller. Serrano acudió primero a la mítica Grande Chaumière en Montparnasse, pero al encontrarse a trasmano de su lugar de residencia terminó eligiendo la Académie Julian, donde no había que pagar una mensualidad y bastaba la adquisición de un abono que permitía el acceso a los talleres a las horas que uno deseara. Aunque ya había trabajado antes con modelos en la Academia Peña, a Serrano le impresionó el hecho de que allí posaran permanentemente modelos desnudas – “con el pubis rasurado; yo no quitaba ojo a la señorita” -. Asimismo, desde el principio le llamó la atención que los alumnos no copiaran necesariamente el modelo propuesto, concentrándose tal vez en hacer monotipos sobre otros temas o en pintar paisajes. Aquí, Serrano conoció al profesor Antonio Guansé, pintor de origen español que supo darle las indicaciones justas para que empezara a cuestionar todo su trabajo realizado hasta el momento.³⁷ Las observaciones y consejos de Guansé sumieron a Serrano en un

³⁶ Archivo de la Fundación Juan March, Madrid (en adelante AFJM), SERRANO, Santiago: “Estudio de las actuales corrientes en pintura en París y realización de una serie de cuadros”, abril-mayo de 1968. Apéndice I.1.

³⁷ Antonio Guansé nació en Tortosa (Tarragona) en 1926 y falleció en París en 2008. En 1953 viajó a París becado por el Estado francés. Hay obra suya en el Museo de Arte Moderno de París, Museo del Havre y Museo de Bellas Artes de Nantes. En 1968, año en que Santiago Serrano lo conoció, Guansé pintaba unos paisajes y naturalezas muertas de muy sumaria factura, próximos a la abstracción, entre los que se cuentan bastantes gouaches sobre cartulina. Entre el 9 de abril y el 2 de mayo de 2010 se celebró la exposición-homenaje “Antonio Guansé y sus amigos en París” en la sala del Centro Comercial La Vaguada (Madrid) Entre las amistades del pintor destacaban: Antoni Clavé, Antonio Saura, Julián Gállego, Gérard Xuriguera, Agustín Rodríguez Sahagún, Javier Vilató, José Subirá-Puig, Orlando Pelayo, etc. Véase: <http://infoenpunto.com/not/1497/>; <http://www.vaguada.es/noticia/1888/>

estado de confusión e inquietud, que pronto redundaría eficazmente en la transformación de su actitud ante la realidad y ante el cuadro.³⁸

Guansé, directo, sincero, y a la vez educado y cariñoso, hizo ver a Serrano la necesidad de que aprovechara de verdad su estancia en París y experimentara con otro tipo de pintura, dejando definitivamente atrás cuanto había hecho antes en Madrid. Le propuso unos nuevos modelos, dispuestos específicamente para él, sugiriéndole que adoptara otro enfoque ante la realidad que tenía delante. El maestro trajo cartulinas de colores, las pinchó en la pared, y en seguida apareció con unas berenjenas, un repollo, un ramo de acelgas, una remolacha... y las colgó sobre las cartulinas con clavos o alfileres. Serrano, perplejo, manifestó que no entendía nada; Guansé le respondió que no hacía falta que entendiera nada, porque sólo debía centrarse en sentir qué es lo que pasaba ahí y forjar una interpretación personal de ello sobre el lienzo o la cartulina.³⁹

En el informe de abril de 1968 para la Fundación Juan March, Serrano condensa su percepción del ambiente y los procedimientos seguidos en la Académie Julian, haciendo constar su asombro ante una forma de trabajar que incitaba al alumno a desarrollar un tema sin tener que sujetarse a una representación naturalista del modelo: “En la escuela existe una total libertad de expresión, lo cual hace ver inmediatamente la diversidad de caracteres. En cuanto a las clases, hay pintura y dibujo del natural, naturaleza muerta y composición, todo ello con una concepción que yo no conocía. Aunque el resultado sea el mismo, aquí primeramente colocan el modelo, sea cual fuere, con una visión abstracta; tanta importancia puede tener – y la tiene – el modelo como el fondo. Y es así que, de primeras, puede uno escoger entre hacer una abstracción o algo figurativo; quiero decir que, en las mismas naturalezas muertas, la composición es tan liberal que llega a costar trabajo ver que exista tal bodegón. Esto me ha cogido un poco en sorpresa, ya que no lo conocía. Esta forma de preparar da pie a que el alumno comprenda inmediatamente la pintura no figurativa, ya que el conjunto de formas y

³⁸ “Él era un hombre muy tímido, que hablaba muy bajito, y yo en un momento dado le dije que me era muy difícil expresarme porque no hablaba bien el francés. Yo tenía un título de traductor y había hecho el bachillerato, pero tampoco sabía mucho. Le pregunté: ‘usted es español, ¿no?’. Y me respondió: ‘Sí, pero yo no te voy a hablar en español’. No quería, porque parece ser que allí no estaba bien visto”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

³⁹ “Guansé me dijo: ‘La realidad no está en eso que tú ves ahí, simplemente; se trata de que hagas una interpretación, de acuerdo con lo que tú sientas dentro de ti. (...) No hace falta que me pintes la berenjena como si fuera una fotografía, sino que interpretes. Desarrolla ahí tu proceso con los colores, haz lo que tú quieras’”. *Ibidem*.

espacios – antes preparado por el profesor con color y objetos -, da la entera impresión de ser una abstracción”.⁴⁰

Las instrucciones de Guansé actuaron en Serrano como un potente revulsivo: “Inmediatamente, cuando volví al hotel, me puse a pintar como loco unos paisajes con pinturas vinílicas, pegando papel higiénico del baño... Lo cierto es que aquello me dio la vuelta y me cambió. Pinté berenjenas, aunque pintaba más cartulinas en el hotel que en la propia Academia. Pegaba sobre cartulinas papel del water, que se arrugaba mucho, y preparaba una superficie un poco monocroma. Aquello era una especie de abstracción informalista, no muy expresionista. No había formas determinadas, sino que predominaba una sensación digamos que paisajística, nada estructurada conforme a patrones geométricos, en absoluto; eran casi como paisajes: 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”.⁴¹

De acuerdo con la descripción que aporta Serrano, el esquema formal que presentaban aquellas obras - sus primeros ensayos en el terreno de un cierto tipo de abstracción - anticipaba los rasgos compositivos de algunas de sus series de los años setenta, tal y como puede rastrearse en el *Cuaderno 1971-1973*: una línea de horizonte sobre la que gravita una forma circular o cuadrangular, que unas veces flota ligeramente y en otras pesa con suma gravedad, dependiendo de la densidad de las texturas y del color elegidos. Asimismo, introdujo ya en aquellas primeras cartulinas abstractas un registro cromático muy restringido, que pronto se convertiría en una de las inequívocas señas de identidad de su pintura.⁴² La única referencia visual que ha quedado de aquellas cartulinas es una fotografía de 1969 perteneciente al álbum familiar de Santiago Serrano y María Carballido, en la que dos de ellas aparecen colgadas formando parte de la decoración de un dormitorio (cat.2) A su regreso a España, Serrano depositaría tres obras de aquella serie en la galería Juana Mordó, sin preocuparse nunca después de reclamarlas.

⁴⁰ (AFJM) SERRANO, Santiago: “Estudio de las actuales corrientes en pintura en París y realización de una serie de cuadros”, abril-mayo de 1968. Apéndice I.1.

⁴¹ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

⁴² “Yo soy muy tonal, siempre he tenido un registro muy corto”. *Ibidem*.

El informe mecanografiado de abril de 1968 proporciona datos exactos acerca de qué pintores gustaron o despertaron el interés de Serrano en aquellas fechas. Las sucintas observaciones que hace sobre las tendencias que va conociendo en sus visitas a las galerías parisienses – primitivismo, cinetismo, pintura grafológica – se vuelven más sustanciosas en el momento en que aborda la abstracción, ya que entonces se permite comentar, con precisión y brevedad, las características esenciales de la pintura de algunos de los artistas que más le han sorprendido: John Franklin Koenig, Toshimitsu Imai, Luis Feito, Adilon, Benrath, Leon Zack y Philippe Hosiasson; varios de los cuales llevaban ya años residiendo y exponiendo su obra en París. Del primero, J.F. Koenig, Serrano debió de ver la individual celebrada aquel año en la galerie Arnaud. Le pareció que aquél realizaba “una pintura abstracta muy poética, buscando las formas dentro del color. El negro y el blanco son sus colores preferidos, aunque esto no quiere decir que no use todos los colores. Sus cuadros son muy sencillos, usando la materia justamente cuando la tiene que usar. Su técnica es segura, tanto en el color como con la materia. Usa veladuras y esfumados; raspados y sobrepintados, y desde luego al pintor no le preocupa mostrar sus `trucos’”.⁴³ Al cotejar imágenes de obras de la misma época, se hacen patentes las afinidades formales de aquella pintura de Koenig con la pintura de Luis Feito en la segunda mitad de los sesenta, que también atrajo a Santiago Serrano: grandes zonas de color con textura en relieve, una división de la tela con dos grandes partes nítidamente separadas por una especie de línea de horizonte, y elementos geométricos de sencilla y monumental presencia que suscitan la interrogación del espectador acerca de su posible trasfondo simbólico y psicológico.⁴⁴

⁴³ (AFJM) SERRANO, Santiago: “Estudio de las actuales corrientes en pintura en París y realización de una serie de cuadros”, abril-mayo de 1968. Apéndice I.1.

⁴⁴ Véase *Quelques oeuvres de 1969 a 1971. J. F. Koenig / J.R. Arnaud / dialogue*, Galerie Arnaud, París, 1971.

II.2.2 Mayo del 68

Santiago Serrano fue testigo de las revueltas de mayo de 68 y de la violencia que inundó las calles de París, viéndose rodeado de luchas y persecuciones sin entender nada ni pretender tomar partido por nadie: “Todo el mundo te daba papelitos con proclamas, manifestaciones, eventos y mítines relacionados con el amor libre, el anarquismo y un cierto planteamiento igualitario. 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 debo seguir, pero nunca he tenido carnet de partido político ni he sido un activista. Todo estaba cerrado en París, las academias, los restaurantes: en Saint Michel había verjas arrancadas, coches ardiendo, escaparates y tiendas asaltadas, árboles arrancados. En torno a la Sorbona, mítines por todos los sitios, y papeles, hojas volanderas de todo tipo. Reconozco que, como espectador, había en mí un alto grado de inconsciencia respecto a lo que estaba ocurriendo. París había sido tomada, por unos y por otros, y lo único que podías hacer era deambular por la ciudad”.⁴⁵

Durante su estancia en París, Santiago Serrano se alojó en el hotel Excelsior Opera, cerca de la Plaza de la Ópera, el Boulevard Hoffmann y el Boulevard des Italiens. Solía salir a pasear con François, un joven francés, hijo de un personaje importante de la política francesa de aquel momento, con el que había coincidido en una residencia del Opus Dei en Saint-Germain-des-Prés. Por indicación de unos compañeros de la residencia, Serrano acompañó al periodista Miguel Ángel Aguilar a la gran manifestación que tuvo lugar en la Gare de L’Est en aquel mes de mayo, proporcionándole además un conjunto de pasquines y otros documentos propagandísticos que había reunido en los últimos días.

Una noche del mes de mayo, cuando Santiago Serrano y su amigo François regresaban de la residencia después de haber cenado, unos policías los detuvieron: “La policía me pidió la documentación, y en cuanto vieron mi pasaporte español me llevaron a la comisaría sin más preámbulos. A la entrada nos dieron patadas, bofetadas y capones sin venir a cuento, y vi 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, y en el Boulevard Saint Michel y las calles en torno a la Sorbona había barricadas de adoquines. Yo tenía los ojos en carne viva por los botes de humo que arrojaba la policía, que también tiraba balas de goma

⁴⁵ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 21 de abril de 2010. Apéndice III.1.

desde las azoteas”.⁴⁶ La policía le ordenó que se marchara inmediatamente de Francia. Serrano hizo enseguida su hatillo, en el que metió bocetos, trabajos que había hecho en la Academia y en el hotel, más un taco de hojas volanderas que había recogido en sus paseos por las calles durante aquellos días de agitación, y del que prefirió deshacerse, por miedo, poco antes de llegar a la frontera con España: “Tuve que volverme en un autobús que iba cargado hasta los topes, que tardó no sé cuántas horas desde París a Madrid. Apenas sí nos dejaron pasar por la frontera, porque ese mismo día la cerraron. Llegué a Madrid de madrugada, cansado como un perro”.⁴⁷

⁴⁶ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 21 de abril de 2010. Apéndice III.1.

⁴⁷ *Ibidem*.

II.3 EL TRÁNSITO A LA ABSTRACCIÓN (1968-1970)

II.3.1 La visita a Juana Mordó y el encuentro con José María Moreno Galván

Santiago Serrano regresó a Madrid llevando consigo la serie de trabajos realizados en la Académie Julian y en el hotel donde se había alojado en París. De este conjunto sobresalía, por su novedad y desapego respecto al repertorio figurativo y paisajístico que había marcado su trayectoria anterior, una serie de papeles y cartulinas dotadas de un discreto acento expresionista, hechas con trozos de papel higiénico encolados sobre la cartulina y luego pintadas con acuarela y gouache, dejando chorrear un poco la pintura. La composición guardaba reminiscencias de un paisaje muy elemental – “una sensación paisajística”⁴⁸ -: una línea de horizonte que delimitaba dos planos monocromos impregnados de color rosa o azul, y en la parte superior un recuadro con un trozo de papel pegado.

Serrano estaba forjando en estas obras una forma de expresión distinta de cuanto había hecho antes, mediante una búsqueda intuitiva y veloz de efectos cromáticos y texturales con materiales humildes sobre soportes de pequeñas dimensiones – cartulinas de alrededor de 70 x 50 cm. -. En qué grado pudieron influirle algunas de las exposiciones que había visto en París, justo en el momento de producirse semejante giro, es una pregunta a la que el propio Serrano responde sin excesiva seguridad: “No puedo negar que a lo mejor vi algo que me condujo a hacer estas cosas, pero lo cierto es que empecé a hacerlo de un modo muy solitario; no tenía ningún modelo. Mi formación académica había sido nula, y mi ‘autoeducación’ o ‘autoformación’ en Madrid había carecido especialmente del hábito de ver libros e imágenes y de estudiar las corrientes artísticas. 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; pero no podría decir que no. Destacaría unas cosas de Feito, que vi en la galería Iolas de París, y otra exposición de Luis Fernández, también en París, que me pareció preciosa, sobre todo las marinas con barquitos”.⁴⁹ Las dos menciones a Luis Feito y Luis Fernández, dos de los pintores que más huella pudieron dejarle a su paso por París, son significativas por cuanto la primera mira hacia el inmediato futuro de su carrera pictórica enmarcada en la abstracción; mientras que la alusión a Luis Fernández, concretamente a sus marinas con barcas cuya pureza y sencillez

⁴⁸ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

⁴⁹ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 21 de abril de 2010. Apéndice III.1.

extrema le fascinaron, nos retrotrae a la cuantiosa producción de monotipos paisajísticos en la que se había ocupado durante los años sesenta.

Unos meses después de haber regresado a Madrid, Serrano decidió presentar sus nuevas obras en una de las galerías con mejor reputación en la capital: Juana Mordó.⁵⁰ La galerista recibió al joven pintor, observó las cartulinas que éste le había llevado y se quedó con tres de ellas en depósito.⁵¹ (Fig. 5) Mordó felicitó a Serrano por la calidad de su trabajo y le manifestó que desearía ver aquellas mismas obras, o similares, en un formato mucho mayor, de alrededor de dos metros. Serrano contestó que no podía acometer semejante trabajo porque carecía de dinero y de recursos materiales para llevarlo a cabo. Quizás el mayor favor que le hizo entonces la galerista fue presentarle a José María Moreno Galván⁵², uno de los críticos de arte con mayor autoridad e influencia en España durante los años cincuenta, sesenta y setenta; el cual pronto supo ver que Serrano pertenecía a una categoría muy especial de artista.

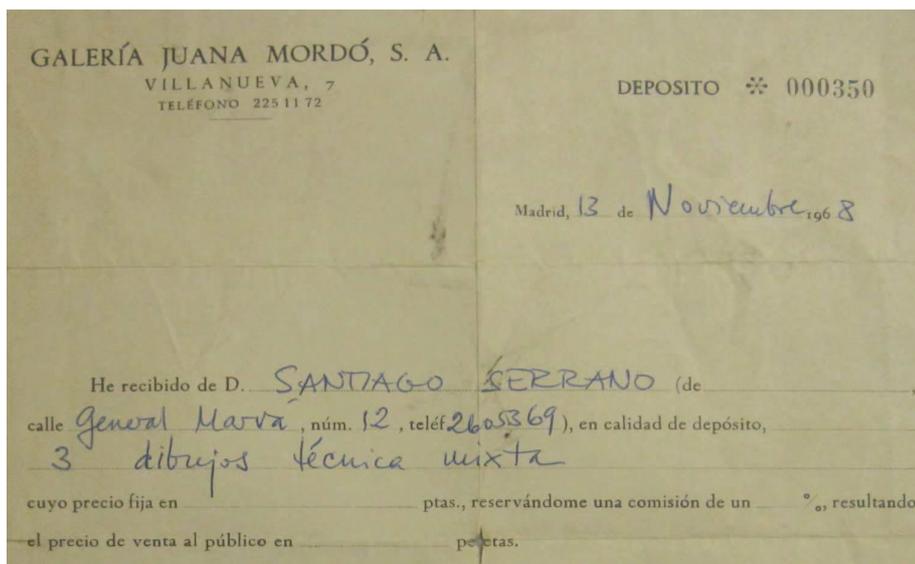
Moreno Galván era uno de los mayores comentaristas del desarrollo de la abstracción en España, a través de numerosas críticas periodísticas y libros como "Introducción a la pintura española actual" (1960), "Autocrítica del arte" (1965) y "Pintura española. La última vanguardia" (1969).⁵³ El crítico siguió con gran atención el devenir de la obra de Santiago Serrano, impulsó en 1973 la organización de una exposición individual del artista en la galería Grosvenor, con la que tenía una cierta vinculación de asesoramiento, y escribió dos de los más tempranos y certeros textos que se han publicado sobre su pintura.

⁵⁰ Véase: *XXV Aniversario de la galería Juana Mordó (1964-1989)*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1989

⁵¹ Por indicación de Santiago Serrano pregunté por aquellas obras en la galería Helga de Alvear – sita en Madrid –, heredera del fondo de Juana Mordó. Al cabo de unos días me respondieron que no encontraban rastro alguno de las mismas.

⁵² José María Moreno Galván (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1923-Madrid 1981)

⁵³ Valeriano Bozal sitúa la figura de Moreno Galván en la generación de críticos de arte que se consolidó en España en los años sesenta. En su opinión, Moreno Galván, Juan Eduardo Cirlot, Alexandre Cirici Pellicer y Vicente Aguilera Cerni forman un grupo de críticos distinguible por ser el "más sólidamente ligado al arte de vanguardia. Preocupado no sólo por la vanguardia española, también por la condición del arte europeo y estadounidense, por la condición histórico-social del arte contemporáneo y por la propia historia del arte en España durante el presente siglo". De Moreno Galván, añade: "(...) fue de los pocos críticos que miró las obras concretas y habló de ellas, no se limitó a analizarlas historiográficamente o ideológicamente, habló de los cuadros, de su cromatismo, de su textura, vio la pincelada y comprendió la dificultad del lienzo virgen (...) Este ir a la obra misma, directamente y sin retórica, no era, ni es, muy habitual en los escritos sobre arte". BOZAL, Valeriano: "Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990", Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. 365-367.



(Fig. 5) Resguardo que acredita el depósito de tres obras de Santiago Serrano en la galería Juana Mordó en noviembre de 1968. (Archivo del artista)

II.3.2 Una carrera inesperada en medio de una crisis.

El otro encuentro que marcaría decisivamente la vida de Serrano, a su regreso a Madrid, fue el que tuvo de nuevo con Alejandro Bérnago, notario de la Fundación Juan March, quien le aconsejó que iniciara cuanto antes una carrera y se pusiera a estudiar: “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 aquellos momentos”.⁵⁴ “Fue realmente la persona que me dio el mayor impulso de mi vida, fue un espaldarazo absoluto”.⁵⁵

Serrano se encontraba en una fase especialmente delicada de su carrera, dudando entre seguir haciendo lo mismo que antes - monotypes, pequeños cuadros y reposteros; unos productos que hasta entonces le habían proporcionado un medio seguro de subsistencia -, o aventurarse con gran incertidumbre hacia los derroteros de la abstracción y el arte de vanguardia. Alejandro Bérnago debió de ver claramente que lo primordial para Serrano, en aquel preciso momento, era conseguir y garantizarse los medios económicos imprescindibles para poder seguir pintando, por medio de unos estudios y una profesión que no solamente no desvirtuaran ni estorbaran su actividad pictórica, sino que, al contrario, la reforzaran

⁵⁴ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 21 de abril de 2010. Apéndice III.1.

⁵⁵ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

y dotaran de una sólida base teórica y práctica. Y la profesión más adecuada para lograr tales fines era la de restaurador de pintura. Serrano acudió, provisto de una carta de presentación de Bérghamo, a entrevistarse con el director de la Escuela-Instituto Central de Restauración. Poco tiempo después fue admitido como becario, con la promesa de que sería un buen estudiante: “yo era consciente de que iba a hacer una carrera que me había llovido del cielo, sin pensarlo ni quererlo”.⁵⁶

El período de confusión y crisis espiritual que atravesaba Santiago Serrano a la vuelta de París se reflejó muy pronto en los cuadros pintados durante 1969 y parte de 1970, que constituyen la última etapa de aquella producción, anterior a su primera exposición individual en la galería Amadís en 1971, por la que el artista no guarda mucho aprecio. Serrano pintaba entonces unas cartulinas con formas geométricas y figuras torturadas, rabiosas, deliberadamente mal trazadas, en las que de alguna manera se veía a sí mismo, en una especie de turbia inculpación o exculpación - “Yo en aquel entonces tenía problemas existenciales de primera magnitud: no me gustaba la vida que llevaba ni lo que creía; era una crisis absoluta”.⁵⁷ - Esa tendencia a violentar la pintura, utilizándola como vía de escape de un estado anímico tenso y borrascoso, sería todavía detectada cuatro años más tarde por el crítico Miguel Fernández-Braso en un artículo-entrevista de octubre de 1973, refiriéndose a unas obras de principios de los setenta que, no teniendo ya nada que ver con las cartulinas de 1969, sin embargo continuaban revelando el “propósito de concentrar en unos colores torturados – colores a veces indefinibles por sus hábiles y duras combinaciones – ciertos estados psicológicos, o quizá oníricos, del artista”.⁵⁸

En aquella misma entrevista, Serrano resumía cómo se había producido la transición desde aquellas pinturas de 1969 - interiores y paisajes -, duras, claustrofóbicas y angustiadas, hacia la abstracción equilibrada y serena de principios de los setenta: “Durante una época, después de mi vuelta de París, me interesó mucho el paisaje urbano. Este paisaje se me fue simplificando, se me fue diluyendo, se me fue quedando vacío de argumentación. (...) Yo he pasado, como tantos, de la figuración a la abstracción. Durante un tiempo realicé unas figuras que estaban enmarcadas en una ventana, en una puerta, en un balcón... (cat. 3) El

⁵⁶ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 21 de abril de 2010. Apéndice III.1.

⁵⁷ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

⁵⁸ FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel, 1973, pp. 61-62.

fondo de la figura no era simplemente el fondo de esa pared, ese balcón o esa ventana, sino que introducía unos escapes ambientales para ver el lugar donde esta persona se movía. Algunas eran sombras más que figuras concretas. Llegué a acercarme cada vez más a la figura, de tal modo que algunos personajes estaban cortados. Entonces empezaba a tomar fuerza el medio en que vivía el personaje. Y el personaje desapareció y fueron surgiendo ángulos, rampas, escalinatas... Fui simplificando, eliminando anécdota, hasta llegar a hacer un cuadro con un reborde que tenía como un sentido especial. Empezó a importarme la materia y a partir de ahí me fui introduciendo en la obra presente”.⁵⁹

Del relato que proporciona el propio artista, así como de la observación de las escasas obras que han quedado de aquel momento, se desprende que el tránsito de Santiago Serrano a la abstracción no fue sencillo, directo ni lineal, ya que a su regreso de París, donde había materializado sus primeros tanteos en el campo de lo abstracto, todavía cultivó durante un tiempo en Madrid una figuración de corte expresionista, en la que encauzaba un desahogo a su incomodidad y descontento.⁶⁰ En 1969 Serrano estampa unos pocos monotipos en blanco y negro, con un fuerte efecto de relieve, que sugieren visiones de paisajes cósmicos y convulsos, donde potentes haces lumínicos parecen revelar un caótico panorama de nubes, aguas y abismos (cat.5-9) Estos pequeños papeles seguían la estela de aquéllos que había realizado en París, ejemplos de una incipiente abstracción ante la cual prevalece la sensación de estar asomándonos a un paisaje interior y psicológico.

El segundo estudio de Santiago Serrano en Madrid, al principio también compartido con Ataúlfo Casado, estuvo situado en una corrala ubicada en la céntrica calle del Rollo, próxima a la calle Mayor y a la plaza de la Villa. (Fig. 6) En

⁵⁹ FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel, 1973, pp. 61-62. Gracias a una fotografía que guarda María Carballido, podemos conocer uno de aquellos cuadros de figuras asomadas a balcones (cat.3)

⁶⁰ Prueba del estado de indefinición y aprendizaje en el que continuaba el joven pintor, es una carta que escribe en 1969 a su novia María Carballido. En ella, entre otros asuntos, habla de los cuadros sobre los que está trabajando, unos figurativos y otros abstractos: “El cuadro de la escalera sigue igual ya que espero que juzgues qué tal está y darle los toques necesarios. También he pintado la fuente de la escalera y aunque está enmarcado también espero los últimos toques. He pintado un cuadro abstracto que ahora anda por ahí secándose y unos bocetos también abstractos que nunca haré. Comencé un cuadro cogiendo como tema el portal, pero dado que la preparación es distinta a las anteriores, aunque lo llevo adelantado no sé por dónde hincarle el diente. Como puedes ver parece que pinto un poco, en realidad todo se debe a la idea madre de demostrarme a mí mismo lo que sé hacer, me explico. Quiero hacer cuadros con las tendencias que sé, mezclar, repartir, ajustar, repintar; no sé, exprimir esos conocimientos para después poder juzgar qué puede merecer la pena hacer, si merece, o si me voy a la porra”. (ASS) SERRANO, Santiago: Carta manuscrita de Santiago Serrano a María Carballido, 1969.

aquel lugar Serrano pintó una serie de cuadros de interior, de los que muy pocos se han conservado (cat.11). Eran óleos que representaban escenarios domésticos y cotidianos: una cocina, un pasillo, el taller de pintura, una escalera, un portal, etc., con los cuales ganó algún concurso. (Fig. 7) María Carballido posee uno, de pequeñas dimensiones, que representa el exterior del edificio de la calle del Rollo, nº 7, visto desde el zaguán a través de un arco por el que se vislumbra un haz luminoso (cat.4) Serrano concibió pintura y marco como una sola y voluminosa pieza; fabricó el enmarcado a partir de un trozo de madera extraído de un retablo antiguo que estaba restaurando, y lo doró íntegramente según la técnica tradicional que había aprendido en la escuela. La pintura ocre, terrosa y compacta, cuyo aglutinante posiblemente estuvo amasado con polvo de vidrio, transmite una sensación de austeridad y sobriedad absolutas.⁶¹ El pintor no recuerda o no quiere recordar demasiados datos o circunstancias relativos a aquellas obras, que ve en la actualidad como un episodio muy distante y casi ajeno a sí mismo.



(Fig. 6) Santiago Serrano restaurando una pintura antigua en su estudio, calle del Rollo, Madrid, septiembre de 1969.

⁶¹ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.



(Fig. 7) Varios cuadros de Santiago Serrano, ca. 1967-1969. Fotografías tomadas por el pintor en el estudio de la calle del Rollo, Madrid.

Serrano demostró enseguida unas magníficas dotes para desempeñar el oficio de restaurador. Antes de finalizar la carrera ya dirigía un equipo de restauradores que acometía encargos para particulares, bastantes de los cuales le llegaban a través del conservador de pintura flamenca del Museo del Prado, Matías Díaz Padrón, que impartía en la escuela la asignatura de historia del arte. En la escuela de restauración, Serrano conoció a la argentina María Carballido, también restauradora, con la que contrajo matrimonio en el segundo semestre de 1970.⁶²

(Fig. 8)

⁶² En una carta dirigida a Mercedes, hermana de María Carballido, Serrano menciona los trabajos de restauración en los que entonces participaba: "Con respecto al trabajo, ya sabrás por María que estuvimos en la restauración de cuatro hermosos lienzos de Cabezalero. Esto fue en la Orden Tercera de San Francisco (Madrid), e hicimos una forración (reentelado) y puestos en bastidores nuevos, llevándose a cabo la limpieza por los restauradores del Casón. La experiencia fue extraordinaria y no sería momento de contarla. Entre tanto andábamos con los exámenes, estudiando y restaurando otros cuadros particulares, haciendo lo que podíamos y pasándolos de empacho. Al fin acabó todo, yo por suerte obtuve buenas notas que posiblemente me permitirán estudiar el próximo curso con una beca,



(Fig. 8) Santiago Serrano - agachado, a la derecha -, durante unos trabajos de restauración de pintura en el edificio de la Orden Tercera de San Francisco el Grande, Madrid, junio de 1969.

El malestar interior que padecía Serrano indudablemente tuvo que ver con el hecho de que en aquella época rompiera su relación con el Opus Dei y con su anterior socio, Ataúlfo Casado, quien abandonó el taller de la calle del Rollo. Serrano siguió pintando en el mismo local, al tiempo que emprendía trabajos de restauración con un equipo de profesionales entre los que se encontraba María Carballido. Ésta le presentó a una persona que había llegado recientemente de Buenos Aires para establecerse en Madrid, el dibujante, pintor y coleccionista Martín de Álzaga, quien “pertenecía a una familia muy conocida en Argentina, había sido diplomático, había pintado con De Chirico y había descubierto bastantes cuadros antiguos, como un Caravaggio. Era muy cascarrabias, muy particular, pero sabía muchísimo de pintura”.⁶³

de momento lo estoy intentando”. (ASS) SERRANO, Santiago: Carta manuscrita de Santiago Serrano. El sobre presenta la siguiente dirección del remitente: calle del Rollo, 7, primer piso, Madrid.

⁶³ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1. Álzaga nació en Buenos Aires en 1922. Fue discípulo de Pettoruti en aquella ciudad, y de Giorgio de Chirico en Roma. Véase GESUALDO, Vicente; BIGLIONE, Aldo; SANTOS, Rodolfo: *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Editorial Inca, Buenos Aires, 1988, p. 46.

Álzaga, que sentía un gran aprecio por María Carballido desde que ésta fuera alumna suya en Buenos Aires, se había dedicado durante mucho tiempo a comprar pintura española del siglo XIX y principios del XX: Anglada Camarasa, Pinazo, Sorolla, Zuloaga, Carbonero, Fortuny... La compraba muy barata en Buenos Aires, cuando allí este tipo de pintura ya se consideraba *caché*, es decir, hortera, con el fin de venderla más cara en España. Igualmente adquiría pintura francesa o tablas italianas. Cuando reconocía algún cuadro excepcional en una subasta, vendía dos o tres cuadros mediocres y pujaba por el bueno, que luego revendía hábilmente para sacar una ganancia mucho mayor. Álzaga había adquirido un piso enorme en la calle Hermosilla, esquina con la calle Serrano, donde María Carballido y Santiago Serrano vivieron durante un corto período de tiempo, hasta que María se quedó embarazada y tuvieron que irse. Álzaga les pidió que se hicieran cargo de los enseres, del mobiliario y la colección, y que fueran ordenando todo en el piso.⁶⁴

Serrano acompañó repetidas veces a Martín de Álzaga en sus visitas a coleccionistas y salas de subastas, habituándose al contacto con pinturas de diferentes épocas y aprendiendo a identificar autorías y calidades. Posteriormente, en el transcurso de los años, Serrano ha cultivado el trato y la amistad con otros coleccionistas cultos y anticuarios, habiendo adquirido él mismo algunas pinturas antiguas - naturalezas muertas con flores, como una magnífica de Pedro de Campobín, del siglo XVII, que exhibe permanentemente sobre un caballete en su estudio; más algunos paisajes y cuadros de asunto religioso -.

Durante aquel breve período de convivencia con Álzaga, entre finales de 1970 y principios de 1971, Serrano trabajaba en su obra personal por las noches, comenzando entonces a pintar unas acuarelas que constituirían el germen de la obra que meses después presentaría en la galería Amadís.

⁶⁴ “Nuestra relación con él era un poco dura ya que siempre había que hacer lo que él quería. Era un hombre muy relacionado y venían muchos argentinos a visitarle. El dormitorio de Álzaga era muy pequeño, un cuchitril. Nosotros montamos los muebles, todos ellos muebles ingleses de época, la plata, etc. Todo lo que tenía era bueno: una colección de doscientos y pico cuadros de gran calidad, de los cuales restauré algunos; tablas italianas y francesas del XVIII, hasta los marcos eran buenos. Tiraba los marcos de plata. Tiró muchas cosas, como libros de arte llenos de anotaciones suyas - era un hombre que estudiaba y lo anotaba todo - y no nos dejaba coger nada”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

CAPÍTULO III. EL ESPLENDOR DE LOS AÑOS SETENTA (1970-1980)

III.1 JUAN ANTONIO AGUIRRE Y LA GALERÍA AMADÍS.

En el transcurso de 1970, Santiago Serrano realizó una serie de ensayos con formas geométricas, que suponían la antesala de la obra que expuso en la galería Amadís en mayo de 1971. Comenzó a trabajar con triángulos, cuadrados y círculos que recortaba en papel y adhería a una cartulina rígida de 65 x 50 cm. Arrancaba a continuación las figuras de modo que quedaran huellas y jirones del papel sobre el soporte, y añadía finalmente una veladura de acuarela: “Eran cosas que yo no veía del todo claras: las notaba recargadas, y tenía la sensación de no saber bien qué estaba haciendo. No me convencían, sencillamente porque no las entendía. Un cuadrado, un rectángulo o un círculo, los sientes cuando los entiendes, es decir, cuando eres afín a ellos de alguna manera. Yo no era nada afín a aquellas formas en aquel momento, ni entendía bien adónde iba ni lo que sucedía ahí. Sin embargo, esta serie de tanteos me fue llevando a una depuración, a ir quitando lo que me sobraba”.⁶⁵

Santiago Serrano y María Carballido dejaron la casa de Martín Álzaga a principios de 1971 y se marcharon a vivir durante unos meses a un apartamento de alquiler en la calle Claudio Coello. No mucho tiempo después adquirieron una vivienda en la calle Roma, cerca de Ventas y de la Plaza de Manuel Becerra, donde Serrano sigue teniendo su estudio en la actualidad. En esta época Serrano da comienzo el *Cuaderno 1971-1973*, un dietario en el que emplea como metodología un registro visual y sistemático del trabajo en curso, que le ayude a definir las herramientas pictóricas que está buscando. El cuaderno se abre con los preliminares del proyecto de exposición para la galería Amadís, sala perteneciente a la Delegación Nacional de la Juventud y encuadrada en la Secretaría General del Movimiento, que un año antes había iniciado una nueva andadura bajo la dirección del pintor y crítico de arte Juan Antonio Aguirre.⁶⁶ Éste ya había trabajado con

⁶⁵ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

⁶⁶ Sobre la presentación del grupo “Nueva Generación” en Amadís (1967), véase *Arte Último. La ‘Nueva Generación’ en la escena española*, Julio Cerezo Estévez, Editor; Madrid, 1969. Reedición facsimilar, Madrid, 2005, pp. 24-25. “El libro (*Arte Último*) apareció después del grupo. Primero se hace una exposición de Nueva Generación como alternativa al informalismo. (...) Hay que tener en cuenta que era la época en que Fontana había ganado el gran premio de la Bienal de Venecia y que opciones como el pop y el op ya estaban presentes. Surge Nueva Generación, recojo una serie de nombres de artistas. Les invito a participar y sale la exposición en Amadís en 1967, cuando era director Carlos Areán. Nueva Generación rompe con el informalismo, era la aparición del pop en España y de los movimientos posteriores al pop y también de la nueva geometría. En *Arte Último*, todo tiene un tufillo a pop, a nueva geometría, tremendo; fueron las dos posturas modernas, llamémoslo

anterioridad en Amadís, donde en 1967 había presentado una selección de obras pertenecientes a un conjunto de artistas que denominó “Nueva Generación”, que representaban la ruptura con el informalismo y con el realismo, incorporando el pop y las nuevas geometrías a sus propuestas visuales.⁶⁷

Aguirre, que tomaba el relevo del anterior responsable, Carlos Antonio Areán, se hizo cargo de la sala en una época en que ya se divisaba el final de la dictadura franquista, y asumió la dirección con la condición de que allí se expondría lo que él quisiera.⁶⁸ El nuevo ciclo se inauguró en abril de 1970 con la exposición “Hombre-Espacio”, que reunía obras de Aguirre, Alcaín, Alexanco, Anzo, Baquedano, de la Cámara, Gordillo, Morras y Muro.⁶⁹ En una reseña para la revista *Artes*, de la que Juan Antonio Aguirre era colaborador, éste anticipó el criterio de selección de artistas que aquella colectiva iniciaba: “La muestra es interesante, precisamente, por cierta ausencia de partidismos en los estilos que se hayan representados, cuya pluralidad es manifiesta, señalando dicha apertura una pauta a seguir por la galería en sucesivas exposiciones. Si hay algo evidente en el arte es que su modernidad se plantea como un concepto de circunstancias, circunstancias no predominantemente racionales, de ahí que querer ser moderno en pintura sea

así, y entonces yo lo ofrecía como alternativa a un informalismo que ya estaba consolidado y que además estaba en su peor fase: se había convertido en una pintura de moda totalmente vacía de contenido que en 1967 se consolida en el Museo de Cuenca”. MILLET, Teresa: “Estados de una cuestión. Entrevista a Juan Antonio Aguirre”, *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1996, pp. 22-23.

⁶⁷ Los pintores que expusieron en Amadís, y de los que trata el libro *Arte Último*, eran: Elena Asíns, Jordi Galí, Luis Gordillo, Anzo, García Ramos, Egido, Alexanco, Julián Gil, Teixidor, Yturralde, Juan Antonio Aguirre, Barbadillo y Julio Plaza.

⁶⁸ La sala Amadís dependía de la Delegación Nacional de la Juventud, a su vez encuadrada en la Secretaría General del Movimiento. Aparte, había una Delegación Nacional de Cultura, Club Álamo. El Club Álamo fue introducido allí por Juan Sierra y Gil de la Cuesta, que era el delegado. El nombramiento de Aguirre como encargado de Amadís fue por vía de Gabriel Cisneros, que era el delegado nacional de la juventud, mientras que Juan Sierra era el delegado nacional de cultura. Estas delegaciones equivalían a las actuales direcciones generales del Ministerio de Educación y Cultura. Y estos dos personajes, Sierra y Cisneros, no tenían nada que ver entre sí: “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 – y 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, con la que sostuve una lucha interna. Así pues, la galería Amadís fusionó Delegación Nacional de la Juventud, Delegación Nacional de Cultura y Club Álamo”. Entrevista del autor con Juan Antonio Aguirre en su domicilio, Madrid, 7 de octubre de 2010. Apéndice III.2.

⁶⁹ El anuncio de la exposición que inauguraba la nueva etapa de Amadís se publicó en la revista *Artes*, números 104-105, enero-febrero de 1970, s.p.: “Nueva época / Exposición de apertura / Hombre-Espacio / Aguirre, Alcaín, Alexanco, Anzo, Baquedano, de la Cámara, Gordillo, Morras, Muro / abril-mayo de 1970 / Ortega y Gasset 71 – Madrid 6 – Delegación Nacional de la Juventud”.

una especie de tontería”.⁷⁰ Claramente, Aguirre no quería señalar la sala con una determinada tendencia ni encasillarla en una sola línea, ya fuera geométrica, abstracta o neo-figurativa.

La sala Amadís, ubicada en el barrio de Salamanca, calle José Ortega y Gasset, albergaba una sorprendente peculiaridad; al abrir una puerta de madera, el despacho donde trabajaba Juan Antonio Aguirre daba paso directo a un altar y un sagrario.⁷¹ Aparte de exposiciones de pintura de Santiago Serrano (1971), Carlos Alcolea (1971), Carlos Franco (1973), Miguel Ángel Campano (1972) y Mitsuo Miura (1972), se organizaron allí otro tipo de propuestas emparentadas con la escultura, la instalación y el arte conceptual, a cargo de Luis Muro (1971), Nacho Criado (1971), Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano (1973). El programa expositivo de Amadís, diseñado por Aguirre a principios de los setenta, aglutinó e impulsó a una joven generación de artistas residentes en Madrid, entre los que descollaban no sólo pintores sino también fotógrafos y artistas de corte conceptual. En muchos casos, estas muestras significaron el debut en solitario, ante el público y la crítica, de unos artistas que mantendrían una estrecha relación profesional y personal durante los años inmediatamente posteriores; en el caso de Santiago Serrano, fundamentalmente con Carlos Alcolea y Nacho Criado.⁷²

Aguirre no recuerda bien cómo conoció a Santiago Serrano, aunque sí sabe que fue con toda probabilidad en el último trimestre de 1970, por medio de una persona que le habló de él al poco de abrir la galería Amadís; quizás un amigo suyo de *Gaceta Universitaria*. Un día llamó a Serrano y le dijo que le gustaría ver cosas suyas. Se acercó a su estudio, vio su trabajo y le agradó mucho la limpieza y la sorprendente calidad y madurez de aquella obra pictórica que se le ofrecía en pequeños formatos. (cat.15) Propuso a Serrano hacer una exposición con ocho o diez meses de antelación, tiempo suficiente para que éste preparara cuadros de dimensiones mayores. Serrano en seguida fue a ver la sala con el fin de comprobar

⁷⁰ AGUIRRE, Juan Antonio: “La exposición de Amadís”, *Artes*, Madrid, números 104-105 (enero-febrero de 1970), p. 29.

⁷¹ “Esa zona del despacho debió de haber sido antes una capilla entera. 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. Actualmente, la sala sigue abierta como Instituto de la Juventud”. Entrevista del autor con Juan Antonio Aguirre en su domicilio, Madrid, 7 de octubre de 2010. Apéndice III.2.

⁷² Véanse los anuarios que editaba la propia galería: *Galería Amadís: resumen de temporada 1970-71 / 1971-72 / 1972-73*. Disponibles en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

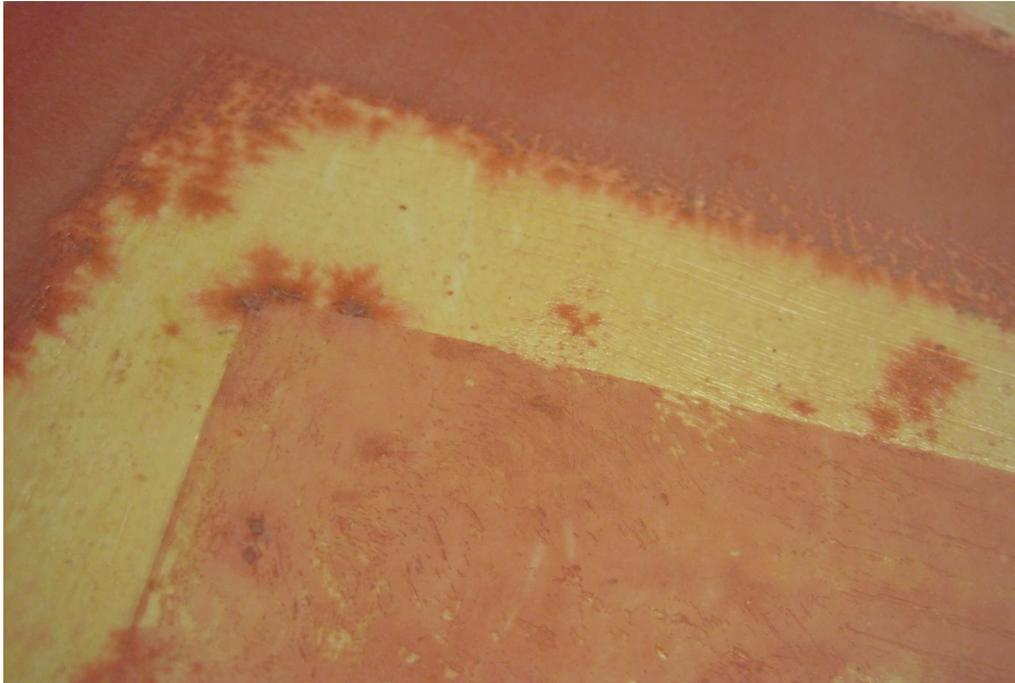
qué formatos podía colgar allí. Tal y como refleja el *Cuaderno 1971-1973*, la primera exposición individual de Santiago Serrano fue un proyecto concebido específicamente para el espacio de la galería Amadís. Las participaciones anteriores del pintor en muestras colectivas habían sido muy escasas, a raíz de su presencia en algún concurso. Ahora se le presentaba por vez primera la oportunidad de exponer en solitario.

¿Cuáles eran los rasgos definitorios del conjunto de tablas y cartulinas expuestas en Amadís en mayo de 1971? Para comprender el procedimiento adoptado en la ejecución de esta serie, es preciso atender a la explicación que el propio Serrano ofrece, refiriéndose concretamente a un cuadro ejemplar – *Amarillo* (cat.21)-, que formó parte de aquella muestra y que desde hace años puede verse permanentemente expuesto a la entrada de su estudio, como emblema de su obra pictórica en el comienzo de la época que él mismo considera de mayor brillantez en toda su trayectoria artística: los setenta. El cuadro consta de cuatro partes en su zona central, correspondientes a cuatro papeles a los que previamente Serrano había dado unas manos de acrílico amarillo, no muy espesas, en toda su extensión. Sobre la tabla forrada de tela aplicaba una capa de acetato de polivinilo - pegamento o adhesivo -, y a continuación pegaba el papel pintado de amarillo, o del color que fuera, sobre la tabla. Estampaba el papel dejándolo medio minuto; lo apretaba con las manos, ayudándose con un trapo, para que el acrílico se fijara bien a la tabla; y cuando supuestamente - dado el alto grado de aleatoriedad inherente al proceso – el papel estaba medio adherido, lo arrancaba y surgía la imagen definitiva, limpia. Aquello que permanecía sobre la tabla, después de haber retirado los papeles que servían de matriz, eran restos de pintura superpuesta al acetato de polivinilo, que reflejaban justamente las pinceladas de acrílico que antes había en los papeles.⁷³

Si tuviéramos que efectuar la catalogación de estas obras, eludiendo la manida denominación “técnica mixta”, cabría resumir el procedimiento descrito con la siguiente concatenación de términos: imprimación – tanto de las matrices de papel como de la tabla forrada de tela -, estampación y arrancado del papel - justo

⁷³ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

antes de que el acrílico empezara a pegarse completamente a la tabla bañada de adhesivo -. (Fig. 9)



(Fig. 9) Detalle de la cartulina *Amadis 12* (cat.19), en el que puede apreciarse la huella del papel sobre el fondo de acrílico y acetato de polivinilo.

Una vez controlada la técnica, el artista podía expresar todas sus posibilidades y variantes, tratando de extraer de ella la máxima belleza y procurando mantenerse en guardia frente a la repetición y el amaneramiento. El espíritu lúdico, de juego, tanteo y sorpresa, expectación y suspense, siempre ha guiado el trabajo de Santiago Serrano. Disfruta y se recrea con esa parte azarosa que entraña el proceso artístico y que suele conducir a un hallazgo. En otras de las muchas cartulinas que realizó durante los setenta dio una vuelta más de tuerca al procedimiento, doblando el papel-matriz para aprovechar los efectos de textura que proporcionaban las arrugas y los pliegues.

En *Amarillo* (1971) (cat.21) el acetato de polivinilo se concentra en dos bandas horizontales y blancuzcas que cercan por arriba y abajo los recuadros centrales de color amarillo, funcionando a modo de “respiraderos”; término utilizado coloquialmente por Serrano para designar las bandas de color tenue, verticales u horizontales, que solía colocar en los laterales o en el centro de sus pinturas y acuarelas de los años setenta, aunque un recurso similar aparece de nuevo en algunas series de la década de 2000 – *Llaves* (2004), *Sombra de humo* (2004-2005), *Silenciarlo* (2007) -. El vocablo “respiradero” alude, metafóricamente, a la

intención de que las grandes zonas de color se articulen con suavidad y naturalidad, gradualmente, sin bordes ni perfiles duros, rehuendo las diferenciaciones netas y secas entre los distintos sectores de la composición, al contrario de lo que suele observarse en gran parte de la pintura más o menos situada en la órbita del constructivismo o de la abstracción geométrica. Si nos fijamos, a modo de ejemplo, en una de las mejores pinturas de Serrano en los años setenta, *De la carne* (1979) (cat.170), los “respiraderos” o zonas de tránsito entre las grandes áreas cromáticas contribuyen a simbolizar precisamente una de las ideas o evocaciones suscitadas por la obra y su título, como es la infinita variedad de inflexiones y gradaciones tonales que es posible apreciar en un cuerpo humano, en una carne, concretamente en el cuerpo de la mujer, si nos atenemos a las declaraciones del artista cuando habla de esta obra en particular. La función del “respiradero” es “humanizar” el cuadro, oxigenarlo, impregnarlo de matices y transiciones tanto en las extensas superficies de color como en los bordes que las delimitan, evitando delinear sobre la tela una estructura de perfiles nítidos.

En sus respectivas reseñas críticas a la exposición de Amadís, tanto Juan Antonio Aguirre⁷⁴ como José de Castro Arines⁷⁵ señalaron la afinidad de la pintura de Santiago Serrano con la de Mark Rothko, sobre la que años después insistirían otros comentaristas. Santiago Serrano vio por primera vez la pintura de Rothko, al natural, en la exposición-homenaje que el Museo Nacional de Arte Moderno de París organizó en 1972, dos años después de que muriera el pintor ruso-norteamericano. Antes de aquella visita, sólo pudo conocerla por reproducciones fotográficas en algún libro que le enseñara su entonces amigo el pintor argentino Adolfo Estrada, quien al ver el trabajo de Serrano de finales de 1970 y de 1971, comentó cuán *rothkiano* le parecía. En 1972, Estrada le propuso viajar con él a París para ver aquella exposición retrospectiva, que causó en Serrano un hondo impacto, apreciable sobre todo en su producción de aquel año y en la de 1973.

José de Castro Arines acogió con entusiasmo la obra de Serrano, reconociendo en ella un incipiente valor de la pintura española: “A mi entender, el espacio es la gran cavilación de esta inventiva, aunque ella se nos ofrezca cargada de recordaciones más que importantes, de Tàpies, por ejemplo, a Rothko (...) Una gran teoría de ‘vacíos’ en una muestra combinatoria singular, más que atractiva:

⁷⁴ AGUIRRE, Juan Antonio, 1971, p. 23.

⁷⁵ DE CASTRO ARINES, José, 1971, p. 11.

imágenes de sombra, espejos de misterio, pensamientos de infinitud”.⁷⁶ (Fig. 10 y 11)



(Fig. 10) Aspecto de la exposición individual de Santiago Serrano en la sala Amadís, 1971 (Archivo del artista)

Tal y como apuntó Juan Antonio Aguirre, los cuadros de Serrano ofrecían variaciones sobre una estructura rectangular concéntrica, un esquema formal que más que remitirnos a Rothko nos llevaría, por familiaridad y semejanza, al suprematismo de Malevich o a varias series de Josef Albers; éste último, autor de referencia para Serrano, cuyos escritos – especialmente “La interacción del color”⁷⁷ - le han proporcionado años después una valiosa inspiración en su labor pedagógica para la Universidad de Salamanca y en los talleres de pintura y obra gráfica que ha impartido. Óleos sobre papel como *Study for a Variant* (ca. 1947), de

⁷⁶ DE CASTRO ARINES, José, 1971, p. 11.

⁷⁷ ALBERS, Josef: *La interacción del color*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

dimensiones variables no superiores a 50 x 60 cm.⁷⁸, o los que integran la serie *Study for a Mitered Square* (Serie Homenaje al Cuadrado) (ca. 1964), presentan variaciones sobre un tema muy sencillo: rectángulos concéntricos que alternan sus posiciones, colores y tonalidades. Bastantes de las composiciones de la serie *Amadís* sugieren imágenes de porta-fotos que no portan ninguna fotografía o de interiores de escasa profundidad y despojados de contenido; soportes-receptáculo que se nos ofrecen tal cual son, que no soportan ni contienen nada salvo su propia desnudez, en consonancia con la definición, escueta y certera, que Pedro Antonio Urbina aventuró de la pintura de Serrano en el catálogo de la exposición: “una realidad desnuda de efectismo superficial; algo así como si no tuviera circunstancias ni apoyatura”.⁷⁹ (cat.16-18 y 22-28) Sin embargo, el tratamiento que Serrano dio a las superficies, semejantes a lajas de piedras duras sin pulimentar, difiere de las calidades que pueden apreciarse en obras aparentemente similares de Rothko, Malevich o Albers.

Curiosamente, tanto en algunas de las reseñas publicadas con motivo de la exposición en Amadís, como en otras referidas a la exposición de 1973 en la galería Ovidio, hubo gacetilleros que vieron en la pintura de Santiago Serrano una pervivencia y renovación, si cabe limitada y comedida, de la estética informalista.⁸⁰ Para Juan Antonio Aguirre, el interés de aquellas imágenes radicaba “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”.⁸¹ El artista perseguía en aquel entonces unas imágenes cuya materia y textura fueran cada vez más adelgazadas y livianas, fruto de un procedimiento manual en el que predominaran factores mecánicos y aleatorios – si bien controlados intuitivamente por el autor -, sobre la expresión inmediata de las emociones; un método de trabajo,

⁷⁸ Véase *Josef Albers / Obras sobre papel* (catálogo de exposición, 15 de marzo - 24 de abril de 1994) Sala Rekalde, Bilbao, 1994.

⁷⁹ URBINA, Pedro Antonio, 1971, s.p.

⁸⁰ “Después de contemplar la exposición de Santiago Serrano, con la que se inaugura la galería Ovidio, de Madrid, el espíritu del espectador, del gacetillero, en este caso, sale reconfortado pensando que existen fundadas esperanzas para la continuación, no mimética, del informalismo en nuestro país. (...) Este o aquel aspecto de un cuadro de Santiago Serrano puede traernos remembranzas de algunos maestros del pasado. Pero, en su concepción unitaria, en la síntesis alcanzada por el autor, la obra que se nos ofrece en Ovidio resulta un limpio y positivo paso al frente en el camino del informalismo, hoy soterrado por el alud del hiper, del neo y demás hijuelos del realismo capitalista”, A.B., 1973, pp. 8-9.

⁸¹ AGUIRRE, Juan Antonio, 1971, p. 23.

por tanto, exento del gesto personal, subjetivo, dramático y a menudo apasionado que animaba la mano del pintor adscrito a la estética del informalismo o la “Pintura Otra”, cuyos coletazos tardíos aún podían verse en las salas de exposiciones españolas. Sí que cabe apreciar, en cambio, ciertos ecos del informalismo en varios bocetos de pequeñas dimensiones ejecutados por Serrano en 1975 (cat.105-108) - algunos de ellos reunidos en el cuaderno *Lecturas 1974-1980* -, donde la carga y aglomeración de materia amasada en gruesos repliegues se hace más evidente. Son obras pequeñas que, significativamente, el artista desechó de cara a su plasmación en soportes de dimensiones mayores, dado que nunca se sintió del todo cómodo ni identificado con ellas.



(Fig. 11) Aspecto de la exposición individual de Santiago Serrano en la sala Amadís, 1971.
(Archivo del artista)

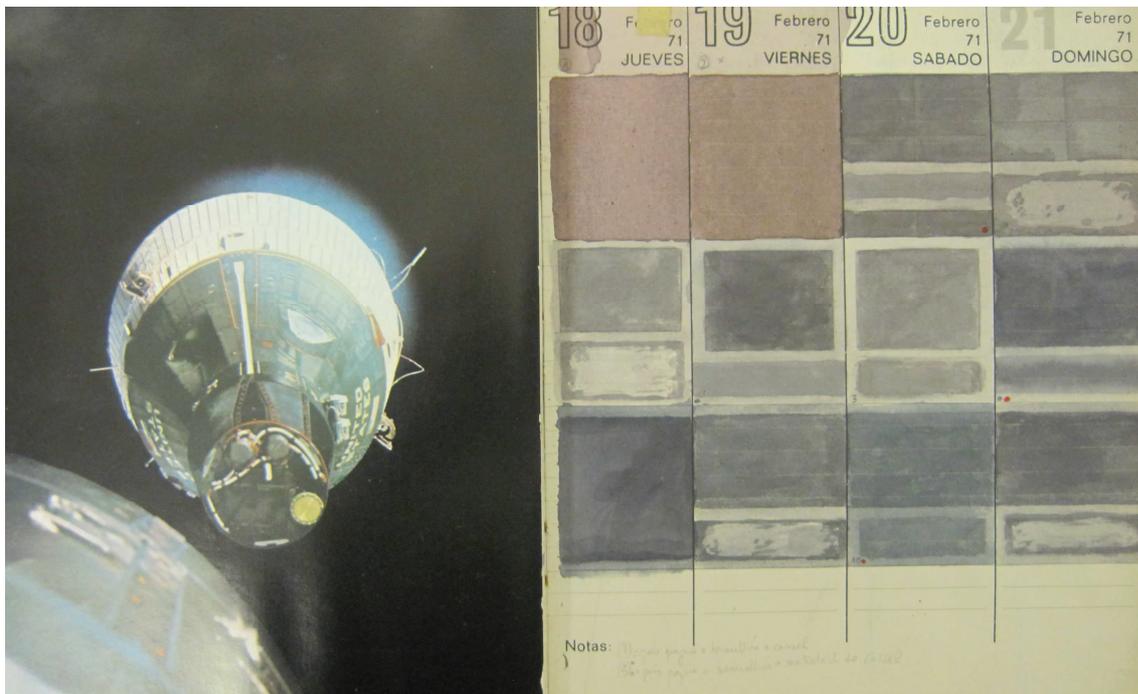
III.2 LOS DIARIOS DEL COLOR: *CUADERNO 1971-1973 Y LECTURAS 1974-1980*

III.2.1 *Cuaderno 1971-1973*

El *Cuaderno 1971-1973* es una pieza fundamental para comprender la trayectoria y el proceso de trabajo de Santiago Serrano. Aparte de su valor artístico posee un inestimable valor documental, ya que muestra el desarrollo, a modo de diario visual, del tipo de abstracción pictórica que Serrano despliega desde finales de 1970 y principios de 1971 hasta 1973. Se trata de un libro-calendario de 1971 que alguien regaló al pintor, con una casilla cuadrangular para cada fecha y espacio reservado para hacer anotaciones. Las primeras páginas nos sitúan a comienzos de 1971, en los preliminares del proyecto de exposición para la galería Amadís, inaugurada a mediados del mes de mayo. En las páginas siguientes se condensa la actividad artística de la primera estancia del pintor en Buenos Aires, durante el verano y otoño de 1971, y el resto de hojas nos llevan hasta el segundo semestre de 1973, cuando inaugura su exposición individual en la galería Ovidio (Madrid).

En las páginas “bonaerenses”, el repertorio de diminutos bocetos adquiere un valor testimonial más precioso si cabe, debido a la dificultad de reconstruir hoy día el catálogo de las pinturas realizadas por Serrano en la capital argentina, bastantes de las cuales se quedaron allí, permaneciendo hoy en paradero desconocido. El cuaderno recoge los proyectos, inquietudes, preocupaciones, observaciones, experimentos técnicos y método de trabajo de Santiago Serrano durante ese período de tres años en que su pintura adquiere una sorprendente madurez, adelantándose en España a las propuestas visuales de los pintores que pocos años después serían encuadrados bajo la denominación *pintura-pintura*, ya fuera en una órbita cercana al grupo francés Supports-Surfaces – el caso de los fundadores del grupo Trama – o con mayor independencia respecto a ella – Jordi Teixidor, o los pintores del foco sevillano, como Gerardo Delgado y Juan Suárez -. Serrano se distancia de tal manera de todo cuanto había constituido su formación y su mundo de los años sesenta, sobre todo antes de la primera estancia en París, que casi no resulta extraño el hecho de que haya preferido, a partir de entonces, situar el verdadero inicio de su curriculum artístico en la exposición de la galería Amadís en 1971, su primera muestra individual, relegando todo lo anterior al olvido y considerándolo una irregular etapa de aprendizaje autodidacta, marcada por los tanteos y la desorientación antes de producirse el auténtico encuentro consigo mismo.

Una vena de optimismo e ilusión ante el descubrimiento de unos nuevos objetivos y una nueva estética atraviesa todo el cuaderno; una actitud reforzada por varias imágenes del viaje del hombre a la luna y la conquista del espacio, intercaladas por el editor del calendario. Las cinco ilustraciones corresponden a las primeras fotografías tomadas sobre la superficie lunar el 20 de julio de 1969.⁸² Sea o no una coincidencia, lo cierto es que estas fotos relativas a los grandes logros de la tecnología espacial, viajes a la luna, naves y astronautas, armonizan con el tono iniciático y explorador que desprende el registro de imágenes pautado por el joven artista en las páginas, y concuerdan con el gusto de Santiago Serrano por los relatos de aventuras, las novelas de Julio Verne y el cómic fantástico - Serrano ha sido un gran aficionado al cómic y posee una más que notable colección de este género gráfico, circunstancia que aparentemente no ha conocido reflejo alguno en su obra, a excepción de un elenco de bocetos de 1988 -. (Fig.12)



(Fig.12) *Cuaderno 1971-1973* (ejemplar original) Fragmento.

En la antes citada entrevista para *ABC* en 1973, Serrano brindaba una sucinta descripción del procedimiento que seguía a la hora de proyectar nuevas series pictóricas. Sus palabras se ajustan bien a las pautas que revela el *Cuaderno*: “Actualmente no trabajo a golpe de ciego, sino con método y con tanteos previos.

⁸² Citadas en el interior del cuaderno: “Fotos sobre película Kodak, cortesía de la N.A.S.A.”.

Para realizar un cuadro lo primero que hago es abocetarlo en una medida muy pequeña, luego lo llevo a otra medida mayor, y generalmente acaba en dibujo. De este modo elijo lo que quiero y lo que interesa a mi propia pintura. En el color actúo de manera distinta: no es premeditado, sino que me dejo llevar por impulsos no explicables. Técnicamente, sin embargo, el lienzo está muy trabajado, muy “pacientemente preparado”, una afirmación que desmiente la supuesta espontaneidad de la rama más pictórica de la abstracción, así como la apariencia de facilidad e inmediatez que podían transmitir algunas de aquellas obras de Serrano.⁸³ (Fig. 13) Éste encajó los bocetos de sus nuevos cuadros en muchas de las casillas cuadrangulares correspondientes a cada día del año, e hilvanó una suerte de muestrario de diminutos bosquejos y apuntes que no llenan totalmente las páginas, configurando paneles o mosaicos de “celdas-cuadro” que cubren medias páginas o páginas casi enteras, con escasas anotaciones manuscritas en la zona inferior o en los márgenes. (Fig.14-15)



(Fig.13) *Cuaderno 1971-1973* (ejemplar original) Fragmento.

Existen diferentes tipos de ejemplar del *Cuaderno 1971-1973*. Por un lado, el original que obra en poder del artista, pintado con gouache y acuarela; por otro, los que integran la edición – 50 ejemplares – fotocopiada, encuadernada, numerada y firmada por el pintor en Madrid a 28 de marzo de 1977, con ocasión de su exposición individual en la galería Aele aquel mismo año. En 1999 Serrano iluminó con lápices de colores un ejemplar fotocopiado que dedicó y regaló a su amiga

⁸³ FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel, 1973, pp. 61-62.

María Ángeles Dueñas, conservadora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que fallecería poco tiempo después.⁸⁴ En este ejemplar especial, las fotos lunares y espaciales, coloreadas a mano, adquieren una suerte de pátina aterciopelada, una suave indefinición en los contornos y una profundidad y riqueza de matices que anticipan, en cierta medida, las calidades de las obras digitales de Serrano protagonizadas por piedras, editadas a partir de 2000.



(Fig.14) *Cuaderno 1971-1973* (ejemplar original).

⁸⁴ Ejemplar conservado actualmente en el Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



(Fig.15) Cuaderno 1971-1973 (ejemplar original)

Serrano salpica las páginas de notas e instrucciones muy precisas dirigidas a sí mismo, concernientes a cada uno de los elementos y valores que entran en juego durante el proceso pictórico: elección de los soportes, imprimaciones, pigmentos, aglutinantes, composición; permitiéndose muy pocas veces introducir alusiones a su vida privada, su estado de ánimo o su relación con el prójimo. Se trata básicamente de un cuaderno de trabajo, no de un diario personal, aunque esporádicamente aparezcan noticias de tipo íntimo y familiar, como el nacimiento de su primer hijo, Pablo Serrano Carballido, en un hospital de Buenos Aires en 1971.

El valor artístico y documental del cuaderno, testimonio de una etapa crucial en la trayectoria del artista y del proceso de investigación con el que sentó las bases y los rasgos fundamentales de su obra posterior, se acrecienta aún más debido a que una parte considerable de las acuarelas y acrílicos de aquella época se han perdido o se hallan en mal estado de conservación, a causa de la fragilidad de los soportes celulósicos y la mala calidad de las acuarelas que utilizaba el pintor en aquellos años, cuando carecía de dinero suficiente para comprar buenos

materiales.⁸⁵ Prueba del gran cariño que Santiago Serrano sigue profesando a este cuaderno de trabajo es que, en abril de 2012, se encontraba preparando otra pequeña edición cuasi-facsimilar del mismo, esta vez impresa con el mismo plotter que emplea para realizar su obra gráfica digital.

III.2.2 *Lecturas 1974-1980*

Este libro-cuaderno de formato cuadrado consta de 33 cartones y dos tapas de cartón grueso, atravesadas en cuatro ranuras laterales por cintas rojas que se pueden anudar para cerrarlo. Tal y como reza la primera página interior – “33 lecturas” -, cada cartón soporta una lectura, una propuesta visual articulada mediante la yuxtaposición de pequeñas unidades rectangulares de cartulina tratadas con acuarela, lápices de colores, incisiones y acrílico espeso.

Al igual que el *Cuaderno 1971-1973, Lecturas* (Fig.16-17) constituye un repertorio, un muestrario en el que se condensa una parte considerable de la pintura y de la copiosa producción de acuarelas que acomete Serrano en la segunda mitad de los setenta. Algunos de los cartones están numerados en diminutas etiquetas pegadas al reverso, aunque no existe una paginación u orden preestablecido de los mismos en el interior del volumen, pudiendo efectuarse su lectura en el orden que se prefiera.

Cuaderno 1971-73 y Lecturas 1974-1980 son sendas pruebas de que Santiago Serrano seguía un método, unas pautas y una disciplina de trabajo encaminados al logro de unos objetivos precisos, dejando que el azar interviniera sólo lo justo, a medida que exploraba todas las posibilidades combinatorias, de orden formal y cromático, que pudieran darse a partir de un número determinado de materiales y elementos plásticos manejados como variables.⁸⁶ El artista se mantuvo

⁸⁵ “Yo no siempre me he preocupado de utilizar materiales duraderos. A muchas de mis acuarelas de los años setenta, algunas bellísimas, se las ha comido la luz; no voy a decir a un 100%, pero sí a un porcentaje muy elevado; porque utilizaba acuarelas que eran de ínfima calidad. Yo no tenía un duro para comprar buenas acuarelas; 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; llevaban colorantes, anilinas. Algunas de estas acuarelas se han quedado en una especie de suspirito, muy suaves”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1.

⁸⁶ Ambas obras fueron incluidas en la exposición “Libros de artistas”, Salas Pablo Ruiz Picasso, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, del 15 de septiembre al 1 de noviembre de 1982, y reproducidas parcialmente en el catálogo de la misma. Igualmente aparecen en NAVARRO, Mariano; IGES, José; ZUNZUNEGUI Santos: *Derivas de la geometría. Razón y orden en la abstracción española, 1950-75* (Catálogo de exposición), Fundación

ajeno al puro rigor geométrico o a cualquier pretensión de vincular sus composiciones a la ciencia matemática o la tecnología informática; un propósito que sí había guiado, en cambio, otras propuestas muy próximas en el tiempo como las generadas en torno al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1968-1971), con el objetivo de integrar el arte geométrico y su producción computerizada en el diseño de los espacios funcionales en que se desarrolla la vida moderna. José María Moreno Galván puntualizó acertadamente que Santiago Serrano no era un geómetra, sino ante todo un pintor: “En la distribución espacialista (sic) 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. (...) 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”.⁸⁷



(Fig.16) *Lecturas 1974-1980*. Portada. Monotipo sobre cartón.

Museo Oteiza, Alzuza, Navarra, 2009, pp. 43-49. Un ejemplar del *Cuaderno 1971-1973*, perteneciente a la edición de marzo de 1977 – fotocopias encuadernadas con cartón y clavos; 50 ejemplares firmados y numerados – ha figurado recientemente en la exposición “31 libros de artistas”, Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella, 2012. Véase HARO GONZÁLEZ, Salvador: *31 libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*, Fundación MGEC, Marbella, 2013, pp. 244-245.

⁸⁷ MORENO GALVÁN, José María, 1973 (2), pp. 79-80.



(Fig.17) *Lecturas 1974-1980*. Dos páginas.
Acuarela sobre cartulinas pegadas a cartón.

III.3 BUENOS AIRES, 1971

Santiago Serrano y María Carballido se desplazaron a Buenos Aires en el verano de 1971: “María quería dar a luz allí, donde vive su familia. Quería parir allí, en su patria, en su casa. Y nos fuimos a vivir con su madre, Esmeralda”.⁸⁸ Éste es el primero de una serie de viajes a Argentina que Serrano hará con su esposa, hasta que en 2002 el matrimonio se separe. La primera estancia en Buenos Aires fue de gran importancia en la vida y en la trayectoria profesional del pintor, por cuanto significó el descubrimiento de una gran ciudad que, a sus ojos, surgía deslumbrante, enorme y ajetreada frente a un Madrid que en comparación le parecía un lugar provinciano: “Caminaba mucho por Buenos Aires, admiraba el lujo de las tiendas, de las calles, la gente linda, hombres y mujeres muy bien vestidos, galerías de arte por doquier, tiendas de anticuarios, joyerías, almacenes ingleses, librerías abiertas durante toda la noche, teatros. Las manifestaciones culturales eran espléndidas”.⁸⁹

Por medio de su suegra, Esmeralda Almonacid, Serrano pudo conocer a varias personalidades de la vida cultural y artística argentina: el arquitecto Clorindo Testa, el pintor Rómulo Macció, el escritor Pepe Bianco y el crítico literario Enrique Pezzoni, entre otros. Esmeralda Almonacid (1922-2011), por quien Santiago Serrano siempre ha profesado gran admiración y respeto, fue una reconocida escenógrafa y ambientadora del cine argentino.⁹⁰ Pertenece a una familia con prestigio y era sobrina de Ricardo Güiraldes, autor de la novela *Don Segundo Sombra*. Desde muy joven, gracias a la relación que existía entre su familia y la escritora Victoria Ocampo⁹¹, estuvo ligada al entorno de la revista *Sur*, siendo

⁸⁸ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Serrano había conocido a Esmeralda Almonacid dos años antes, durante unas vacaciones que pasó con María Carballido. La magnífica impresión que le causó aquella mujer quedó reflejada en una carta dirigida en 1969 a Mercedes, hermana de María: “Esmeralda madre, me ha parecido encantadora, llena de recursos humanos, inteligente, perspicaz, con una ‘política avanzada’ puesta en juego de la que vosotras habéis sido afortunadas. Es interesante, como cabeza, y creo que como mujer-mujer. Estaba en todos los detalles y siempre con una sonrisa en la boca. También me sorprendió que una mujer – perdona – no hiciera crítica destructiva. La seguridad, la elegancia, el salero”. (ASS) Carta de Santiago Serrano, 1969.

⁹¹ Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979) fue escritora, ensayista y traductora. Fundó la revista literaria *Sur* en 1931, en la que colaboraron Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Enrique Pezzoni y Guillermo de Torre, entre otros intelectuales y escritores.