



JULIAN GALLEGO

C 295/8



Pablo Serrano

ARTISTAS
ESPAÑALES
CONTEMPORANEOS





Pablo Serrano es conocido, hasta de las personas más alejadas de preocupaciones artísticas, por sus monumentos conmemorativos que se yerguen con autoridad en calles o plazas de Zaragoza o Montevideo de Madrid o Salamanca, de Puerto Rico o las Palmas... formando parte del paisaje físico y mental de muchos de nuestros contemporáneos. Pero paralelamente a estas obras, realiza otras que escapan a la atención del "hombre de la calle", aunque retengan la de la crítica internacional y la de los directores de los museos de mayor prestigio, que las adquieren para sus salas ("Modern Art") y "Guggenheim" de Nueva York; "Musée National d'Art Moderne" de Paris; "Galleria Nazionale d'Arte Moderna" de Roma; "Stedelijk Museum" de Amsterdam; Museos de Arte Moderno de Madrid, de Cuenca, de Bilbao, de Rio Piedras, de Venecia, etc. etc.). En este breve estudio se ha tratado de presentar, con la mayor claridad posible, la personalidad compleja de este escultor de doble vertiente, que tras una sólida formación clasicista y técnica, realiza desde hace quince años los más arriesgados ensayos de escultura abstracta; "Ritmos en el espacio", "Bóvedas para el Hombre", "Luminicas", "Hombres con Puertas", "Comunicanda" y "Yuntas", en los que se enfrenta con los mayores problemas de nuestra plástica: la equivalencia de vacíos y llenos, la oposición de luces y sombras, de lo macizo y lo abierto, de lo individual y lo social.

Nacido en un oscuro pueblecillo de Teruel, Pablo Serrano es hoy famoso en el mundo entero, y ha merecido ser nombrado miembro de la "Real Academia de Historia y Bellas Artes" de Flandes y del "Colegio de Aragón", consiguiendo grandes premios en las Bienales de Montevideo y Barcelona. Sus esculturas han sido expuestas en museos y galerías de Pittsburg, Londres, Spoleto, Carrara, Milán, Lausana, Padua, Ontario, Ottawa, Bochum, Nuremberg, Berlin, Baden-Baden, Copenhague, Montreal, Charleroi, Barcelona, etc., etc. Fue miembro fundador del grupo "El Paso", en 1957. Actualmente reside en Madrid.

Della Scienza

Della Scienza

Pablo Serrano



JULIAN GALLEGO
Profesor de la Facultad
de Filosofía y Letras
de la Universidad
Autónoma de Madrid.
Miembro de la Asociación
Internacional
de Críticos de Arte
y del Colegio
de Aragón del C.S.I.C.

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

C295/8

JULIAN GALLEGO

Pablo Serrano



R. 29.549

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

© DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES. 1971
Madrid - España

DEPÓSITO LEGAL: M. 13.908 - 71

Introducción

Por Julián Gallego

No hay escultor, en el interior de España, que haya sido más admirado y discutido que Pablo Serrano en los últimos años. Ello se debe a su labor como escultor de monumentos, ante los que el ciudadano común, que no frecuenta museos ni galerías, se siente afectado, dispuesto a dar una opinión y hasta, si es preciso, a imponerla a los demás. Con irreprochable técnica, con suma habilidad, Serrano arropa en las últimas novedades estéticas un concepto tradicional del monumento; logra con ello que ese arte sea digerible por el especialista. Los comentarios que se han escrito sobre su arte por la mayor parte de la crítica nacional son encendidos de entusiasmo. Más adelante va impresa una breve selección de ellos. Consideraremos, asimismo, esos monumentos —Unamuno, en Salamanca; Galdós, en Las Palmas; Marañón y San Francisco Javier, en Madrid...—, que han logrado insertarse con naturalidad en el contexto urbano, y en cuyas cabezas expresivas Serrano se muestra un formidable retratista de modelos reales o imaginarios.

Pero aparte esa obra pública, paralelamente a

ella, casi en oposición con ella, este artista realiza, gracias a ella, otra obra, menos famosa, pero no menos meritoria. Personalmente, diría que la prefiero a la primera. En ella, Serrano asume las posturas más modernas, más abruptas, de la escultura mundial: rústicas soldaduras de arados y piedras hacia 1957; ritmos de delgados hilillos en el espacio a fines de esa década; bóvedas para el hombre a principios de la siguiente; obras en que la luz desempeña un papel primordial algo después; monumentales ensayos para abrir la macidez del hombre, para establecer un contacto físico y espiritual entre los espacios y los seres, revelado en sus últimas obras; sensibles y apuradas geometrías que se entreabren, se tocan, se penetran. Esta faceta, la más amplia, la menos vistosa, de la obra de Serrano, se puede calificar, aproximativa, groseramente, de «abstracta», ya que yo diría que es más concreta que la otra, la de los grandes personajes rocosos, asomando sus inspiradas facies de profetas de sus caparazones de tortugas gigantes. Y creo que este librito cumplirá su misión divulgadora si contribuye a dar a conocer el gran público esta larga carrera privada del autor de los monumentos que admira. Entonces comprenderán los más recientes que cuando un artista capaz de realizar encargos tradicionales y apurados retratos se dedica, en el secreto de su taller, a pulimentar esferas o huevos, a hacerlos encajar, es decir a actividades artesanas, manuales, Benlliure, de Blay, de Capuz o de Alcántara, sino por creer que el camino de un escultor en la segunda mitad del siglo XX es otro, tan otro, tan nuevo, que hay que comenzarlo humildemente, con un nuevo abecedario plástico, como quien aprende a leer.

Con lo que Pablo Serrano gana por sus recitales de virtuoso en partituras ligeramente nuevas, cautamente arriesgadas, como son sus monumentos, puede pagarse el lujo inapreciable de hacer, en su casa, lo que quiere o lo que puede. Doble empleo que, en su actividad particular, lo pone a salvo de las concesiones —a la galería o a las galerías— que acechan a los más independientes artistas de nuestro tiempo; dicotomía dolorosa sin duda, pero práctica acaso, que le permite recobrar las fuerzas, como An-

teo, pisando la tierra tradicional, para lanzarse a nuevos ataques. La actitud de Serrano es tan «dicotiledónea» como esas formas de semillas, de embriones, que acaricia en la independencia de su taller.

Dicho lo anterior, me propongo ser lo menos crítico, lo más objetivo que pueda en el examen de la carrera de Pablo Serrano. El caso es que, además de una añeja amistad, al escultor y a mí nos une algo más peligroso para el equilibrio de mis juicios: el hecho de ser los dos aragoneses. «¿Sabéis por qué motivo el uno al otro tanto se alaban?: Porque son paisanos» —dice la Zorra en la «Fábula del Avestruz y el Dromedario», de Iriarte. No es Aragón entre las regiones españolas una de las que más relaciones de bombos mutuos y mutuas ayudas fomentan entre sus naturales; a veces incluso el hecho de ser aragonés arrastra las desventajas de que nadie es profeta en su patria, como el hecho de ser nazareno. Ni a un extremo ni al otro quisiera inclinarme: ni a cubrir a Serrano de inciensos y flores como medio indirecto de perfumar a mi país y, de rechazo, a mí mismo— ni a negarle la consideración que todo artista, sea de donde fuere, me merece; no vaya a ser como aquel catedrático de Zaragoza que llevaba su imparcialidad hasta la injusticia de exigir más a los hijos de los amigos, famosos si se libraban del suspenso. Pero aquí concluyo de afligir al lector con mis escrúpulos personales, que no le importan. Y de aquí le ofrezco renunciar, cuanto sea posible, a la primera persona y evitar totalmente la segunda, esos tuteos entre artista y crítico, tan penosos en prensa, radio y televisión, ya que en lugar de poner a sus anchas y dar confianza al público, lo hacen sentirse ajeno a una camarilla que desconoce.

I. La edad oscura (1910-1930)

Se ha repetido que el genio de Goya fue tardío y que de haber muerto de la enfermedad que lo dejó sordo, en 1792 nadie hubiera podido sospecharlo: hubiera quedado la obra de un artista correcto hasta cierto punto, pero de segunda fila. Si esto es, sin duda, exagerado, no deja de ser ca-

racterístico de un artista aragonés, que jamás gusta de embarcarse en aventuras de incierto fin, hasta que se siente con fuerzas para ello. «No digáis que eso lo he pintado yo», decía Goya al volver, ya célebre, a su pueblo natal y ver unas pinturas de la iglesia. Tampoco el aragonés Serrano gusta de hablar de su edad oscura, de esa mocedad en que aprende, de manera tradicional y respetuosa, los rudimentos de la escultura. Como Goya, Pablo Serrano se siente nacer (o renacer) hacia los cuarenta y cinco años, precisamente cuando ataca sus primeras obras abstractas.

Ello no significa que sea ingrato, renegando de su patria. Goya no olvida a Fuendetodos, como Serrano no olvida a Crivillén, pueblecillo humilde de la provincia de Teruel, donde nació en 1910. Tan poco lo olvida que, recientemente, consiguió que, a cambio de su influencia y de una escultura, se construyeran las escuelas y llegasen hasta esa aldea las aguas domésticas, que había que ir a buscar a una fuente lejana. En el retrato que, en 1917, le pinta un oscuro artista, M. Melchor, Pablito asoma de una estricta capa una faz de niño rubio rojizo («royo» como dicen en el país) de nariz correcta, ojos ligeramente caídos hacia los pómulos, boca cerrada, pequeña y voluntariosa; la expresión es severa, franca, lúcida, tozuda, una expresión de «baturrico». Las facciones de Serrano cobrarán, con los años, cierto patetismo, pero no aumentarán esa dureza infantil. Al dejarse crecer una barba rala y aborascada, se acenturará cierto parecido con Vincent Van Gogh: ojos ávidos, desencantados, claros, de sólo aparente dureza, frente y nariz formando una sola línea abovedada. Es posible que Van Gogh hablara con ese tono dulce y suave que tanto asombra cuando, por vez primera, se oye salir de los duros y amargos labios de Serrano. Pero no dramaticemos. Este niño de capa, retratado al óleo (lujo inusitado) por M. Melchor no es un campesino desamparado. Tampoco Goya lo fue; de serlo, acaso no hubiera logrado liberarse del terruño. ¿A cuántos talentos y hasta genios españoles se ha comido, materialmente, la tierra? A infinitos, sin duda, mientras infinitas mediocridades han recibido los mayores cuidados culturales. El ayuntamiento de Crivillén tiene un término de muy escasa población: entre

once y veinte habitantes por kilómetro cuadrado. No está lejos, sin embargo, de la rica comarca olivarera de Alcañiz, ciudad que con sus 78.000 habitantes (en 1940) es algo así como la capital. Más cerca de Crivillén, los pueblos importantes, Calanda, donde nació Luis Buñuel, Alcorisa, Andorra, andan por los 30.000; pero su irradiación cultural es escasa. Hay que señalar que en el término municipal de Crivillén la población disminuyó de un 21 a un 40 por 100 en la primera mitad del siglo, mientras que aumentó en los de Alcañiz, Alcorisa, Albalate y, sobre todo, Andorra. (Cf. J. Manuel Casas Torres, «Los hombres y su trabajo» in: «Aragón, cuatro ensayos», Zaragoza, 1960). Una aldea de quinientos vecinos no ofrece grandes perspectivas artística. Serrano hubiera perecido labrando la tierra de no haber podido educarse fuera.

Es curioso que Crivillén linde por el sur con otro partido municipal llamado Gargallo. Y que Pablo Gargallo, otro reputado escultor aragonés, naciera en la misma región geográfica que Serrano, en Maella, a orillas del Ebro, en 1881. ¿Tierra de escultores, más que de pintores, con sus escuetos montes, de volúmenes crudamente revelados por una luz sin amabilidades?: Es posible. La escultura es, físicamente, más real que la pintura, ofrece al espectador algo tangible, rodeable, que existe plenamente en el espacio, y no una visión, una ilusión. Los devotos españoles han preferido siempre dirigirse a santos de talla, los más cercanos a los santos de carne y hueso. Y los devotos aragoneses han centrado su veneración en un pilar, es decir, en una piedra cilíndrica, que cabe tocar y besar. El aragonés desconfía de las apariencias, del engaño a los ojos. Hay gran trecho de lo pintado a lo vivo; menos, de lo vivo a lo esculpido.

Serrano y Gargallo (y Honorio García Condoy, otro gran escultor aragonés contemporáneo) tienen en común, además del origen, la educación, una educación medida, sólida, digásmolo ya: académica. Ella les hace dueños de una técnica esmerada, de una cultura que nunca estorba para evitar falsas novedades y falsas tradiciones; ella les pesa, a veces, en las alas cuando quieren echarse a volar libremente

Tras estudios en Zaragoza, Serrano sufre, como Gargallo, la atracción del mayor foco cultural del Nordeste, Barcelona, donde aprende la escultura hasta su marcha al Uruguay.

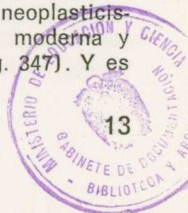
¿Qué puede ver en la Zaragoza de 1922 ese adolescente que, antes de ese viaje, no pudo ver más obras importantes que en los ricos relieves de Alcañiz?: Admirable escultura antigua. Zaragoza ofrece a la mirada de quien quiere verla la más rica colección de retablos esculpidos que cabe hallar en una ciudad española: Pere Joan de Vallfogona, Hans de Suabia, Damián Forment, Gabriel Joly, Juan de Ancheta, Tudelilla, los Morlanes cubren, desde fines del XV, las capillas con magníficas composiciones de madera o de alabastro. Hasta las fachadas; «Los Padres Jerónimos han puesto el retablo mayor en la puerta» dicen que dijo Felipe II al ver la portada plateresca de Santa Engracia. En pleno siglo XVIII los Ramírez y los Salas siguen realizando una escultura de excelente calidad, muy superior a la pintura local. Más cerca de nuestro siglo, Serrano niño pudo ver algo de Ponciano Ponzano, también aragonés. El escultor joven que despuntaba en esos años fue José Bueno, de clasicismo expresionista, a lo Meunier. Pero lo que más pudo educar la vista de Pablito fueron, sin duda, los numerosos monumentos conmemorativos que la ciudad de Zaragoza ha erigido a sus hijos ilustres, y en especial a sus héroes de los Sitios de 1808-1809, cuya memoria enaltecen composiciones callejeras de Agustín Querol y Mariano Benlliure. El llamado, por antonomasia, «Monumento a los Sitios», en la antigua Huerta de Santa Engracia, que sirvió de terreno a la conmemorativa Exposición Hispano-Francesa, obra de Querol realizada por Bayod y Rocañín, es una obra maestra del «Art Nouveau», con unos ritmos del alto pedestal y de la figura que lo corona que parecen anunciar ya las «bóvedas para el hombre» que Pablo Serrano atacará medio siglo después.

Barcelona ofrece al joven estudiante de los años treinta un abanico de ejemplos mucho más amplio. Muy abierta a París, donde se inspiran o exponen sus mejores artistas, Barcelona se defiende con desconfianza de los excesos de

osadía con un academismo que se le antoja mediterráneo, y que frena los impulsos de sus mejores escultores.

El relente revolucionario dadaísta esparcido por Francis Picabia en 1916-1917 había sido expulsado por el clasicismo barcelonés. Casanovas o Clará son excelentes, sin duda, pero no más modernos que Maillol. El propio Gargallo colabora en ese clasicismo de que es buena muestra la Exposición Internacional de 1929; pero Gargallo cultivaba también, con enorme novedad, las estructuras huecas como bóvedas, en las que lo cóncavo y lo convexo establecían paralelismos y hasta identidades en las que bastaba un perfil en el aire para dar un volumen mental. Y en eso, como en la educación clasicista, Gargallo iba al par de un genial escultor catalán, Julio González, y de dos castellanos, Angel Ferrant y Alberto Sánchez.

Julio González realiza, hacia 1927, máscaras como de arte exótica, entre negra o pre-colombina, pero sólo en 1929 se deja arrastrar por una inspiración plenamente abstracta, con formas de hierro soldado como de instrumentos agrícolas, hasta cierto punto relacionadas con las primeras esculturas abstraccionistas que Serrano ha de realizar treinta años más tarde. Pero González vive en París desde principios de siglo. El pintor y escultor Joaquín Torres García y su compatriota uruguayo Joaquín Barradas han animado hacia los años 18-20 el ambiente de Barcelona, con un cosmopolita simultaneísmo-futurismo que el segundo aplicará con talento a la ilustración de libros y a los decorados teatrales, bajo la férula de Gregorio Martínez Sierra. Torres García funda, con otros artistas, en Madrid, en 1933, el «Grupo de Arte Constructivo», cuyos principios siguen, hasta cierto punto, el Neo-Plasticismo holandés de Mondrián y Van Doesburg; la base de la estética posterior de Torres García será la «divina proporción» de Paccioli, el gran teórico del Renacimiento, es decir, la Regla o Número de Oro. Pero las esculturas de este grupo, según señala Rafael Benet, se asemejan más... a las llamadas creaciones de los seguidores de Arp y hasta a las de los sobrerrealistas que a las formas neoplasticistas puras» (Cf. Heilmeyer-Benet: «La escultura moderna y contemporánea», 2.^a edición, Barcelona, 1949, pág. 347). Y es



precisamente a Torres García, a quien Serrano va a encontrar en Uruguay.

2. La experiencia americana (1930-1955)

«Los veinticinco años de trabajo profesional de Serrano en Sudamérica han debido de tener importancia. No sólo porque le convierten en hombre de oficio. Hay bastante más, sobre todo el no vivir el acontecimiento, aplastante para muchos escritores y artistas, de la guerra y la inmediata postguerra. La guerra civil española tuvo en muchas de nuestras personalidades un impacto negativo y destructor. Incluso podríamos preguntarnos si no ha destruido el sistema de las personalidades superlativas, algunas de las cuales Serrano tanto admira. Nos referimos, sobre todo, a Unamuno. Si Sudamérica no hizo de Serrano un creador, le ayudó a consolidarse profesionalmente, librarse de un hecho traumático, e incluso a examinar a distancia, con libertad y tolerancia que no existían en el Viejo Mundo, las conquistas de la vanguardia artística europea.» Tal escribe J. L. Fernández Castillejo en su ensayo sobre la escultura de Pablo Serrano (Madrid, 1968).

Serrano se hace un oficio, en Buenos Aires primero, en Montevideo, después. En esta última ciudad crea y forma parte del grupo «Paul Cézanne», y del claustro de la Universidad, como profesor de modelado. (Un aragonés es siempre didáctico: en eso reside la grandeza de Goya, la limitación poética de Argensola, la economía de estilo de Gracián). Se convierte en un personaje artístico del Uruguay. Va cosechando los grandes premios de las exposiciones nacionales e internacionales, en 1944, 1951, 1954, 1955. En 1951 su proyecto para el concurso de un monumento al Prisionero Político Desconocido representa al Uruguay en la muestra internacional de Londres. También gana el concurso para la ejecución de las puertas monumentales del Palacio de la Luz de Montevideo. Ese mismo año de 1955 se siente ya con fuerzas para afrontar el juicio de la Patria. España es madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de sus propios naturales, como dijo cierto pintor español vecinado en Nápoles (por las señas, Ribera) al fidedigno tra-

tadista Jusepe Martínez, al explicarle por qué no regresaba a su patria, ya que sería al primer año recibido por gran artista, al segundo olvidado. Serrano, a pesar de sus éxitos oficiales, no se siente a sus anchas en América. Le falta algo, España. Sufre de ausencias lo que luego sufrirá de presencias. Porque el español es saturnino, no se siente a gusto ni en su casa, ni en la ajena.

La experiencia americana, en los dos focos culturales más cosmopolitas de América del Sur, Buenos Aires y Montevideo, ha librado a Pablo Serrano del provincianismo, madrileño o catalán, que aqueja a otros artistas, ha hecho de él un ciudadano del mundo, le ha dado la modesta costumbre del trabajo de quien quiere, puede y debe abrirse camino en un medio no hostil, sí indiferente, en el que no van a ayudarlo nacimiento ni relaciones. Le ha librado del horror de la guerra civil, en la que tantos sufrieron ese impacto destructor de que habla Fernández Castillejo; lo sufrieron hasta en el sentido estricto de las palabras impacto y destructor, término de la vida de muchos. Y en el sentido lato de quienes sobrevivieron arrastrando para siempre la amargura de esos tres años. Y de quienes, tras la guerra, hubieron de soportar el aislamiento cultural de la década del cuarenta, el neoclasicismo de las artes oficiales, la escasez de los vientos de fuera, cribados por severísimas cortinas censorias. Desde Uruguay, abierto a todos los puntos cardinales de la cultura, Serrano, mientras pensaba en España, forjaba las armas con que había de conquistar en ella un puesto de primera fila. «Camino pausado y seguro el suyo —ha escrito Lafuente Ferrari— de los que saben —sin pensarlo demasiado— que el talento es una larga paciencia». Paciencia con la que el escultor va puliendo la piedra, hasta hacer de un toro, una geometría, sin quitarle la vida. «Partió de una plástica serena, casi escolástica, para alcanzar metas más difíciles y escalar altas y peligrosas cimas de las que exigen valor y corazón», dice el mismo autor, aludiendo a esos años americanos. La trayectoria de Serrano puede esquematizarse así: Academismo (1928-1940); barroquismo expresionista (1940-1946); tendencia a la abstracción (1946-1955).

Hay que insistir en que esta evolución lógica y tranquila del estilo se acompaña de una educación técnica, en el forjado, fundido, soldado del metal, en el pulimentado de la piedra, en la talla de la madera. De cedro son las grandes puertas del Palacio de la Luz; de bronce eran las puertas de la cripta de San José, en Rosario de Santa Fe; de piedra los toros que guarda Serrano en su colección. En 1950 realiza el monumento a José Pedro Varela, en Paysando; en 1951, el del «Canto del Himno Nacional» para la misma ciudad. En 1952 el de José G. Artigas, en Rivera...

Quería darse a conocer en España por un conjunto de bronce expuesto en la III Bienal Hispanoamericana, de Barcelona; por desgracia no llegan a tiempo más que dos, «Sol» y «Josep Wouard». Pero esos bastan para que se le conceda el Gran Premio de Escultura que le abre, de par en par, las puertas de su patria. Eso sucede en 1955. Serrano deja para siempre (?) el Uruguay, su patria de adopción.

3. Años del paso: paso de los años (1955-1958)

En 1956 Pablo Serrano celebra los dos grandes premios de las Bienales de Montevideo y de Barcelona, dándose una vuelta por Europa, en compás de espera: Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza. En París conoce a Roberta González, pintora, hija de Julio González, que le enseña las obras que tiene de su padre. En París, ese año, se celebra por la galería Denise René un salón de escultura abstracta, acaso visitado por Serrano, en el que figuran obras de Arp, Bloc, Gilioli, Jacobsen, Lardera, Barbara Hepworth, Day Schnabel, Rivera, Schoffer. André Bloc propone, en vez de hablar de escultura, reunir bajo la etiqueta de «arte de ocupar el espacio» todas las posibilidades que la técnica nos ofrece, incluso la de prescindir, hasta cierto punto, de la materia. La técnica de la soldadura autógena, iniciada por González, que le permitía dibujar en el vacío con líneas metálicas, como quien dibuja en un papel de tres dimensiones, es cultivada por Robert Jacobsen para construir jaulas donde apresar el vacío de modo brusco, como de he-

rrero. Barbara Hepworth, como su compatriota Henry Moore, excava oquedades en bloques de metal o de piedra, nichos o grutas cuyo vacío habitan y subrayan series de cuerdas paralelas, que dan a esas composiciones aspecto de instrumento musical. Berto Lardera organiza sumarias composiciones con tres chapas dentadas, que suelda en tres planos perpendiculares, animados por las curvas de las escotaduras. Jean Arp y Emile Gilioli cultivan, en cambio, formas plenas, mamelonadas o a facetas. André Bloc dentro de esta misma actividad de tallista y pulidor, combina las formas macizas y huecas, y hasta los materiales de dos colores (mármol blanco y negro) y Day Schnabel se vale también de la multiplicidad de piezas en una misma obra, como «La ville», muestra de la preocupación arquitectónica de los escultores modernos. Bloc, Gilioli, Lardera, Laurens, Fenosa, Calder merecen, ese misma temporada, en París sendas exposiciones, alguna de las cuales ha podido alcanzar Serrano. Una retrospectiva Matisse (muerto en 1954) permite a los visitantes de las galerías parisienses percatarse de sus talentos de escultor. Durante la estación de clima suave, los jardines del museo Rodin se ven invadidos algo después por una exposición internacional de escultura contemporánea: Junto a obras de escultores ya aludidos, Moore, Hepworth, Schnabel, Calder, Lardera, Arp, Gilioli, Jacobsen, se exponen a la sombra de la cúpula dorada de los Inválidos, las formas como submarinas, retorcidas en un esfuerzo vital, de Roszak; los hilillos de nylon jugando con la transparencia del cristal o plexiglás de Gabo, el más delicado delineante del vacío; el **totem** monumental de Alicia Penalba; el pájaro en el espacio, forma depuradísima en su geometría, de Brancusi; las sirenas de Laurens, deformadas como si las viéramos entre el vaivén del agua; de Zadkine, su «Arquitecto» entre Bourdelle y Chirico, con estupendas piernas que andan casi tanto como las del «Homme qui marche» del vecino museo Rodin. Un grupo de italianos, Marini, Greco, Mascherini, Manzú, representan la cultura clásica, aderezada de extrañas patinas, de graciosas deformaciones; Mastroianni y Viani adoptan posturas más comprometidas. Pero es inútil tratar de reseñar aquí lo que el

ojo ávido de un visitante puede encontrar en este conjunto expuesto bajo las hojas amarillentas de los plátanos. Destacaré la importancia de la obra de Germaine Richier, escultora de quien el museo de Arte Moderno organiza seguidamente una gran exposición retrospectiva. Richier realiza sus figuras, a veces de gran tamaño, de expresionismo un tanto nórdico, a base, no de plenos, ni de vacíos, sino de superficies quebradas, semejantes a cortezas de árboles, a harapos, a caracolas crujidas, a hojas secas, a caparazones de insectos: unas calidades carcomidas, desmenuzadas que sirven a maravilla a sus guerreros, a sus tormentas antropomórficas, a sus hombres insectos y hombres pájaros. En lugar de honor de su exposición figuraba el gran Crucifijo que levantó tantas discusiones, engarzado a un Sol y una Luna figurados por gruesos trozos de vidrio. Germaine Richier transforma la escultura figurativa y su influencia se extenderá a muchos (a Couturier, por ejemplo). Sin duda, que también Giacometti ha pesado con sus personajes, de calidades machacadas, mordidas, de rasgos como entrevistos a través de grumos y excrecencias y con sus personajes que andan con amplio paso. Giacometti se preocupó por ocupar el espacio que rodea a la figura humana, por las relaciones entre ésta y la superficie en que la asienta.

He querido dar una idea del ambiente de la escultura moderna tal y como cabía contemplarlo desde París, donde algo después habían de merecer sendas exposiciones Anton Pevsner y Lynn Chadwick. Inaugurada a fines de diciembre de 1956, la primera fue, para muchos, una revelación. Este escultor ruso, hermano de Gabo, elimina con éste la masa y el volumen, y emplea, desde 1921, en construcciones de plástico, como equivalentes lo cóncavo y lo convexo, desde 1938 realiza superficies en desarrollo, creadas por la unión, por medio de varillas que forman como una cinta, de dos curvas en el espacio, semejantes, pero invertidas: esos alambres crean huecos como de orejas o de conchas, formas como de hélice o de cohete, a veces grutas o huevos, en cuyo centro hay otra gruta o embrión, etc., como en el monumento al prisionero político desconocido, extraña esfera cartilaginosa que simboliza la libertad del espíritu, a

pesar de las rejas. Lynn Chadwick, uno de los más célebres escultores británicos, toma a Pevsner y Gabo esa técnica de varillas en sus maniqués huecos; de formas inquietantes de vampiros de alas membranosas; pero en sus obras anteriores, que llama «esculturas en equilibrio» (porque están compuestas de varias piezas —con perfiles dentados, con aspecto de instrumentos agrícolas— que, si se separan de su posición de reposo, vuelven a ella con suave balanceo) también emplea el cristal como elemento para animar una escultura, como un diamante sin desbistar engarzado en el hierro. Ello se convertirá casi en una firma en las obras enmarañadas de la gran escultora americana Claire Falkenstein, autora de extraños nidos, de grandes bolas de muérdago, de zarzales que sirven de cancela en los palacios italianos.

El miserabilismo de Richier o de Falkenstein alcanza su más acre expresión en la obra del marsellés César (Baldacchini), que realiza, en compañía del pintor italiano Burri, una impresionante exposición ese mismo año de 1956 en París (Galerie Rive Droite). Si Burri emplea telas manchadas, pegadas o corcuidas a un bastidor, basuras, residuos, César usa las chatarras industriales para sus esculturas de formas orgánicas, larvas de cuyas pieles entreabiertas escapan varillas, tornillos, tubitos, como si fueran nervios o venas cortadas. El asco y la basura entran por la elegante puerta de mármol de una lujosa galería, y la belleza clásica, bastante alterada desde los tiempos del Dadaísmo, no se recobrará ya de ese ataque: o, más bien, conquista desde entonces esas provincias («no ma's land» de suburbio de ciudad industrial), para la creación artística. «Les tas de ferraille dans les terrains vagues, les cimetières de voitures et les innombrables déchets de l'industrie... Voilà les fleurs du mal de notre civilisation mécanique» escribirá P. Restany en el prefacio del catálogo de la exposición de Zoltan Kemeny, en 1959: de admirables relieves de chatarra, de una potencia siniestra, tanto como los armarios viejos donde la americana Louise Nevelson guarda las patas de banco y los brazos de violín de la artesanía difunta. Hacia la misma época, el escultor inglés Eduardo Paolozzi cultiva

las texturas como de chatarra, en las que graba o «pega» elementos industriales, con aspecto de moldes de imprenta. No tardarán en presentarse los objetos industriales puros, simplemente soldados, como en Stankiewicz, o aplastados con desesperación por Chamberlain, César u Oldenburg. Y más adelante, con los llamados «objetores», volveremos al objeto en serie «ready-made», sólo artístico porque así le da la real gana a quien lo elige y expone, volviendo a los tiempos en que el pre-dadaísta Marcel Duchamp exhibía en Nueva York tazas de urinario y paraguero.

Este panorama se amplía si viajamos por toda Europa. Pablo Serrano mide sus fuerzas, abre su sensibilidad a lo vivo. Su posición, como la de los franceses Delahaye, Chavignier, Ipousteguy, es la de un afán tan urgente de expresión que hace imposible la abstracción pura, un difícil equilibrio o balanceo entre el monumento conmemorativo y la máquina tragaperras. «Tenemos dos rostros, el que está al aire y el que está a la sangre, calcado dentro del otro, bajo la epidermis. Es ese rostro, vuelto aparente, lo que la Verónica recogió en su lienzo», escribe en 1962 este último y gran escultor, que desde 1955 se interesa por los «puzzles» de piezas que entran unas en otras, tumbas, pastillas, armaduras, seres, hombres por fin, que en una admirable epidermis metálica o marmórea descubren, de vez en cuando, una grieta, una falla, un entresijo. También el flamenco Reel d'Haese será un constructor de formas humanas, pero con un tono grotesco que le priva de la grandeza de Ipousteguy.

Entre la botella de Coca-Cola y la «Marsellesa» de Rude se debate el escultor contemporáneo. Tras su viaje a los infiernos, Dante-Serrano vuelve a España. El neo-clasicismo se le revela aún más asfixiante. Mejor es una mosca de César o un cajón de tornillos de Kemeny, una alambrada de Falkenstein o un rompecabezas de la Edad del Hierro, por Ipousteguy, que esas heladas estatuas que alzan sus perfiles vacíos al aire. Se encuentra con un grupo de artistas, hartos de murales para Cajas de Ahorros, y surge un nombre: «El Paso».

¿Qué es «El Paso»? : «Es una agrupación de artistas plásti-

cos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español... El Paso no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal» se lee en seis idiomas en el catálogo de la primera exposición del grupo, en la galería Buchholz de Madrid. Figuran en él los nombres de los pintores Canogar, Feito, Juana Francés, Millares, Saura, Suárez, del rejero Rivera, del escultor Pablo Serrano. De la declaración precedente se deduce que no hay un dogma, ni siquiera una comunidad positiva de ideas: se trata, más que de un movimiento artístico, de lo que hoy (con galicismo espeluznante) llamamos una «contestación» y que más lógico sería llamar una pregunta: ¿Por qué aguantar el arte que hoy se lleva aquí? Antonio Saura, alma del grupo, inunda de carteles, manifiestos, charlas y exposiciones la amodorrada Península Ibérica. «Señoras, señoritas, caballeros: El Museo del Prado está muy bien, pero... ¿conocen ustedes las obras del grupo «el Paso»? Ni cubistas ni futuristas, ni surrealistas ni abstractas, ni figurativas ni buenas ni malas, ni bonitas ni feas, ni compuestas ni descompuestas, ni decorativas ni anti-decorativas, ELLAS SON», dice una hoja con notorias influencias «dadá», publicada en 1959. En ella se dan los nombres de los «actuales» miembros del grupo: los pintores Canogar, Feito, Millares, Rivera, Saura y Viola y el escultor Chirino. Ya no están Pablo Serrano ni Juana Francés. Falto de un credo estético, el grupo se disuelve. Su misión ya está cumplida: despertar a España, hacerle conocer las novedades de más allá de los Pirineos. Saura le presenta el «action painting», Millares los sacos y corcusidos de Burri, Luis Feito los apelmazamientos de Stael... Ello no significa que todos estos artistas no tengan, como Serrano, un gran valor. Es inconcebible hoy, cuando viajes y revistas internacionales, catálogos y libros extranjeros, están al alcance hasta de los pocos que no logran becas, lo difícil que era, hasta la época de «El Paso», estar enterado en materias de arte contemporáneo. Serrano, Saura, Millares, etc., coincidieron, en

un momento oportuno, en hacer entrar a España en una órbita universal. Que el arte de Serrano o de Saura sea «más español» que el de Dávalos o Durancamps ya no parece tan evidente: digamos sólo que nos gusta más.

4. Ritmos en el espacio (1959-1960)

Como hemos podido deducir el capítulo anterior, Serrano no es un genio incomprensible, menos aún un impostor (como parecieron creer quienes retiraron una escultura, «viaje a la Luna en el fondo del mar», realizada por él para la decoración de un hotel de la Costa del Sol) ni siquiera un artista aislado: sino un escultor que forma parte del enorme movimiento internacional que busca un nuevo rostro a la Belleza eterna, no ya en la perfección ideal de unas formas previstas por la Academia, sino en lo único inédito, y por eso fresco y lozano: la Fealdad. Las nociones de lo feo y lo bello son convencionales y sociológicas. Cada época tiene —hasta en lo erótico, que parece, sin embargo, lo más **natural**— su ideal de hermosura, que a veces coincide con la noción de fealdad de otra época. Las Venus de los abuelos y de los padres son siempre ridículas. Ninguna filosofía tomista prohibía a los escultores el deleitarse con lo desgarrado, con lo herrumbroso, con lo carcomido, con lo basto, con lo agresivo, con lo elemental. Cuando Pablo Serrano expone en el Palacio Provincial de Zaragoza sus hierros y bronce en 1957 declara: «Un día subí a pie al Vesubio y sentí el deseo de recoger escoria volcánica para aplicarla a mis trabajos. Había recorrido antes Pompeya, Herculano y Stabia. / Un día anduve por un campo que parecía un osario prehistórico, por la forma de sus piedras, algunas de ellas estaban horadadas. / Un día entré en una charrería y observé clavos de derribo y chapas de hierro. / Sentí el deseo de agrupar todos esos elementos y ordenarlos. Trabajé intensamente hasta lograr imprimirles la emoción sentida y me encontré cómodo. / Eso es todo». Con la sensibilidad de nuestro tiempo, Serrano va recogiendo mensajes estéticos no sólo en galerías y museos, sino en montes y campos y talleres. Pero no se trata de una posi-

ción personal, intrasferible: el público medianamente cultivado está dispuesto a admitir las pastas apelmazadas de Fautrier, las texturologías terrosas de Dubuffet, los agrietados muros de Tapiés, los sacos corcusidos de Burri o de Millares, las chatarras de César o Kemeny, las herrumbres de Marini o de Serrano. Arqueológico paseo por el Vesubio el que da Serrano: imaginemos, por un momento, los frutos que de este paseo hubieran sacado Torwaldsen o Canova: una Antigüedad de perfección helada de ballet. Serrano, tras contemplar las encáusticas de la «Villa dei Misteri», las columnas agrietadas de la palestra, los oxidados bronce de la Casa del Fauno —y, seguramente, aquellas terribles **esculturas** del museo pompeyano, logradas rellenando los huecos dejados por los cuerpos de hombres y animales volatilizados en la capa de lava y de cenizas, que guardó su último movimiento de terrible expresionismo— encuentra arte en las escorias del volcán.

Ese mismo año de 1957 expone Serrano en el Ateneo de Madrid. Lafuente Ferrari, en el folleto editado con tal ocasión, se entusiasma con los retratos de bronce (especialmente la cabeza de Camón Aznar) y se muestra reticente ante las obras de **crisis**: «Llamo crisis a ese contagio de abstracción que le ha acometido a Serrano en sus últimos meses. ¿Para bien? ¿Para mal? El tiempo lo dirá.» Los artesanos y rústicos hierros de Serrano están muy cerca de la tierra, y hasta llevan adheridos, a veces, trozos de mineral, un guijarro. Su tendencia es pareja a la de las esculturas en equilibrio de Chadwick y acusa la profunda impronta de Julio González, el genio mayor de la escultura contemporánea española. En González, muerto en Francia en 1942, están gran parte de las soluciones de los problemas de la nueva plástica. Obras suyas como el «Hombre cactus» o la «Mano con pinchos» preparan el camino a las chapas claveteadas de Serrano, aunque haya en éstas un sentido expresionista, de miseria y angustia, que no existió en la obra abstracta de González.

De la mano del gran maestro, Serrano inicia sus nuevas experiencias: los «Ritmos en el espacio», expuestos en Madrid, sala Neblí, en 1959. Ya anteriormente, el vacío subra-

yado, envuelto por fragmentos metálicos, por redes de líneas agitadas por un dinamismo explosivo, había comenzado a apasionarle. González hizo posible, con algo tan simple (y, luego de descubierto, tan obvio como el huevo de Colón) como la aplicación de la soldadura autógena a la escultura, lo que la fundición o la forja dificultaban o amaneaban. «Ritmos en el espacio», unas construcciones lineales en todos los sentidos posibles. Serrano se vale de ese sistema para realizar una serie de obras muy variadas, que van desde lo rectilíneo a lo curvo, de lo poliédrico a lo esférico, a base de varillas, alambres y placas. «He realizado —dice el autor— esculturas en que el espacio o vacío estaba envuelto por elementos geométricos. Comprendí después que el espacio, así tratado, había sido encerrado y no liberado. Tenía necesidad de otro principio y partí del espacio ocupado»... «Cuando he configurado o extendido las características de un cuerpo sólido y éste lo quemo después, en el vacío queda presente su ausencia.»

Esos cuerpos así creados, como por pinceladas que llegan de fuera adentro a través del ilimitado lienzo del vacío, son una realización (es decir, conversión a la realidad) de las fantásticas construcciones de Kandinsky o de Hartung. En los cuadros de éstos, las formas, los colores, las líneas, los ritmos crean imaginarios espacios; los espacios conseguidos por las formas, las líneas, los ritmos de Serrano existen, son espacios vivos, huecos, que cabe penetrar físicamente. En ocasiones, esa fuerza centrípeta que pega esas piezas a un invisible imán, tiene algo del desorden natural, de la angustia surrealista (materias deleznales, detritus acusadores) de los hierros precedentes. Pero en otras esos ritmos se limitan a recorrer el espacio libremente, sin otro mensaje que no sea la alegría del vuelo de una mosca (como diría Max Ernst) no euclidiana.

5. Bóvedas para el hombre. (1960-1962.)

El artista es como Penélope: cada noche desteje el tapiz que ha tejido el día anterior, que ha de seguir tejiendo al día siguiente. Yo creo que esta astucia de la mujer de Uli-

ses debió de servirle, además de para entretener a sus acuciosos pretendientes, para adquirir una gran destreza en el arte del lizo. No es de creer que su tela fuera siempre la misma, y cada día daría de esa creación, permanente y efímera a la vez, una versión nueva.

Cuando Serrano se posa de nuevo en la tierra tras sus acrobacias espaciales, Gagarín está preparando su célebre vuelo (1961) que inaugura una era extraterrestre. Es ese momento, en que muchos artistas se lanzan en sus obras a imaginarios recorridos celestes, el que elige Serrano para encerrarse bajo las espesas bóvedas naturales de sus esculturas. Las presenta en la XXXI Bienal de Venecia. «El hombre en vida —dice entonces Serrano— no hace más que ir confirmando su propia bóveda. Sobre este principio filosófico del hombre y su espacio, llego a comprender su angustia, la cual se refleja muy especialmente en nuestros días y a su alrededor, pretendiendo un nuevo espacio, el cual no tendrá otra diferencia con el hueco de su tumba que su conformación... El afán de conquista de otros espacios, proporcionará nuevas órbitas de nuevos y enormes osarios. En el fondo, el hombre no es ni más ni menos que el animal en busca de la cueva de su refugio. La limitación de su espacio, como principio y fin, empieza en el vientre materno, para terminar en el vientre de la tierra. La idea de llamar a estas esculturas que pretenden una concavidad construida 'bóvedas para el hombre' parece alentar una última esperanza: lo que sin ella pronto no serán otra cosa que 'cuevas o agujeros' para la bestia.»

Hay como un eco quevedesco en estas palabras de Serrano: «Pasamos la vida ornamentándonos y ornamentando todo: colgando en las paredes todos los días nuestra intimidad, porque nos asusta nuestra propia inclemencia.» (Quevedo: «Azadas son las horas y el momento/que, a jornal de mi pena y mi cuidado/cavan en mi vivir mi monumento.») ¿Bóvedas funerales o guaridas? ¿Claustro materno o tumba? Estas bóvedas en que Serrano encierra, como la lava de Pompeya, el cuerpo ausente destinado a la desaparición total, no dejan de ser una consecuencia de sus anteriores ritmos espaciales. De encerrar entre briznas y barrotes un

cuello geométrico ha pasado a cubrir, a moldear un cuerpo humano. Guillermo de Torre, considerando patética, existencialista, heideggeriana («Sein zum Tode») la idea de Serrano, la rechaza por demasiado extendida y por demasiado negra: «Acojamos, pues, únicamente de tales palabras aquellas que tienden a concebir el espacio que llena la escultura como un refugio del hombre acorralado por los desastres colectivos de nuestros días.»

Se diría que la imantación de los fragmentos metálicos atraídos por la vacía epidermis de la bóveda es más intensa que en los ritmos en el espacio, y llega a conglomerarlos en una magma que acusa, sin embargo, al exterior la heterogeneidad de sus componentes: astillas, aristas, espinas, rugosidades, huellas. Con eso, el escultor consigue conservar el dinamismo centrípeto, la ilusión de que asistimos al precioso instante de la creación de la obra. Hay como una impresión de casualidad, de azar superior a la habilidad humana, que da su carácter misterioso, energético, divino a obras de tan diversas épocas, estilos y méritos como los retratos de Hals y de Boldini, las pinturas y esculturas de Giacometti, estas grutas de Serrano, que alcanzan, a veces, las colosales dimensiones de la «Gran Bóveda», en la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico.

El hombre se siente protegido, pero aislado, como un molusco. En vano una escultura de este tiempo, obligado homenaje de Serrano al gran Angel Ferrant, que, con González, es quien más le abrió las puertas del futuro, agita los muñones de sus alas o brazos en un ademán de esperanza cordial. Las bóvedas para el hombre, que Areán ha comparado con las góticas, se diferencian de éstas en que pesan, aunque estén rotas y entreabiertas; en que separan, aunque sean tan enormes como la entrada de la hidroeléctrica de Aldeadávila. Hay que iluminarlas de esperanza.

6. Lumínicas (1962-65)

«Si la esperanza quitas/¿qué le dejas al mundo?», escribe Argensola. Los ataúdes abovedados donde Serrano entierra a los hombres (manifestación de la vuelta a la gruta de

parte de la arquitectura moderna y de la escultura-habitáculo, cultivada en Francia por André Bloc y después por Etienne Martin y Nicky de Saint-Phalle) se abren a la luz, a la palabra, al contacto. Las bóvedas astilladas se cierran más: pero es para dejar surgir en lo hondo de sus senos una luz: «espacios luz, temerosamente refugiados en el centro de la materia que tristemente los envuelve», como el artista dice. Esta nueva experiencia de Serrano se inicia con una serie de obras creadas durante el invierno de 1962, y que su autor titula «hombres-bóveda» en vez de «bóvedas para el hombre».

En ellas, la cuidada artesanía del escultor crea un contraste de gran efecto entre una concavidad pulimentada y brillante, símbolo de la luz interior del alma humana, y una convexidad oscura y mate. De este escalón pasa al de las obras llamadas «lumínicas» o «bóvedas lumínicas», seguidamente ejecutadas. «Solamente desde los espacios 'Bóvedas lumínicas', donde la inteligencia radica, podemos iniciar el diálogo de entendimiento.» Se trata de formas aproximadamente esféricas o cilíndricas, cuyo meollo es una o dos cavidades comunicantes, que se abren al exterior por dos puertas, una mayor que es la parte anterior o fachada; estas esferas o cilindros se mantienen sobre un pedestal o, simplemente, sobre una prolongación de su propia forma, en versión rústica de ciertos «desings» industriales, respiraderos de buques, relojes, balanzas. Si contemplamos de frente una de esas obras, el círculo de la puerta principal, animado por el hueco, más pequeño, de la puerta trasera o de la puerta de comunicación (de haber dos cavidades), produce la impresión de una pupila, con su iris y su diafragma, mirando con la atención vacía de los peces. La idea del cilindro o esfera de valor interno-externo ya había sido empleada por Julio González desde 1933-35 en las cabezas llamadas «El túnel» y «los novios»; más tarde, Henry Moore, en su espléndida «Cabeza de guerrero», explota con mayor refinamiento esas posibilidades, trasladando al bronce lo que en González era sólo chapa soldada, y enriqueciéndolo con la belleza de la patina. Henry Moore es el escultor de las cavidades, el que deja un personaje li-

bre de todo lo que no sea expresivo. Pero su amiga Barbara Hepworth (esposa del pintor Ben Nicholson) se ha preocupado como nadie por las formas esféricas huecas, con vacíos comunicantes —a veces, como indiqué, subrayados por cuerdas tensadas—; desde 1943 esas formas se convierten en el emblema vivo de su arte. Es, pues, justo citarla aquí, como precedente de las «lumínicas» de Serrano. También B. Hepworth produce a veces la sensación de ojos que miran («Pandour», 1947, col. Hirshhorn, N. York). A veces (en las tallas) separa lo interno de lo externo por una somera policromía. Pero la intención es pagana, hedonística, satisfecha: «The colour in the concavities plugged me i to the depth of water, caves or shadows deeper thah the carved concanities themselves. The strings were the tension i felt betwenn myself and the sea, the wind or the hills», escribe la escultora. Estamos, pues, en un paisismo casi panteísta, en una contemplación estática; en Serrano seguimos en un existencialismo palpitante y agónico. Las formas de la Hepworth son casi geométricas, con la libre geometría de las nueces, de los cocos, de las castañas; las de Serrano arrastran todas las escorias del Vesubio, todas las chatarras de la Ría, todas las grietas de las guerras, pegadas a su exterior rugoso, mientras su claustro brilla por el pulimento precioso del metal, ayudado de la luz natural o artificial, a veces anidada en otra cuevecilla. ¿Arte cristiano en oposición al paganismo de Barbara Hepworth? Para José Luis Fernández de Castillejo, esas «lumínicas» de Serrano son cristianas, porque el Cristianismo «introdujo la idea revolucionaria de la luz interior..., pero sus ideas no fueron aplicadas... Por lo tanto, es curioso que ahora un hombre modesto, humilde, que no tiene una fe ortodoxa, P. S., sea el que con sus espacios luminosos haya convertido al cristianismo la escultura, o, por lo menos, la haya 'espiritualizado'. Sólo nos queda añadir a esta declaración la aclaración de que Serrano no ha expresado lo espiritual como una negación de lo físico. En las «lumínicas» el duro cuerpo circundante está siempre presente y S. mantiene claramente la dualidad esencial de carne y espíritu, de lo interior y lo exterior. No importa cuán poderosamente los espacios interiores res-

plandezcan y los ojos luminosos lancen su mística luz, en un gesto de esperanza y amor; la materia dura y oscura que los contiene y limita está siempre allí» (citado por Calvin Cannon).

7. Hombres con puerta (1965-1968)

Una breve serie de obras, los «Fajaditos», se sitúa al final de estas experiencias. Con este nombre, que suena a mexicano popular, Serrano califica a quienes no tienen voz ni voto, personalidad ni opinión, en la sociedad moderna: «Pobrecitos, fajaditos, jodiditos en vida, muertecitos. Con una boca nada más, con un ojo nada más, con la nariz nada más, con un oído nada más. Fajaditos, condecorados. Algo quieren decir, pero no pueden, están fajaditos. Tienen un libro. Tocan mal un instrumento. Sus cabezas son de tarros de farmacia Su cabezas son de automóviles de plástico. Con un ojo nada más. Nada más, con un bracito, nada más. Nada más, nada, nada, nada.»

Los fajaditos son obras menores, al menos en su tamaño: se dirían los exvotos ibéricos de un Cerro de los Bancos, de las Guerras, de la TV.... Los hombres con puerta son enormes como ídolos, como capillas. Serrano, que ha intervenido varias veces en las exposiciones internacionales del «petti format» del bronce, luce su libertad de técnica, en esta serie grotesca y lastimosa, hermana de «los Chinchillas» de Goya, aunque opuesta a esa serie de los Caprichos: los Chinchillas se dejan vestir, alimentar, acariciar; nadie acaricia a los Fajaditos, y si los visten es para envolverlos, como una momia, en las bandeletas que impiden su movimiento, si los alimentan es de chatarra y lugares comunes, de sobras y plásticos. Este pesimismo, este desaliento son de escasa duración. Seguidamente, Serrano inicia la serie de los «hombres con puerta». Es curioso que los «hombres con puerta», que en su movimiento enérgico parecen dominar el mundo, carezcan de miembros: sus extremidades están reducidas a muñones, en torno a la majestuosa opacidad del torso.

En sus «passegiate archeologiche» Serrano no sólo ha re-

cogido carbones y escorias; también encontró estatuas mutiladas. Rodin y Bourdelle —los dos grandes maestros franceses sobre quienes, para bien o para mal, se edificó la escultura del siglo XX— fueron los primeros en percatarse de las posibilidades expresivas e incluso plásticas de la mutilación: la Venus de Milo, la Victoria de Samotracia no serían lo que son si tuvieran brazos. Bourdelle hará torsos cojos y mancos (de Venus o de Kikí) y Rodin hará andar con paso incontenible a un hombre manco y descabezado. Las grandes esculturas del Partenón, conservadas en el British Museum, han inspirado sin duda a Henry Moore para sus personajes reclinados, mutilados. Algunos de los «hombres con puerta» de Serrano son como una versión expresionista, barroca, visceral del célebre «Torso del Belvedere» del romano Apolonio de Néstor, que sorprende al visitante de los Museos Vaticanos por su mole colosal, de agitados muñones abiertos, que un niño puede hacer girar sobre su pedestal. Una de las novedades de la escultura contemporánea ya fue aplicada a la instalación de esta famosa estatua del museo Pio-Clementino: la posibilidad de intervención directa del espectador, que no se limita a acercarse y alejarse reverente, sino que empuña, empuja, toca. Los «Hombres y sus dos espacios» eran la humanización de las «lumínicas», como una proliferación purulenta de rugosidades externas, transformadas en gérmenes, embriones, deseos de miembros y de movimiento, mientras se conservaba intacto el vacío interior. En los «Hombres con puerta» esa oquedad se cierra, para que el espectador la abra por sí mismo, con sus manos, con una timidez de sacrílego. Como ha señalado Calvin Cannon, «Serrano parece haber tomado especial interés en la reacción de la gente ante estas obras. En su estudio generalmente las deja cerradas, pero con los goznes claramente visibles, y estos goznes implican la posibilidad de apertura. El visitante se acerca a ellas con curiosidad, las abre con precaución. El resultado es generalmente la sorpresa, luego admiración y un cierto temor reverencial». En efecto, el dorado radiante de ese armario evoca, para un cristiano, el immaculado brillo del Tabernáculo. Del exterior grosero, trágico, en un im-

potente deseo por alcanzar una forma, «Torso Belvedere» de carnicería, «Buey en canal» de un Rembrandt de la escultura, «Golem» de barro mágicamente sacado de la tierra por un nuevo rabino Low, pasamos, por un voluntario, atrevido, además al radiante interior. Parábola escultórica que nos invita a abrir con nuestro interés afectuoso los pechos más duros y repelentes de nuestros prójimos. «Comunicación, iluminación, amor: este es el contenido ideal de los «Hombres con puertas» de Serrano», escribe Cannon. «Un hombre ante sí. Un bulto que se mueve ante él, una ventana que se abre o se cierra. Y en el fondo —brillante, misteriosa, amiga u hostil— una libertad. Hacia ella nos conduce, con arte nuevo, este escultor de superficies y de abismos», escribe Pedro Laín Entralgo. «Cuerpo sin testa/sin miembros y sin carne, duro/y montañoso cuerpo en bronce puro/abierto a la esperanza y la protesta», escribe Jesús López Pacheco.

8. Comunicanda y juntas (1968-1970)

Como acierto escribe Venancio Sánchez-Marín, a propósito de los «hombres con puertas», «apartando toda interpretación literaria y metafísica de la problemática puramente escultórica que estas nuevas obras de Pablo Serrano plantean, se aprecia mejor lo que tienen de masas potenciadas por la expresividad, de referencias a la biología humana, de peso específico que escapa a la vez a la gravidez de la tierra, de escultura, en suma» (in «Goya», núm. 76). Se trata, en efecto, de obras ante todo escultóricas; sólo sobre esa potente base cabe colocar los supuestos mentales. Esta intención comunicativa toma un aspecto de espectáculo en una serie de objetos con dos puertas, a través de los cuales el público puede darse la mano, con acompañamiento de luces y de una música de Terry Philips, «Men and Doors», sobre palabras de Serrano:

«We both will create
the new light»...

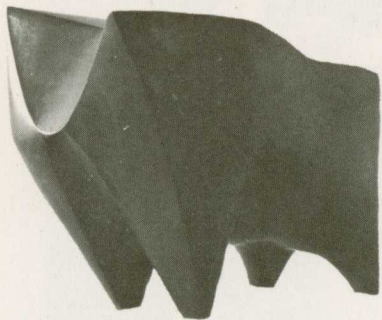
Para felicitar las Navidades de 1968, Juana Francés y Pablo Serrano envían una fotografía de uno de esos objetos

(con dos personas que se miran y se tocan: «Tú te comunicas, nosotros nos comunicamos»...) expuestos en Barcelona: «Quiero darte mi mano y tomar la tuya»... o, como dice hoy el celebrante en la Misa, «Daos fraternalmente la mano». En estos objetos, el escultor asume una modesta posición de intermediario, de casamentero.

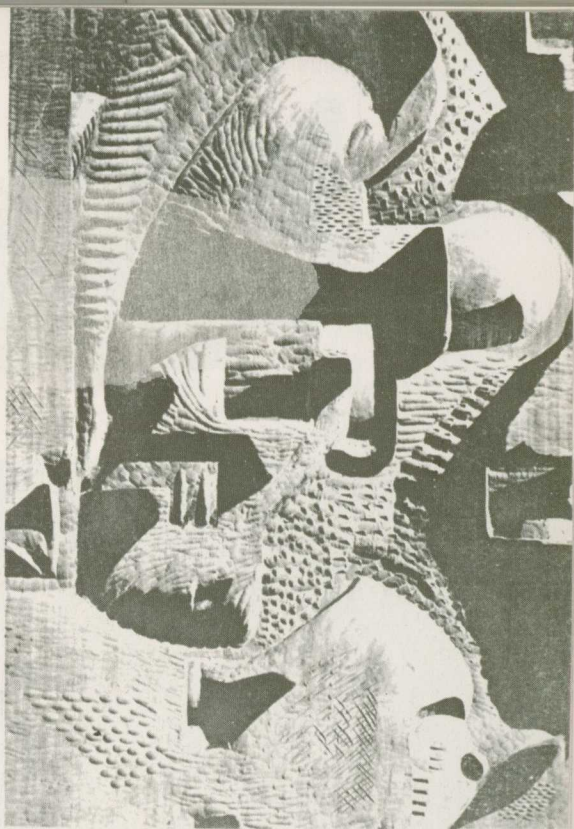
Vuelve a su actitud de protagonista, de divo, en sus «Unidades-Yunta»: «Hombres que se comunican, que conviven, formas que se adaptan unas a otras, núcleos juntos que forman una unidad, unidos, unidas, por espacios luminosos, pulidos; formas unidas por estos espacios interiores que se ajustan, se aprietan, que pueden integrarse en comunidades o que pueden individualizarse...», escribe el artista. Estas obras, de las más bellas producidas por Serrano, pertenecen a una de las tendencias más actuales de la escultura internacional: la del todo compuesto por elementos desmontables, válidos individualmente considerados, pero que no consiguen la plenitud de su significado sino en compañía, en unión. Yendo aún más lejos, cabría incluso hallar un sentido político, filosófico y hasta etnológico y religioso —«... le groupe zoologique humain -loin de dériver biologiquement, par individualisme déchaîné, vers un état de granulation croissante -ou encore de s'orienter (au nom de l'astro-nautique) vers une échappée à la mort par expansion sidérale, -ou tout simplement de décliner vers une catastrophe ou la sénescence, se dirige en réalité, par arrangement et convergence planétaires de toutes les réflexions élémentaires terrestres, vers un deuxième point critique de Réflexion, collectif et supérieur...», escribe el P. Teilhard de Chardin en «Le Phénomène Humain»— en esta unidad de grupo, superpuesta a la unidad individual. La escultura «puzzle» tiene cultivadores del talento de Berrocal o Marta Pan, maestros en la realización de rompecabezas impecables, formados de bellísimas piezas. Y apenas hay pintor (ni siquiera Picasso) que no se haya dejado tentar por el políptico, el díptico al menos, o la serie de episodios de una «figuración narrativa» por registros que no se conciben aislados.

Si en algunas de sus «Unidades-Yunta», Pablo Serrano em-

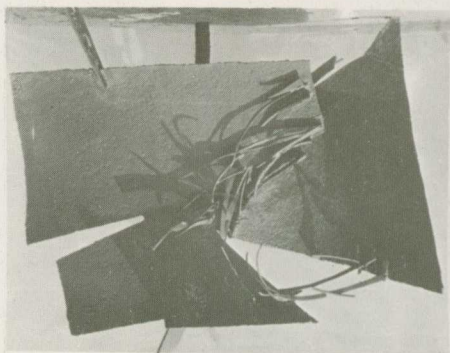
PABLITO



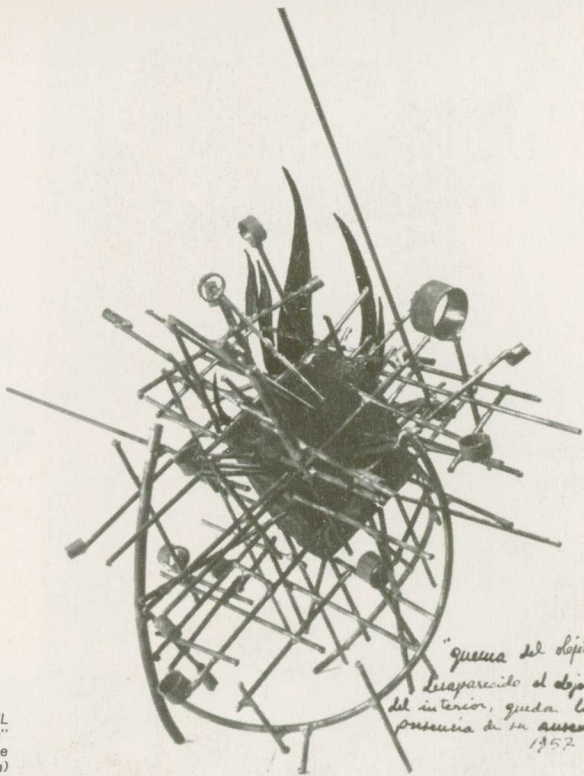
"TORO"
(Piedra
Negra)



PUERTAS DEL
PALACIO
DE LA LUZ
MONTEVIDEO
(Detalle)
madera tallada

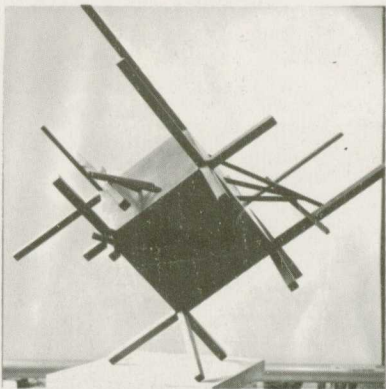


"TAUROBOLO"
(Hierro)

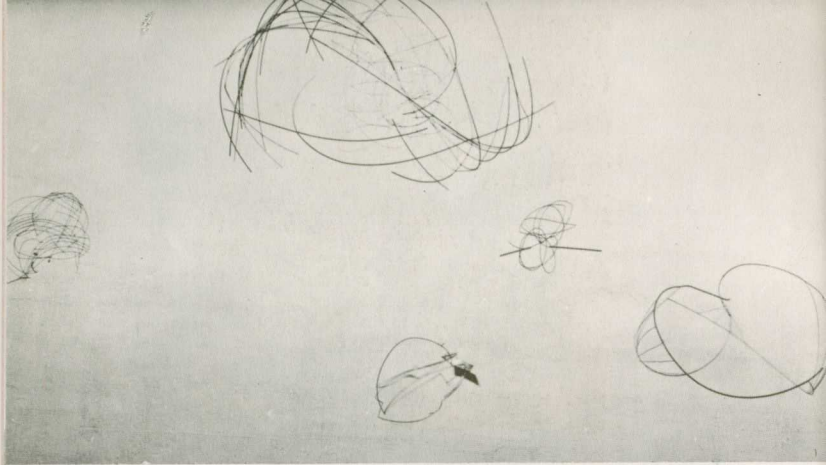


"QUEMA DEL
OBJETO"
(presencia de
una ausencia)

*"Quema del Objeto"
Desaparecido el objeto
del interior, queda la
ausencia de su ausencia
1952*



"Para la
quemá
del objeto"



"RITMOS EN EL
ESPACIO"

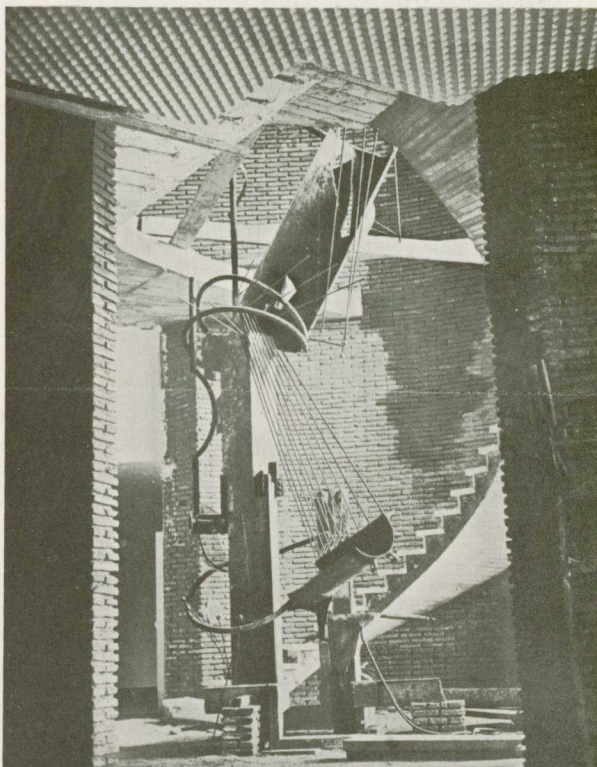
"BOVEDA PARA EL HOMBRE", - Museo de Bellas
Artes - Universidad de Río Piedras (Puerto Rico)





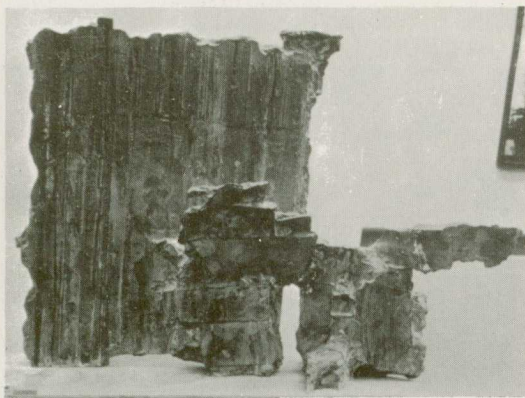
"BOVEDA LUMINICA"

"VIAJE A LA
LUNA EN
EL FONDO
DEL MAR"

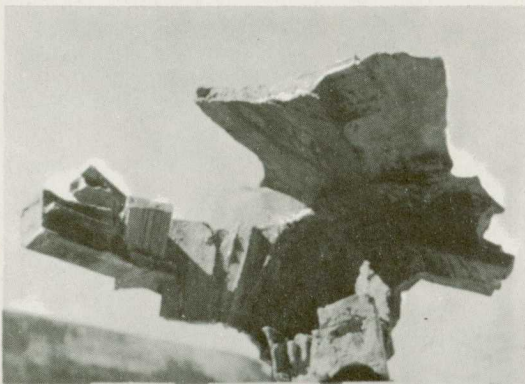




"BOVEDAS
PARA
EL HOMBRE"
Venecia 1962



"BOVEDA
PARA
EL HOMBRE"
(bronce)



"BOVEDA
PARA
EL HOMBRE"
(bronce)
Propiedad del
Museo Nacional
de Arte
Moderno.
Roma (Italia)

"HOMBRE BOVEDA" (bronce)
Colección Hirshhorn - New York



"HOMBRE CON
PUERTA"
(bronce)
(Diferenciación
de dos espacios:
interno y externo)



*Dn. BENITO PEREZ
GALDOS
Monumento en Las Palmas
de Gran Canaria*



*Monumento a
Dn. MIGUEL DE
UNAMUNO
Salamanca (bronce)*



Dr GREGORIO
MARAÑÓN
Monumento en la
Ciudad Universitaria
de Madrid (detalle
de la figura - bronce)

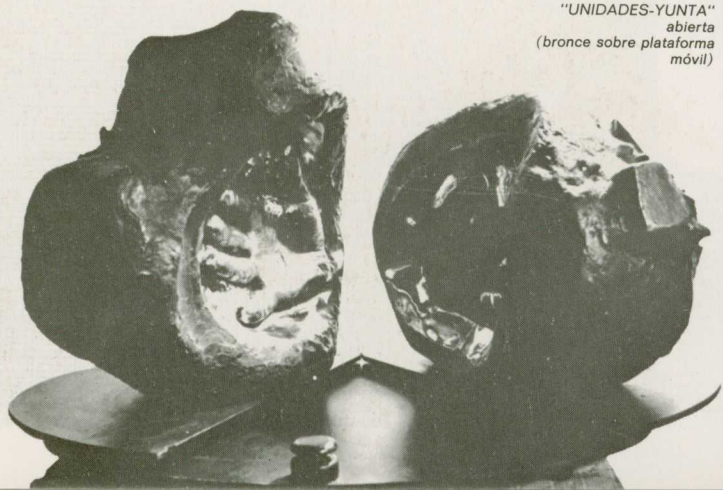
"UNIDAD-YUNTA"
(Granito gris)
Detalle del
Monumento al Dr.
Gregorio Marañón
en la Ciudad
Universitaria de
Madrid.

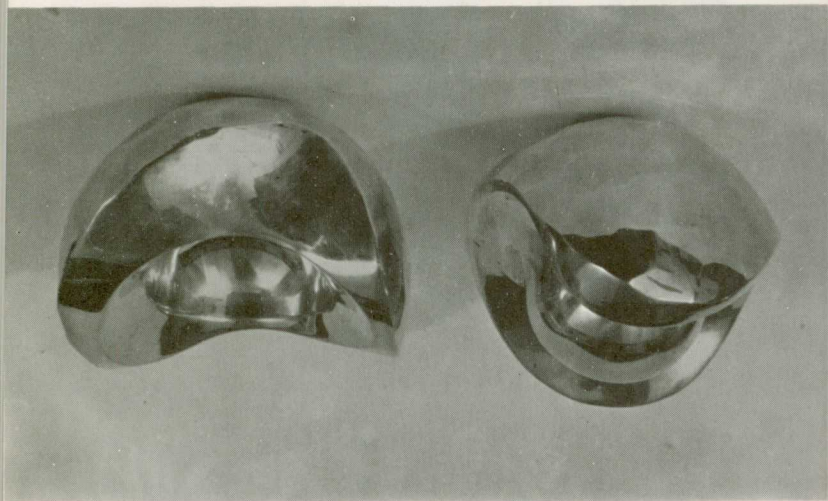




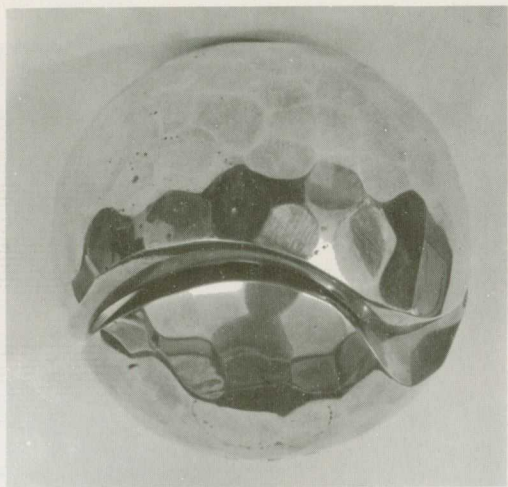
"BOVEDAS LUMINICAS"
(Introducción de la luz en
la materia opaca)

"UNIDADES-YUNTA"
abierta
(bronce sobre plataforma
móvil)





"UNIDAD
YUNTA" abierta
(bronce)



"UNIDAD
YUNTA" cerrada
(bronce)



**"BOVEDA PARA EL
HOMBRE"**
(Salto de Aldeadávila,
Salamanca). Detalle de
la parte superior.



**"RETRATO DEL
FARMACEUTICO"**
(bronce)



*Interpretación al retrato
del Dr. Alberto Portera
(bronce)*

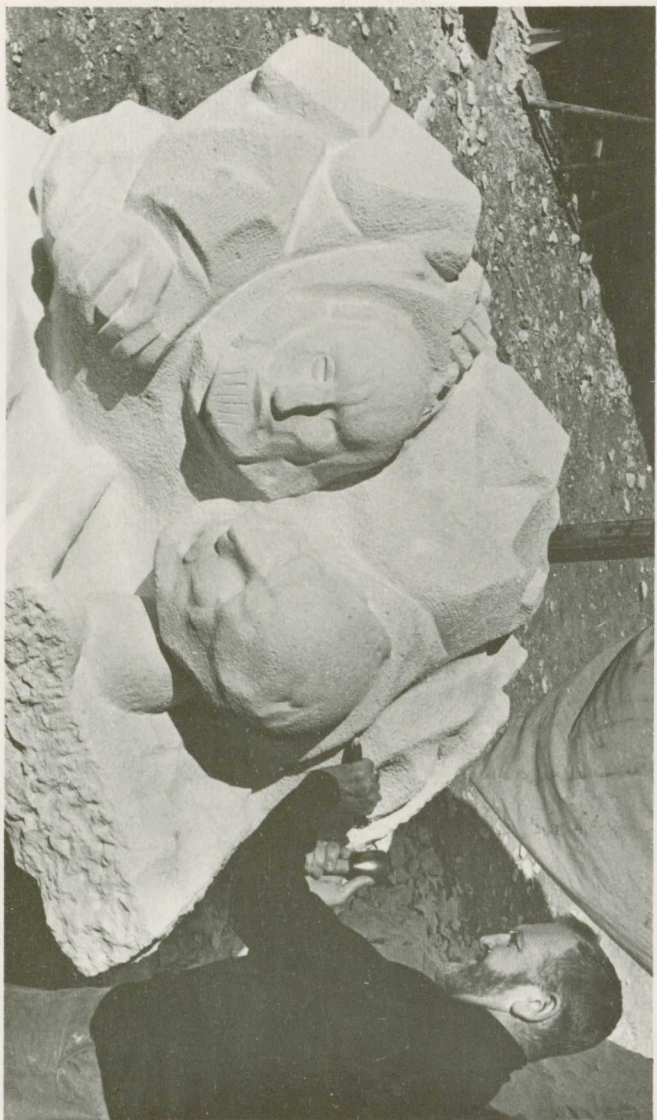
ANTONIO MACHADO
"Paseos con Antonio
Machado"

2.º ejemplar propiedad
del Museum of Modern Art
New York - 3.º ejemplar
propiedad del Musee
Nationale d'Art Moderne
Paris



(Abierto). Interpretación
al retrato de MILTON
F. RUA (bronce)
cerebro y mano.





Serrano trabajando en la piedra de un detalle del gran relieve del Templo del Pilar. (Zaragoza).
(foto Yarza Mompesón).



"BOVEDA PARA EL HOMBRE" (bronce). Propiedad del Museo de Arte Abstracto - Cuenca.

plea una impecable forma geométrica, que hace ingresar en cortezas admirables frutos de perfecta convexidad, **díadas** que abrimos con el absorto asombro con que abrimos una almendra, pero con mucha mayor facilidad (todo es suave, todo dulce en este juego de acoplamientos...), en otras piezas, sean de piedra o de metal, vuelve a lo que fue el máximo atractivo de sus «Hombres con puertas»: el contraste entre lo basto y lo pulido, lo opaco y lo brillante. Ya Miguel Angel se percató, como escultor de extraordinario oficio, de las posibilidades expresivas de la piedra pulimentada contrapuesta a la piedra apenas desbastada. Aquí nos hallamos ante una metamorfosis, ante un nacimiento: y Rodin ha explotado, con talento infinito, esa forma perfecta, en su proporción como en su acabado terso, que surge del caos de lo informe. Serrano aplica con acierto sumo este contraste a sus «Unidades-Yunta». Se trata, en general, de dos esculturas u objetos de forma poco definible —a veces casi esférica— que se interpenetran, ajustándose maravillosamente la protuberancia del uno en la cavidad del otro. La sugestión sexual de estas obras, que reservan para el contacto íntimo la epidermis más fina, hasta la carne viva, dejando al exterior una indiferenciada corteza, es innegable. Se diría que Serrano pasa de las «Comunicanda» fraternales, a estos conyugales ayuntamientos, como forma acabada de salir de sí mismo, de «conocer» en el sentido más clásico de esta palabra. Petreos abrazos, patéticos en su invencible frialdad mineral o metálica, mental barrera digna de nuestro pequeño Miguel Angel de la incomunicabilidad: el cineasta Antonioni.

Pero Serrano no se contenta con eso. El juego continúa. Ambiguo, hasta cierto punto. Porque los «Hombres con puerta» no podían tener sino un sentido: la puerta estaba cerrada o apenas entreabierta, y el espectador podía abrirla, para comunicar con el dorado interior del monstruo. Pero en esas fomas-puzzle caben dos posiciones: la de quien integra, la de quien empuja un elemento contra el otro, hasta unirlos en estrecha coyunda... y la de quien separa, la de quien de una forma esférica saca los dos pedazos que la integran, como tantas veces hemos visto separar y per-

seguir a una pareja de canes en celo. En sus últimas tentativas, geométricas, nada eróticas, Serrano parece querer demostrar la compatibilidad de lo individual con el grupo. Una de sus últimas «Unidades-Yunta», con aspecto de juguete tecnológico, no es sino dos objetos circulares, puestos de canto, sujetos a un pedestal con rodamientos, que permite unirlos o separarlos: cuando los unimos forman un círculo de espesor doble, de color negro; cuando los separamos aparece la luminosa cara blanca interna. Según las ideas de Kandinsky, el negro es color de muerte, de la nada destructiva; el blanco, color de vida, de la nada creadora. ¿Es lícito, posible, humano que todo lo vital quede en el secreto del abrazo? O ¿es que ese íntimo amor de la pareja ha de iluminar luego a los demás? Uno de sus últimos objetos —con algo de «pop-art»— es, simplemente, una varilla vertical que sirve de eje a una serie de perfiles humanos, que cabe juntar o separar, pero siempre dentro de la unidad que ese eje social impone. No hay que soslayar los «juegos» re-creativo de ciertos artistas entre los más inventivos de hoy. Cuando Fahlström recorta muñequitos de papel y los pone a flotar en un estanque, cuando Warhol se dedica a acumular retratos de Marilyn Monroe o botes de sopa Campbell, están tan serios como Serrano haciendo rodar su molinillo humano. Tan serios como el niño cuando juega, como el salvaje cuando juega, tratando de explicarse lo más misterioso del mundo: esto es, lo más elemental.

9. Monumentos

Parece que fueron los griegos quienes tuvieron, los primeros, la idea de colocar una figura humana de piedra como ornamento y ejemplo de una ciudad. Al menos, así se interpreta el empleo de esas radiantes figuras de jóvenes atletas, los «Kouroi», que sonrían a la vida y a la cultura de los juegos Sacro-deportivos desde fines del siglo VIII a. C. Estos simulacros de los muertos ilustres conviven con los ciudadanos de las pequeñas «polis» y les sirven de permanente estímulo. Nada común entre estas figuras a la talla

del hombre con los mastodónticos monarcas que los escultores egipcios o asirios divinizan a la entrada de los edificios oficiales, concebidos para reducir la estatura humana hasta el aniquilamiento individual. La Roma ecléctica oscilará entre una y otra postura. Pero es el Renacimiento italiano el que, tras unos siglos en que nada merecía elogios fuera de la santidad, vuelve a la celebración de las virtudes laicas, perpetuando la efigie del hombre ilustre en pleno centro de su ciudad. A partir del siglo XV surgen en Ferrara, en Florencia, en Venecia, en Padua, en Vicenza... esos que en español llamamos «monumentos» por antonomasia, admirablemente proporcionados al vivir de las plazas, ágoras o foros permanentes, donde los ciudadanos se reúnen para conversar cada día, donde se toma el pulso de la pequeña urbe. Esta concepción de un homenaje perpetuo va a resistir, desde ese momento, todos los cambios del gusto: heroica en el XVII, la estatua se hará alegórica y pomposa en el XVIII, pedestre en el XIX, que no dejará plazuela sin monumento a los personajes menos conocidos de ciudades cada vez mayores. Ese tamaño impone unos medios de locomoción más rápidos que el andar a pie o a caballo; y la estatua, en el centro de una plaza, rodeada por un tráfico incesante de carruajes ruidosos, quedará totalmente aislada de la vida de la ciudad, de la comprensión de sus ciudadanos, pegotes más o menos decorativo que los automóviles del siglo XX desplazarán sin respeto y según sus conveniencias.

Con todo ello quiere decir (y vuelvo, con perdón, al **yo**, por ser una opinión personal, que no trato de atribuir al prójimo) que el monumento callejero en forma de estatua de ciudadano ilustre creo que nada tiene que hacer en las grandes ciudades de hoy, a no ser en zonas (cada vez más raras) que inviten a la memoria y a la contemplación. Sin embargo, nuestro país ha visto una (llamémosla así) floración de estas conmemoraciones que no parece próxima a detenerse. Hemos, pues, de agradecer a los contadísimos artistas que han colaborado en ellas sin añadir a lo inútil, lo antiestético, el que no corrompan el gusto general, sino que lo abran hacia mayores aventuras.

Entre estos artistas, Pablo Serrano ocupa un lugar muy descollante, no sólo por la calidad, sino por la cantidad de las obras realizadas. Y aun tratándose, en muchas ocasiones, de un arte de obligado compromiso (la conmemoración del pasado estorba a veces para mirar al futuro), no podemos por menos de felicitarnos de que este artista nos haya liberado de academismos helados, de neo-barrocos escolásticos, de neo-herrerianos de bambalina, de colosalismos de pacotilla.

Recordemos entre los monumentos más conocidos los de Fray Junípero Serra en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York; el doctor Marañón en la Ciudad Universitaria de Madrid; el de don Miguel de Unamuno en la plazuela de las Ursulas de Salamanca; el de don Benito Pérez Galdós en el centro de un nuevo complejo urbano de Las Palmas de Gran Canaria. En la creación de estos monumentos hay reminiscencias de los hombres bóveda, de los hombres con puerta. Unamuno es comparable a una bóveda, con su movimiento de ola que salta cristalizado por la edad, coronado de una pequeña cabeza ansiosa. En esa estatua, las manos son, excepcionalmente, sacrificadas al dorso. En otras, se adelantan: con los largos dedos explicativos de «El Profeta» de Pablo Gargallo; en el gigantesco Fray Junípero, o con los fuertes artejos anudados en torno al bastón de ciego en Galdós o sosteniendo «con extrema delicadeza las posibilidades del hombre en toda hora», como fueron, según Carmen Castro, las manos de Unamuno. Todas ellas contribuyen a la formación de un espacio abovedado, hueco, en la parte alta de la estatua, que luego cae hasta el suelo en largos titubeos informalistas. Tienen estos personajes algo de tortugas asomando la cabeza pequeña de la mole de sus caparazones. Y tanto Fray Junípero, como Marañón, como el San Valero de la portada del Ayuntamiento de Zaragoza (que flanquea en compañía de un Angel de mirada ausente, no lejos del relieve que centra la fachada del Pilar, de Serrano también, blanca piedra moteada del negro de las palomas que allí duermen), como el San Francisco Javier de ante su parroquia madrileña; pudiéramos decir que son casi «imágenes de vestir» o, más

exactamente, seguidoras de aquellas del XVII y XVIII (en el taller de Salzillo se hicieron no pocas) en las que el maestro sólo hacía cabeza y manos y, en algún caso, pies, y lo demás del cuerpo se vestía de paños encolados que daban, a poco precio y con menos trabajo, la ilusión del plegado de la talla barroca a lo Bernini.

Fijémonos, por menos conocida y fácilmente visitable por los muchos españoles que pasan por las calles de Madrid, es la última, situada en la confluencia de las calles de las Magnolias y de los Mártires en la Ventilla, popular barrio madrileño, no lejos de la Plaza de Castilla. La estatua de San Francisco está emplazada en una plazoleta enlosada, a salvo de atropellos, ante el rincón que forman las simples fachadas de la parroquia de su título y de la Escuela de Formación Profesional Padre Piquer. Serrano es muy cuidadoso de la colocación de sus monumentos, aunque a veces falle (como en el de Marañón, falto de árboles que enmascaren una insípida fachada universitaria) y no por su culpa. Sobre un pedestal casi cúbico, de cemento sin pulir, se levanta, sobre nudosos pies, la figura del Santo, a modo de caja de chapa cuadrada, aderezada de ventanitas en hueco que le dan aspecto de torre: una torre poco firme, pues se sostiene sobre unos tobillos lo bastante flexibles como para que el viento pueda menearla. De esas dos formas cuadradas, equivalentes, pedestal y túnica, sólo separadas por la breve solución de los pies, pasamos a un caparazón informe, a modo de cueva, proyectado hacia adelante por las manos agitadas y la pequeña cabeza (acaso autorretrato del escultor), entre las que brilla, en medio del cóncavo pecho, una abertura o ventana en forma de cruz (sistema semejante al de los «hombres con puerta»), dando a una especie de sagrario de fondo dorado. Serrano ha atacado aquí la difícil tarea del monumento callejero combinado con la imagerie religiosa, dos concepciones artísticas hoy en crisis: se ha salvado con una solución fácil, de compromiso (que es lo contrario de «comprometida»), pero no despreciable, y mucho menos al ver lo que hoy se hace en España en ambos campos.

Consciente de la monotonía a que le llevaría esa fórmula

de cabeza y manos insertas en un magma —que al ser tallado en yeso, para pasar al bronce, no tiene la elocuente economía de planos de la talla en madera—, Serrano ha concebido su Galdós, la última de sus obras monumentales, sentado hacia adelante, las masas paralelas de rodillas, brazos y bastón, coronado por las manos y la cabeza impresionante, asombroso retrato de alguien que sólo vio en fotografía.

10. Retratos

Pasamos con ello a la más admirada e indiscutida actividad de este escultor de tan variadas facetas: la de retratista. Serrano sabe captar la personalidad de sus modelos con arrolladora viveza, sin premiosidades detallistas. «Son los retratos antiestatuarios —ha escrito Moreno Galván— determinados por el gesto, el cual está determinado a su vez por el carácter existencial de la persona.» Y uno de los retratados con mayor acierto por Serrano, José Camón Aznar, escribe a su vez: «No creemos que la escultura moderna haya creado en ningún país ni momento unas cabezas como las modeladas por este escultor, ajustadas a los relieves del alma, pasionales, hendidas, con una expresión que abrasa la materia, con una ruta del destino de los modelos marcada por la garra del escultor.»

Aludiendo a este retrato de Camón, Lafuente Ferrari tomaba partido (al menos en 1956) por esta faceta naturalista-expresionista del arte de Serrano frente a la otra, de «contagio de abstracción». Muchos pueden pensar como él, al ver ciertos retratos excelentes de Serrano, como el de Gaya Nuño, el de Aranguren, el de Antonio Machado (en cuyo monumento, en Baeza, colaboró el arquitecto Fernando Ramón). Otros preferirán obras más «al día», como los «hombres con puerta» o las «unidades-yunta». Y algunos se preguntarán, como J. E. Cirlot en 1957: «¿Por qué esta dualidad de mundos y expresiones? ¿Por qué si el escultor es capaz de reflejar con tal riqueza de matices las esperanzas y angustias de unas almas o rostros..., por qué ese concilio de formas que pululan y vacilan entre el mundo de la escultu-

ra y el mundo del objeto?» Es decir, en más crudas palabras: ¿Cuándo es más sincero Pablo Serrano? ¿Cuándo modela sus retratos, reales o imaginarios, o cuando realiza sus abstracciones?

Una respuesta pudiera ser el hecho de que se gane la vida con su arte figurativo, para poderse dedicar libremente al otro, al que «le gusta». Pero el retrato de Milton Rúa, cuya cabeza se abre para dejarnos ver una mano dorada que brilla en su interior, pudiera ser respuesta de signo contrario: Serrano aplica sus invenciones libres a lo figurativo. En algunos casos, como en el monumento a Marañón en la Ciudad Universitaria de Madrid, se advierte este deseo de conciliar lo inconciliable: el doctor se yergue al borde de un pequeño estanque, que bordean y cruzan una serie de hexágonos de piedra. En uno de ellos está escrito «humanidades» y en otro «medicina»; y para subrayar esta doble actividad de Marañón, dos dinteles de piedra, a modo de marcos barroqueños de gran belleza de diseño, sirven de fondo a la estatua, petrificación de los dos enfoques de la vida del médico-escritor. La cabeza de Marañón, de gran nobleza de facciones, se inclina ante el caparazón de los hombros y espaldas, como la de uno de esos canónigos zaragozanos, condenados a llevar una jiba artificial, que les añadía prestigios de edad, cuando la edad era un prestigio. De arriba abajo, la parte anterior del ropón que forma el cuerpo de la estatua se ahueca en un largo nicho levemente dorado. Ante él se alzan las manos, sosteniendo una forma imprecisa, como un cuerpo o idea aún informe, pero centrado por un círculo, la perfecta oquedad redonda del embrión o la idea, de oro puro... Más allá, abandonada en el césped, yace una «unidad-yunta» abierta, como una semilla caída. El intento es loable, y si comparamos ese monumento con otros muchos y no lejanos (como no sea el de Cajal, por V. Macho), sin duda que preferiremos el de Marañón. Pero no hay en él una unidad de lenguaje plástico, ni aun mental, porque cabe hablar dos idiomas estéticos al mismo tiempo (cuando Picasso pintaba sus más espinosas composiciones pos-cubistas estaba pintando los más cariciosos cuadros neo-clásicos), pero no en la misma obra.

¿Por qué ese dualismo? Dejemos responder al propio Cirlot... «Porque él no puede negar la evidencia de los seres para entregarse a probar la veracidad de los elementos...» Como otros artistas actuales, Serrano ha logrado, a fuerza de tesón, de trabajo, de aptitudes, llegar a la cima de la actual escultura figurativa española: tan sólo para darse cuenta, desde arriba, de que hay otras cumbres, aún más altas. Otro se callaría y seguiría trabajando, allá arriba. El, no.

Julián Gállego. Noviembre-diciembre 1970. Enero 71

El artista explica su obra

«A propósito de mis hierros

Un día subí a pie al Vesubio y sentí el deseo de recoger escoria volcánica para aplicarla a mis trabajos. Había recorrido antes Pompeya, Herculano y Stabia.

Un día anduve por un campo que parecía un osario prehistórico, por la forma de sus piedras, algunas de ellas estaban horadadas.

Un día entre en una chatarrería y observé clavos de derribo y chapas de hierro.

Sentí el deseo de agrupar todos estos elementos y ordenarlos. Trabajé intensamente hasta lograr imprimirles la emoción sentida y me encontré cómodo.

Eso es todo.»

(1957)

Ritmos en el espacio

«Es posible contar con el espacio infinito. Es posible sentir la realidad de la calle, donde la vida es acción, velocidad. Pero existe un pun-

to en el silencio, estático, inmóvil, que cuenta en el tiempo: es «el ser».

El está más allá de la realidad y la vida.

Es la soledad frente a la incógnita».

(1959)

Presencia de una ausencia

«Cuando he configurado o extendido las características de un cuerpo sólido y éste lo quemo, después, en el vacío, queda presente su ausencia».

(1959)

«Tomar el fuego o darse al fuego. Destruir o consumirse, seguir el ejemplo de Prometeo: tal es el giro psicológico que transforma todos los valores.

No se puede hablar de un mundo del fenómeno, de un mundo de apariencias, sino ante un mundo que cambia de apariencias. Por el fuego todo cambia.

El fuego es interno o externo; el externo es mecánico, corruptor y destructor; el interno es espermático, engendrador, madurador»

(1959)

Espacio interior y espacio infinito

...«Nosotros físicamente ocupamos también un espacio, pero el espacio que ocupamos es muy distinto al de la piedra o la mesa, en cuanto que nosotros lo animamos. Si aquellos objetos lo determinan con su configuración exterior y características, por infinitos perfiles, nosotros lo animamos además en el interior, en cuanto somos seres pensantes.

Ahora bien: el espacio ideal habitado por el hombre es aquel que adquiere los verdaderos valores superiores, cuando su cuerpo físico desaparece y deja libre su espacio. Este espacio se puede definir como ideal, porque está ocupado por la esencia misma del espíritu. Es lo que queda de nuestra coexistencia de espíritu y materia.

Debemos tener presente así la realidad existente de un espacio vacío, habitado antes por un cuerpo.

De acuerdo con este planteamiento, ocurre que toda obra del hombre, en su existir, se desarrolla y adquiere energía y vida desde un espacio ocupado, o sea, desde un cuerpo materia a un espacio libre de su materia, espacio infinito».

(1959)

«El hombre nace, crece y muere. Su acontecer parte desde esta situación físico-temporal o tiempo limitado.

Espiritualmente, se realiza a sí mismo; nace y crece y este acontecer es patrimonio del espíritu. Lo que acontece desde ese espacio de materialidad física que genera el espíritu, es tiempo o espacio infinito.

Llegamos a tener así conciencia de dos espacios; el generatriz o espacio ilimitado y el material o tiempo de acontecer, limitado.

Ahora bien: la consciencia que adquiere el espíritu en su espacio limitado de su temporalidad limitada de su espacio materia, genera la angustia.»

(1960)

Bóvedas para el hombre

«El hombre, en vida, no hace más que ir confirmando su propia bóveda. Sobre este principio filosófico del hombre y su espacio, llegó a comprender su angustia, la cual se refleja muy especialmente en nuestros días y a su alrededor, pretendiendo un nuevo espacio, el cual no tendrá otra diferencia con el hueco de su tumba que su conformación.

Pasamos la vida ornamentándonos y ornamentando todo; colgando en las paredes de nuestro exterior la intimidad, porque nos asusta nuestra propia inclemencia.

El afán de conquista de otros espacios proporcionará nuevas órbitas de nuevos y enormes osarios.

En el fondo, el hombre no es ni más ni menos que el animal en busca de la cueva para su refugio.

La limitación de su espacio, como principio y fin, empieza en el vientre materno, para terminar en el vientre de la tierra.

La idea de llamar a estas esculturas, que pretenden una concavidad construida, bóvedas para el hombre, parece alentar una última esperanza; lo que sin ella pronto no serán otra cosa que cuevas o agujeros para la bestia».

(1962)

Lumínicas

«Estos pensamientos e ideas han surgido de las experiencias humanas, de los problemas científicos, políticos y culturales que agobian al hombre en nuestros días; al que solamente la salvación puede alcanzar cuando adquiere conciencia de los espacios luz, espacios de la inteligencia y del espíritu, temerosamente refugiados en el centro de la materia que tristemente los envuelve.

Solamente desde los espacios bóvedas lumínicas, donde la inteligencia radica, podemos iniciar el diálogo de entendimiento.»

(1963)

Hombres con puerta

«El volumen cerrado, opaco, tenebroso, queda abierto por medio de una puerta. Penetra en su interior una cierta luz tamizada, como una esperanza».

(1965)

Unidades-Yunta

«Hombres que se comunican, que conviven, formas que se adaptan unas a otras, núcleos juntos que forman una unidad, unidos, unidas, por espacios luminosos, pulidos. Formas unidas por estos espacios interiores que se ajustan, se aprietan, que pueden integrarse en comunidades o que pueden individualizarse...».

(1966-67)

Monumentos

«Un monumento tiene dos vertientes: el recuerdo de un personaje y la huella de quien lo realiza. Es una obra integrada al paisaje urbano; en cierto modo, reflejo de la cultura existente».

(1970, citado por Carmen Castro)

«Yo creo que el escultor, como todo artista, deberá seguir encerrado en su torre de marfil para proseguir en sus experiencias personales, en sus investigaciones. Pero el tener que compartirse con una sociedad, con otros hombres, ya le obliga a escaparse de su individualidad. Qué duda cabe que tendrá que presentarse en ocasiones como urbanizador. La integración de unas artes con otras, para una finalidad común, es algo ya aceptado. Pese a que el artista, ya digo, seguirá investigando por su cuenta en los miles pequeños objetos que responden a una preocupación, a una idea trazada».

«Yo acepto los encargos siempre que vengan a mi terreno. No admito que me impongan requisitos. Quiero traerlos a mi propia inquietud. Todos, tanto Unamuno como Galdós, o Machado o Marañón... son expresiones de mi propio concepto escultórico».

(1970, citado por J. Bustamante y M. Logroño)

(A propósito del monumento a Galdós):

«Galdós es, para mí, el hombre que encarna el sentido de la observación con el sentido del mensaje. O sea, primero observar o contemplar la realidad externa, aparente; segundo, transmitir la emoción en mensaje... Yo quisiera que en esta interpretación de su imagen se viese la intención del hombre asomado, observando y en tensión, pues el que quiere profundizar y penetrar en el alma de otro se podría decir que está tenso y atento a captar lo esencial... Mi propia problemática, pues, está en esta obra como en el resto de mis obras. Es mi continua obsesión por el espacio interno y el espacio externo. Concretamente en don Benito y la plaza, es crear un ámbito interno frente al hombre que se asoma a esa periferia del espacio. Es, en

definitiva, la inquietud que me instiga a conocerme y a conocer a los demás y a encontrar la fe en los valores esenciales del hombre».

(1970, Coprensa)

Dualidad

«Es verdad, soy temperamental y cambiante, inquieto. Por un lado me interesa razonar, plantearme problemas plásticos, por otro lado, la vida, el hombre, su misterio, conocer qué somos y por qué existimos. Si me desvío y no continúo mis planteamientos abstractos, si los tomo y los dejo, hay una razón, el hombre, me inquieta no conocerle y solamente adivinarlo; me complace verle y observarle, así me revelo también conmigo mismo. El pesimismo aliena mi deseo de conocimiento y me empuja a darme contra la pared, contra el muro. Mi optimismo es una estrella a millones de millones de distancia».

(1970)

Estas citas están tomadas de los libros «Pablo Serrano», por José María Moreno Galván (Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-65) y «Serrano en la década del Sesenta», por Calvin Cannon (Ediciones Juana Mordó, Madrid 1970), así como de los diarios «Ya» y «Madrid».

El artista ante la crítica

Enrique Lafuente Ferrari

...ese retrato, enorme de carácter, de garra, de sugestión poderosa, que es la cabeza, más bien diríamos la bronceada máscara, de mi colega y amigo José Camón Aznar. Es una obra poderosa, sorprendente, algo como una versión nerviosa, inquieta y nietzacheana del arte egipcio de Menofis IV. Prefiero, en mis estimaciones críticas, quedarme corto, es decir, caer del lado de la serenidad, que dejarme llevar del arrebatado superlativo. Pese a ello debo decir aquí, sin énfasis, que conozco pocos retratos de la escultura contemporánea que puedan compararse en fuerza expresiva, en apasionada penetración de un carácter, a este admirable bronce de Pablo Serrano. Como los críticos —y como todos los hombres— tenemos que movernos entre aproximados términos de comparación, diré que para encontrar algo afín en la escultura actual tendría que acordarme de las más logradas cabezas de Epstein, para mí uno de los más grandes escultores de hoy.

«Pablo Serrano, escultor a dos vertientes.»
(«Cuadernos de Arte», núm. 14, Ateneo de Madrid, 1957.)

José María Moreno Galván

La ascendencia genealógica más inmediata en la escultura de Pablo Serrano es la de la forma organizada por el espacio y no la del espacio organizado por la forma. Por eso, su espacio actual es, más que espacio, vacío. Yo no sé si las palabras iluminan suficientemente el problema. Quiero decir que la relación espacial que las esculturas **abstractas** de Pablo Serrano establecen un **negativo de la forma**. Reparad en la materialidad física de estas esculturas: no son formas, sino límites; su corporeidad es liviana y no tiene más materia que aquella que es indispensable para establecer una convención, de la misma manera que el punto establece convencionalmente, lo más livianamente posible, la no dimensión.

(«Introducción a la escultura de Pablo Serrano.» «Hierros y Bronces de P. S.», Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1957.)

José María de Sucre

Los ojos de Pablo Serrano son imanes que atraen a su poderío creador la palpitación, ya no tan sólo de la referencia figurativa, sino la estrictamente polarizada por la apariencia de la materia inerte. No hay para él naderías, gangas deleznable y perecederas, cadenas y objetos se retrotraen por la magia del escultor a su primacía vital y nos sugestionan y agradan, satisfacen en el espacio, con calidad unanimista, la necesidad expresiva concordante con nuestro tiempo ávido de superación.

In: «La escultura como objeto vivo.» (Resumen del convivio con motivo de la exposición P. S. en la galería Syra, de Barcelona, 1957.)

En los escaparates de la elegante galería del Paseo de Gracia, hace descargar y exponer 5 toneladas de chatarra, junto a semáforos de tráfico, con luces rojas, amarillas y verdes en rápida sucesión.

José María Valverde

Lo extraño es que Pablo Serrano ha realizado casi simultáneamente estas dos trayectorias del trabajo escultórico que parten de los polos más alejados: por un lado, presenta esculturas de hierro —de «chatarra»— todavía con la huella de su naturaleza utilitaria y metalúrgica, que se humanizan embrionariamente —no hagamos mucho caso de sus títulos, puestos con posterioridad— en poderosa asunción de la materia bruta hasta hacerse personal: por otro descendiendo, en sus cabezas «expresionistas», desde el nombre propio de sus retratados, salvándose de la caricatura, a la encarnación adecuada en materia y volumen, reorganizando el espacio en cada caso con arreglo a la instancia del «carácter». En la historia de la escultura, con ese doble éxito, la obra de Pablo Serrano conquista así un puesto de singular valentía.

(Id.)

Juan Eduardo Cirlot

La contraposición del «espacio como caos» y del «objeto como cosmos» llega a un extremo interés en muchas de sus creaciones de los años últimos, interés que dimana, aun tiempo, del modo como el escultor llega a hacernos sentir la importancia metafísica de su «idea» y de los contenidos que, **a posteriori**, los sistemas de ensamblamiento así constituidos tienen la potestad de manifestar. Incluso si prescindimos en nuestra visión del aparato teórico que sustenta la creación de Serrano, nos encontramos con que la obra actual que realiza ha conseguido modificar el sistema de abstracción, por así decirlo empírica, a que llegó años atrás por la simple estructuración de piezas sueltas. El hierro y el bronce reducidos a elementos vectoriales de intensa expresividad, manifiestan una formidable energía —entre la que presentimos en los «modelos» atómicos y la que comprobamos en la cruel contextura de las arañas —sensibilizando el empuje de las fuerzas que juegan en el interior de la materia. Esta violencia vibra con toda su

hiriente furia en muchas obras, pero se matiza de lírica claridad en otras, por la continua interpretación del vacío con su aportación de lo lumínico. Aquellos «volúmenes virtuales», de Gargallo, se hallan justificados ahora por el sentido que ha sido descubierto a sus más extremas consecuencias. Creemos que el concepto de la dualidad espacial, patentizado en las estructuras de Serrano, posee en sí tanta importancia como los descubrimientos de Calder en torno a las relaciones de materia, espacio y movimiento. Y cuando Serrano deja en el interior de una de sus esculturas —jaulas el triste objeto lamido por las llamas, nos encontramos ante una de las expresiones menos conceptuales, más directas y terribles que ha podido crear el arte contemporáneo. Vemos la prisión de la que nunca podremos salir. La prisión esencial que toda manifestación crea a lo manifestado.

(«Papeles de Son Armadans», Mallorca, 1959.)

Manuel Conde

La superficie blanca, que espera el signo, la línea definidora elemental. La línea que va a revelar la realidad que estaba integrada en la realidad de la obra antes de ser obra. El ojo perforante del artista, que escruta, que dirige, que atisba en lo inmensamente pequeño, en la infinita dimensión de la que el punto es la única referencia limitadora. El punto es el ser aislado, solitario, con personalidad propia, escogido por el creador para que revele la verdadera dimensión de la obra, su Norte y su antípoda.

Pablo Serrano es el hombre que controla esta línea continua, que hace del punto negro un astro de una posible constelación.

El punto se incorpora desde fuera, desde dentro de la obra, desde su remoto origen, y le da fuerza, sentido, medida y orden. Es la referencia previa y necesaria desde la que el contemplador de la obra puede aprehender su secreto mensaje, su expresión singular.

La línea crea, va creando un espacio continuo, sin principio

ni fin, un espacio plástico que el punto aislado en lo blanco encristala y ordena.

Es orden lo que Pablo Serrano, escultor, definidor de la forma, del espacio que la forma ocupa y del que se incorpora en ella, nos ofrece en estos dibujos de intención metafísica, casi mágica, en los que la sutil grafía está utilizada en el doble aspecto de lenguaje y de proporción. Unas veces, es el punto un elemento dado, un ser que necesita su espacio para estar, para poder vivir. Otras, el punto, el ser, se va creando lentamente, surge como un nuevo astro desprendido de una galaxia, y va adquiriendo su definitiva personalidad de entre puro, adscrito ya para siempre a su mundo intuído, encontrado en la ardua búsqueda donde el silencio es como un dios que atormenta el espíritu y le hace llegar hasta las formas imposibles.

Pablo Serrano, creador seguro, inquiridor de horizontes difíciles, ha roto con sus líneas continuas, con su punto quieto, el silencio preciso para alcanzar el sentido trascendente de los contrarios.

(«Ritmos en el Espacio», Sala Neblí, 1959.)

José Luis L. Aranguren

«A mi parecer las categorías fundamentales en el arte de Pablo Serrano son el **espacio** y la **expresión**. Espacio y expresión en la vida, y para la vida, referidos al hombre, creados por él.

Pablo Serrano ha explorado artísticamente el espacio en diversas direcciones. Por de pronto en la del puro «hueco», espacio interior o negativo, «presencia de una ausencia», como él mismo ha dicho. Es, comprendido de una manera psicológica, afectiva, el espacio del «rincón» en que acostumbraba a sentarse una persona; desde un punto de vista biólogo-antropomórfico, el espacio del nido abandonado o de la madriguera vacía. Pero no se trata de suscitar sentimientos nostálgicos o antropomórficos. Si bien toda sobriedad emocional, quitamos un mueble de su sitio, nos queda su hueco. Serrano, en esculturas de las que aquí hay una muestra originaria y casi diríamos, didáctica, quema el

sólido de madera y, entre los hierros que lo sustentaban surgía, en vacío, el espacio interior. Espacio, pues vivencial, vivido; pero existencialmente, no emocionalmente.

Una segunda exploración del espacio es la de las «Bóvedas para el hombre», también representados aquí. Bóvedas para el hombre, estructuras elementales del espacio protector, en las que la existencia, desde la gruta y la cueva primitivas, hasta los refugios atómicos, se vuelve a ese amparo originario del que han salido el arquitectónico espacio sacral del templo y también los espacios topológicos de la convivencia, el «donde» de nuestra vida en el mundo, con toda la monumentalidad desnuda de lo originario y esencial.

Pero el hombre, cada hombre, en su caminar desde la bóveda materna hasta la bóveda sepulcral, va construyendo no sólo sus bóvedas protectoras o aquellas otras bóvedas vivenciales, sino también **su propia bóveda**: la bóveda craneal, véanse las cabezas aquí expuestas y asimismo la bóveda vertebral —aludida a veces a aquellas otras «Bóvedas para el hombre»— de quien erguido, a diferencia del animal, va inclinándose luego, abovedándose progresivamente, retorciéndose como estos Cristos, acercándose a la tierra hasta tenderlos en ella y morir.

Finalmente —finalmente por ahora— hay los espacios-luz, las bóvedas lumínicas, que son como cuevas bruñidas en las que se enciende una luz que es puro espacio interior respirando bronce.

Mas todos estos espacios, todas estas bóvedas están transidos de expresión; y como conjunto dinámico de la bóveda y el hombre constituyendo el espacio del miedo y la esperanza, del grito y la ira. Cada una de estas esculturas trasciende de sí misma, apunta más allá de ella, consiste en una intencionalidad simbólica y estética. El gesto de imprecación, la expresión de una última esperanza aparecen cuajados en materia y clamantes siempre.»

(Marzo 9-1962. Exposición Caja de Ahorros en Salamanca.)

Juan Antonio Gaya Nuño

Soy testigo de algunas de las más sorprendentes experiencias de Pablo Serrano; esto es, de las que le han conducido a su actual factura de bóvedas, entre las que resultará cifra y símbolo la hincada en Puerto Rico. Pablo Serrano ha tomado un sólido cúbico, ha erizado sobre sus ocho caras toda una orquestación de líneas y planos, incluso ha logrado que nos olvidásemos momentáneamente del núcleo inicial a fuerza de complicar la estructura, aunque bien sabíamos que ésta, en lo que tenía de más plástico, no era sino pura adición y exclusiva fiesta ornamental. Por un momento, nos habíamos perdido en lo que respectaba a las matrices espaciales, las que daban pie al experimento. Entonces, con algo de mágico prodigioso y de sacerdote de la nueva escultura, Pablo Serrano ha saturado de líquido inflamable la matriz cúbica y ha prendido luego a sus superficies. Era de noche, en una reducida galería de arte matritense, allá por las cercanías del Rastro ramoniano, en presencia de dos docenas o tres de iniciados. Y el fuego cumplía un extraño destino creador, obedeciendo dócilmente al escultor, colaborando en el quehacer escultórico, devorando el núcleo o matriz, dejando ver cómo, al eliminarse la materia cordial, el hueco resultante continuaba mandando a toda la escultura que antes lo envolviera.

(«La bóveda para el hombre, de Pablo Serrano», in: «La Torre», Puerto Rico, año XI, número 43, 1963.)

Antonio Manuel Campoy

No son estas, ciertamente, obras para que la vida resbale con fruición decorativa. Estos volúmenes que habitan patéticamente el aire no son, como en el Mediterráneo, pulidos regazos en demanda de cualquier fácil asociación a las espumas y a las lascivas diosas. Ni Venus ni Pomona tienen cabida aquí, y muchísimo menos los solemnes personajes de botas vaciadas en bronce. Estas obras de Pablo Serrano son, en primer lugar, la escultura misma, la escultura in-

trínseca, sin prestados símbolos y sin genealogía ornamental. Estos broncees son como un génesis terrible: son seres que emergen sombríamente en su espacio, primigenios valores antropomorfos que, al presentársenos de pronto, dan la sensación de que todavía no se han sacudido el magma que los ligaba a su oscura madre la tierra, cuya placenta agobiadora sólo deja entrever los ritmos de lo que, de un instante a otro, podrá ser carne creadora.

Guillermo de Torre

Este artista, desaparecido el grande e iniciador Angel Ferrant, figura hoy en la primera fila de los nuevos escultores españoles, que ya han adquirido irradiación internacional, lo mismo que Chillida, Oteiza y Dualdo Serra, entre otros. Pablo Serrano dista mucho de ser un improvisado, uno de esos artistas abstractos surgidos de la noche a la mañana. Al haber pasado antes por fases diversas, aporta un «oficio», una maestría técnica que le permite dominar su materia actual —metal, hierro—, del mismo modo que antes señoreó la arcilla y el mármol. Igualmente no ha dejado de plantearse y resolver los problemas volumétricos y espaciales que contemporáneamente se manifiestan en su escultura...

... estas «bóvedas» de Pablo Serrano, si bien por una parte encierran el espacio, por otro lado lo prolongan mediante las múltiples aristas laterales que, como fibras rebeldes, escapan de la masa central. Se da, pues, en ellas, una lucha de fuerzas antagónicas, centrípetas y centrífugas, donde, al cabo, parecen vencer estas últimas. La voluntad de permanencia, el afán de duración, no sólo de quietud y reposo, está determinado fundamentalmente por los materiales que Pablo Serrano emplea —bronce, hierro—, continuando así la línea técnica de sus dos más inmediatos antecesores: Pablo Gargallo y Julio González.

(«La escultura de Pablo Serrano en Puerto Rico», in: «El espejo y el camino», Madrid, 1968.)

Una escultura brotando desde dentro: esa es la de Pablo Serrano. No creemos que la escultura moderna haya creado en ningún país ni momento unas cabezas como las modeladas por este escultor. Ajustadas a los relieves del alma, pasionales, hendidas, con una expresión que abrasa la materia, con una ruta del destino de los modelos, marcada por la garra del escultor. Y este expresionismo que va siguiendo siempre el ramaje nervioso de cada faz no se afina, como en Esptein y tantos expresionistas nórdicos, en los rictus amargos o en los relieves sombríos. En ellas aflora la gracia y a veces en las cabezas femeninas los cuellos se alzan con elegancia de tallo y algo de púber capullo alisa sus relieves. Este escultor de Crivillén (Teruel) ha sabido unir la fuerza más despeinada y abarrocada con tajos que proyectan sombras dramáticas de una belleza núbil y tímida en muchas de sus obras, como la que mereció el gran premio de la Bienal de Barcelona.

El gran dominio que de la técnica escultórica tiene Pablo Serrano le permite arrastrar todos los temas, escuelas y direcciones estéticas. Muy compleja es su evolución. Afronta motivos plásticos que luego abandona en un perpetuo anhelo de superación. Y así, su ruta artística no podemos esquematizarla en una línea con cambios sucesivos, sino más bien en dos vocaciones paralelas.

Una proclive a todas las abstracciones, con reacciones temperamentales y originalidades que el mismo Serrano agota... ... Confesemos, sin embargo, que la genialidad de este escultor se nos aparece en su presencia más inmediata y aguda en las tallas expresionistas.

(«Pablo Serrano» in: «Goya», núm. 61, Madrid, 1964.)

Venancio Sánchez Marín

Pablo Serrano puede ser considerado como el escultor actual cuyo proceso desmiente las teorías de la evolución y confirma las de la mutación. Cada muestra que celebra es

una mutación con respecto de la anterior. Un nuevo replanteamiento total de la disposición de las masas y de los efectos del volumen que parece contradecir su propio concepto precedente de lo que es una escultura, considerada como objeto grávido en el espacio. Por eso, todas las exposiciones que realiza están plenamente justificadas. No se trata, como hacen otros artistas, de mostrar las últimas obras producidas por el mero hecho de ser las últimas... En Pablo Serrano, cada exposición se justifica porque el giro que impone a su problemática es verdaderamente sustancial. Es algo nuevo y distinto, dentro de la trayectoria de su arte, que merece la pena ser expuesto y contemplado.

(«Pablo Serrano y sus hombres con puerta» in: «Goya», núm. 76. Madrid, 1967.)

Oswaldo López Chuhurra

Un escultor como Serrano puede permitirse el peligroso ejercicio de manejar la materia por fuera y por dentro, torturándola o puliéndola; puede hacer del espacio un elemento contenedor, y al mismo tiempo un factor expresivo antagónico. Pareciera que con el hermoso pretexto de la «apetencia del entendimiento humano», la escultura se transforma en un vehículo. Pero una vez conseguido, el «medium» desaparece; el vehículo **no conduce a...**, se queda en el contenido de su verdadera razón de ser. Es la meta de su propia intencionalidad.

(«Pablo Serrano, escultor: una mano que piensa y trabaja». Madrid, Cuadernos Hispano-Americanos, núm. 208, 1967.)

Manuel Sánchez-Camargo

En el pasear de cada día por las salas de exposiciones es extraño encontrarse con una muestra tan auténtica, tan bella, tan honda, tan profunda, como la que hace Pablo Serrano en la sala Juana Mordó.

Hace años, bastantes, que conocimos la obra de este es-

cultor, a quien no dudamos de calificar número uno en un concierto universal, y sabemos bien lo aventurado que es hacer afirmaciones rotundas, y de una manera tan clara y terminante; pero también el crítico tiene pasiones, y apasionamientos, y creemos que en este caso bien justificados. ¿Y por qué...? Porque Pablo Serrano es la autenticidad escultórica más terminante de nuestra hora. Podemos escoger los bustos de niño, los bustos y retratos expresionistas que no han sido superados en intención, agudez y estudio de psicología; podemos escoger sus interpretaciones de personajes-citas en la historia del arte, singularmente en Velázquez o Goya; podemos escoger esa colección excepcional que causó asombro en la Bienal de Venecia, bajo la denominación de «Habitación del hombre», o podemos pasar tiempo y tiempo viendo la obra que ahora se expone; esos «Hombres con puertas» y siempre estamos frente a la escultura en sí y porque si no estamos ante unos ejercicios de álgebra —muy importantes—, de espacio, hueco o volumen; estamos ante la escultura sin amarras, monda y lironda, en libertad de tocarla, de acariciarla y de poner sobre ella todas las especulaciones habidas y por haber. Pablo Serrano impone a sus obras algo decisivo, y esto es lo que es esencial, y sin lo cual el arte queda cojo: sangre. Sobre sus superficies rugosas, ya estamos «ante» la escultura, ante esa calidad que se nos ofrece estudiada, sometida a la mano, a esos dedos del artista, el cual con sólo uno le sería posible realizar estas creaciones, en las cuales no sólo existe esa preocupación constante en Pablo Serrano: el hombre, sino la misma Humanidad.

Pablo Serrano es un gran poeta de la escultura; pero lo es en epopeya, en canto épico. Nosotros le comparamos a lo que es en literatura James Joyce. Reproducimos ahora unas frases del escultor que ilustran su catálogo:

«Hombres con puertas»: El volumen cerrado, opaco, tenebroso, queda abierto por medio de una puerta. Penetra en su interior una cierta luz tamizada como una esperanza...

Y así podemos ver esos hombres, apuntados, sedentes, o acostados, en sus muñones, en sus cuerpos «cortados», como nos dejan abrir una puerta, que el artista ha colocado

en su costado, o en su mano, para que podamos asomarnos a su interior; a su alma, al fin y a la postre... Pablo Serrano en esta exposición muestra otra faceta muy importante: la escultura «yunta», o sea dos piezas que tienen vida y existencia propia por sí mismas, y que adquieren otra nueva cuando se las une. Sobre ellos, nos dice Pablo Serrano:

«Hombres que se comunican, que conviven, formas que se adoptan unas a otras, núcleos que juntos forman una unidad de contacto luminoso, «pulido», núcleos de formas unidas por estos espacios interiores que se ajustan, se aprietan, que pueden integrarse en comunidades o que pueden individualizarse...»

Una buena «definición» de esta exposición la constituye también esta frase de López Pacheco aplicada a los «Hombres con puerta»:

«—Cuerpo sin testa, — sin miembros y sin sangre, duro — y montañoso cuerpo en bronce puro — abierto a la esperanza y la protesta.»

Pablo Serrano en su obra es un mundo de posibilidades. Lo es en cualquier aspecto, desde ese figurativismo expresionista, del cual puede ser modelo la espléndida cabeza de Antonio Machado, a esas «yuntas» que son y serán cita-clave en nuestra escultura, tan bien renacida, y lástima que gran parte de esta obra de Pablo Serrano se nos vaya al Museo de Arte Moderno de Nueva York; pero el mundo es ya pequeño, y queda cerca su nombre, y sus bronce, ásperos, pulidos...

J. Ramírez de Lucas

Pablo Serrano surge a la vida escultórica con representaciones humanas figurativas, investiga después en la aventura de los espacios internos y llega a la coyunda de ambas tendencias en sus últimos «Hombres con puerta», hombres habitables, con los que se puede comunicar y convivir. Hombres que al estar cerrados, pueden semejar rugosidades de montaña o tener la impenetrabilidad aparente de las rocas, pero que al abrirnos su pecho, la puerta que

comunica con su espíritu, nos muestran insospechadas bóvedas de áureos resplandores...

(«La integracional escultura de Pablo Serrano...» in: «Arquitectura», núm. 98, Madrid 1967.)

J. L. Hernández Castillejo

El hombre, para Pablo Serrano, es predominantemente dual, materia en que se refugia el espíritu. No es la medida de todas las cosas, como creía Protágoras. Nuestro escultor no prece aceptar ni el pesimismo nihilista ni un conformismo optimista o neopagano. Quizá tenga razón. No parece, a pesar de los temores de los reaccionarios, que las bellezas nórdicas de las playas de España hayan traído a nuestro país un culto solar simple, un neopaganismo que termine con la duplicidad, la buena o mala conciencia de los que deberían tenerla al revés. El español, en contacto ahora con el mundo, después de siglos de aislamiento, ha descubierto en los turistas criaturas de carne y hueso, que no han propagado ninguna religión pagana, sino, a lo sumo, el amor al aire libre y el deporte. En definitiva, vamos a tener que seguir viviendo con algunos recovecos, duplicidades y complicaciones. Pero en esos huecos se refugia la luz.

(«La escultura de Pablo Serrano» in: «Actualidad y participación», Madrid, 1968.)

Manuel Augusto García-Viñolas

Los retratos monumentales de Pablo Serrano —ayer Unamuno, hoy Galdós— están concebidos a la vez entrañablemente y colosalmente, dicho sea como adjetivo; dos naturalezas, intimidad y espectáculo, que parecen antagónicas y que el arte de Pablo Serrano conjuga con singular acierto. El escultor crea aquí un cataclismo de formas y volúmenes para depositar luego en él, como si dejara en lo alto de una cordillera un nido de águilas, ese poso en-

trañable de humanidad, ese gesto en tensión que es el ánimo de su monumento.

(«El Galdós de Pablo Serrano» in: «Pueblo», Madrid, 10-XII-1969.)

Angel Crespo

Es indudable, sin embargo, que todos los lenguajes —y entre ellos el plástico— poseen un alto grado de cualidades hereditarias. Por eso no puede escandalizarnos que un escultor tan actual como Pablo Serrano sea, en algunas de las obras recientemente expuestas en la Galería Juana Mordó, heredero de Rodin. Lo es en cuanto a la fuerza, a la rotundidad y poderío de los volúmenes, a la persuasión de presencia inesquivable de sus obras. Pero Pablo Serrano es también un inventor. Su invento, consistente en abrir puertas y ventanas a las representaciones de la figura humana —puertas y ventanas perfectamente «practicables»—, tampoco procede de la nada. ¿Quién no recuerda los maniqués anatómicos, como aperturas que nos permiten acceder a las entrañas representadas en su interior? ¿Pero quién recuerda estas ventanas en una obra de arte? Se me dirá que determinadas imágenes destinadas a custodiar reliquias o a recibir óbolos muestran aperturas semejantes. Es cierto, pero aquí se trata de obras laicas y la función de estas aperturas y las cavidades a que dan acceso es meramente estética y posee, en consecuencia, un profundo significado independiente de todo utilitarismo de otro tipo. Se trata de la comunicación, de que la «bóveda para el hombre» de la anterior obra de Serrano haya conducido hacia el hombre que alberga en su interior una cavidad cordialmente invadible. Y de la sorpresa, en cuanto portadora de información, precisamente por antitópica. Por otra parte, la preocupación de poner al espectador en condiciones de intervenir en la obra de arte (suscitando diversos aspectos de la misma y poniendo a prueba las capacidades operativas de dicho espectador) está interpretada, aunque con cierta desconfiada parsimonia, en estas importantes obras de Pablo Serrano.

(«Forma Nueva». 13-febrero-1971)

... Probablemente nada cree tanto en sí —aunque nadie lo haya subrayado— como las piedras y los metales. Parece mentira, sin embargo, que quienes intentan resolver ideas, propósitos en materia definitiva, se olviden que a ella sólo tienen derecho aquellos escultores que por haber advertido seguridad tan asombrosa recurren a la piedra o al bronce para llevar a cabo la síntesis expresiva de un apasionado meditar. El problema plástico no está en fortificar apenas lo sentido, sino en convertir en un volumen dinámico aquello en lo que el artista cree. El Galdós de Pablo Serrano, en vez de una idea resuelta en metal noble, es un organismo material donde ha encarnado una idea, porque la fe del bronce, a la vista de la fe en un ser extraordinario, no ha hecho otra cosa que permitir su reemplazo. Ni la confianza impresionante de un metal sustituye el descreimiento de un escultor, ni un plástico debería resolver en materia definitiva aquello en lo que escasamente cree. El mundo está lleno de piedras y bronce convertidos en celestinas de algo que en el fondo no los necesita, porque esculpir para muchos no es otra cosa que robustecer. Sin embargo, cuando nos encontramos con logros como el del aragonés que nos ocupa, lo material es una encarnadura confiada en la creencia que lo anima. Y lo escultórico, una palabra mayor, grandiosamente monumental, por tanto, en la que se contiene, para trascender en todo momento, la síntesis mediativa que llegó a hacerse creencia en la conciencia del espectador.

(«Galdós, obra de Pablo Serrano» in: «Estafeta literaria», Madrid, 15-XII-1969.)

Calvin Cannon

... si lo que nos llama la atención a primera vista es la diversidad del trabajo de Serrano, unos breves momentos de reflexión bastarían para impresionarnos de igual manera con su unidad. Más allá de la variedad llegamos a percibir la coherencia interior que deriva de dos fuentes fundamentales: una visión de la realidad como conflicto y una

preocupación profundamente humana. Con respecto a la primera, podríamos decir que, a pesar de cambios de acento y de técnica, casi todo el trabajo de Serrano durante esta década y media pasada, responde a una preocupación continua y obsesiva sobre las antítesis que son para él la verdadera esencia de la realidad: orden-caos, creación-destrucción, interior-exterior, vida-muerte, cuerpo-espíritu, ser-no ser, centrífugo-centrípeto, presencia-ausencia... El segundo elemento de coherencia en la escultura de Serrano, quizás el esencial y primordial, es su impulso profundamente humanístico. La preocupación de Serrano es en todo momento el hombre y la condición humana... Aun las formas espaciales aparentemente impersonales representaron para él, dentro del contexto de su trabajo, una investigación de la naturaleza humana o ayudaron a preparar el camino para el humanismo más franco de su escultura posterior.

(«Serrano en la década del 60», Madrid, 1969.)

José de Castro Arines

A la estatua de Pablo Serrano dedicábamos atención hace semanas, en su oportunidad expositiva en Madrid; decíamos entonces, refiriéndonos a la figura de Galdós, que no sabíamos por dónde andaba en ella «el hombre o la geología, lo que es todavía caos y lo que es en su total cobertura cosmos. Parece —añadíamos— al igual que si sobre la piel de esta cosa que es la figura aquí apuntada se precipitasen todos los saberes del hombre, con sus querencias y pasiones a cuestas, que fue quizá una de las curiosas investigaciones sentimentales de don Benito Pérez Galdós, una de sus pretensiones pesquisitivas más apasionadas». Después de impuesta la estatua de Pérez Galdós en su lugar de la plaza de la Feria palmeña, no hay nada que mudar en este juicio, sino afirmarlo y afianzarlo. La estatua galdosiana de Pablo Serrano late de humanidad, vibra en su sangre, curioseas, en su gravedad, en el alma del hombre atrapado por su atención. Es una figura viva y actuante: la estatuaria rompe aquí sus viejos enunciados de so-

lemnidad, incorporándose a la obra activa de la vida como una porción más de su ser entrañable.

Pero la estatua de Galdós fue inventada para un «lugar», imaginada para unos determinados ámbitos de acción: es una «figura» para un «ambiente». «Es un proyecto muy ambicioso —escribió Pablo Serrano en estas mismas páginas...— y creo que es también una obra con intención de renovar el concepto clásico de monumento... Se ha tenido en cuenta la situación de esta plaza, su utilidad de espacio de zonas verdes y acceso a ella y la visión diferente desde ángulos diversos, sin descontar también la posibilidad de sentirse cómodo bajo las palmeras y de concentrarse para pequeños actos culturales frente a la estatua...». Todos estos propósitos quedan aquí cumplidos y algunos más... Para empezar, la plaza nueva actúa en función de una pieza nueva de la estatuaria nacional; los juegos y propósitos se anuncian así cargados de novedad de la mejor ley. Una estatua «sin solemnidad» centra el mundo de sus atenciones curiosas... Ya es de contar que la escultura de este palmeño singular, curioso, caviloso, entero y terrible, tenga de la mano, para accionarlos a voluntad, los ejes de la plazas, sus posibilidades decorativas, sus mutaciones posibles, sus acciones diversas, sus figuras y voces...

(«Galdós, Pablo Serrano y un nuevo urbanismo» in: «Informaciones», Madrid, 15-I-1970.)

The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that every entry should be supported by a valid receipt or invoice. The second part outlines the procedures for handling discrepancies and errors, including the steps to be taken when a mistake is identified. The third part provides a detailed breakdown of the financial data, including a summary of income and expenses. The final part concludes with a statement of the total balance and a recommendation for future actions.

Esquema de su vida

- 1919 Nace en Crivillén (Teruel), España.
- 1922 Estudios en Zaragoza y Barcelona.
- 1930 Se traslada a Montevideo, Uruguay.
- 1935 En Rosario, Argentina, realiza las puertas de bronce de la cripta del colegio de San José.
- 1941 Segundo Premio Nacional del Salón de Bellas Artes de Montevideo por su escultura «Maternidad».
- 1944 Primer premio, Medalla de Oro del Uruguay, por su obra «Adolescencia».
- 1946 Conoce a Joaquín Torres García. Primeras tentativas no figurativas.
- 1949 Entra en el grupo Paul Cézanne.
- 1950 Nombrado académico de la Universidad del Trabajo, Montevideo. Realiza el monumento a J. P. Varela en Paysanda, Uruguay.
- 1951 Monumento al Himno Nacional uruguayo. Representa a Uruguay en Londres, en el concurso internacional para el monumento al preso político desconocido.

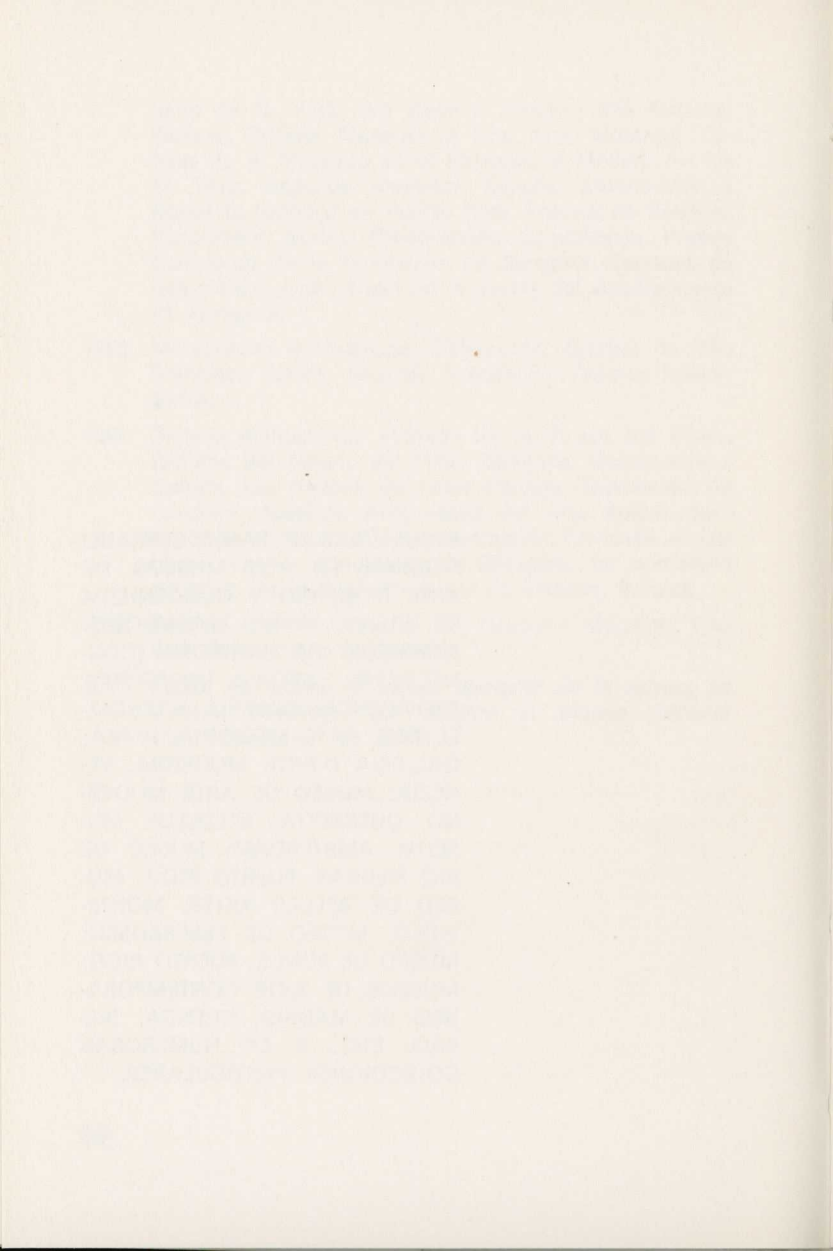
- 1952 Monumento a José G. Artigas en Rivera, Uruguay.
- 1953 Talla las puertas monumentales del Palacio de la Luz, Montevideo.
- 1954 Primer premio, Medalla de Oro, del Salón de Bellas Artes por «El niño del pez».
- 1955 Gran Premio de la Bienal de Montevideo por su obra «Salto en alto». Primer premio, Medalla de Oro, del Salón, por «El profeta». Gran Premio de Escultura de la III Bienal Hispanamericana de Barcelona por sus obras «Job» y «Josep Wouard». Regresa a España.
- 1956 Viajes por España, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. En París se interesa especialmente por la obra de Julio González, gracias a su hija Roberta González, que le muestra su colección particular.
- 1957 Expone una selección de obras figurativas (cabezas) y abstractas (hierros) en el Ateneo de Madrid y luego en la Diputación de Zaragoza y en la sala Syra de Barcelona. Funda, con otros artistas, el grupo «El Paso», que celebra su primera exposición en la sala Buchholtz de Madrid.
- 1958 Abandona «El Paso». Expone en la galería Edouard Loeb de París, ciudad que vuelve a visitar. Invitado para figurar en la exposición Ar du XXI siècle de Charleroi, Bélgica.
- 1959 Exposiciones en Sala Nebli, «Ritmos en el espacio», Madrid; Galleria del Disegno, Milán, «Ritmos en el espacio», con música de «LE GROPE DE RECHERCHES MUSICALES DE LA R.T.F. Direction, Pierre SCHAEFFER. París, «Presencia de una ausencia», donde quema un objeto. Expone en Galería San Jorge, Madrid; Salón de Mayo, Barcelona; Feria de Artesanía, Munich; Museo Municipal, Amsterdam; Galería Silo, Madrid; Galería 59, Aschaffenburg, donde quema otro objeto «Presencia de una ausencia».
- 1960 Expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva

York, en la exposición «Epanish Peint & Sculture», luego mostrada en Washington, Columbus, St. Louis, Coral Gables, San Antonio, Chicago, New Orleans, Toronto, Manchester, hasta 1962.

- 1961 Invitado a «The Pittsburgh International Exhibition» y a la «II Exposition Internationale de Sculture Contemporaine» de París. Expone en la Bienal del Metal, Gubbio, Italia, y en la de Arte Tri-Veneta, Padua, Italia, así como en «European Sculptors», de la Gal. Berta Schaeffer, N. York, y «Ten Sculptors» en New London Gallery, Londres. Exhibe sus «Bóvedas para el hombre» en la galería «L'Attico», Roma. Premio Julio González del Salón de Mayo de Barcelona.
- 1962 Expone en la Bienal de Escultura de Carrara, Italia; en la Internacional de Escultura de Spoleto, Italia; en la Internacional del Pequeño Bronce, de París; en la exposición de pintura y escultura españolas de la Marlborough Gall. de Londres, y es invitado a la exposición «Torcuato de Tella» del Museo Nacional de Buenos Aires. En el Pabellón Español de la XXXI Bienal de Venecia presenta 23 obras bajo el título «Bóveda para el hombre».
- 1963 Realiza la gran bóveda de entrada de la Hidroeléctrica del Salto, en Aldeadávila, Salamanca. Expone en Milán, Lausana y Galería Biosca, de Madrid, en unión de Juana Francés. Expone en la Internacional del Pequeño Bronce de Padua. Monumento Españoles en Puerto Rico.
- 1964 Nombrado miembro del Colegio de Aragón del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Institución Fernando el Católico, Zaragoza). Invitado a «The Pittsburgh International».
- 1965 Bienal del Pequeño Bronce, Padua. Internacional de Carrara.
- 1967 Exposición en galería Juana Mordó, Madrid. Expone luego sus «Hombres con puerta» en Museo Guggen-

- heim de N. York; Art Gallery, Ontario; The National Gallery, Ottawa; Museum of Fine Arts, Montreal. Cabeza de A. Machado en el Museum of Modern Art de N. York. Segundo ejemplar, España. Monumento a Isabel la Católica en Puerto Rico. Expone en Bochum, Nuremberg, Berlín, Baden-Baden, Copenhague. Premio San Jorge de la Diputación de Zaragoza. Estatuas de San Valero y del Angel en la puerta del Ayuntamiento de Zaragoza.
- 1968 Monumento a Unamuno, Salamanca. Estatua de San Francisco Javier, Madrid. Exposición Galería Senior, Roma.
- 1969 Relieve monumental «Venida de la Virgen del Pilar», fachada del templo del Pilar, Zaragoza. Monumento a Galdós, Las Palmas de Gran Canaria. Exposición de Grandes Maestros Aragoneses del Arte Actual, Saura, Serrano, Vitoria, Viola. Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza. Es nombrado miembro de la Real Academia de Flandes, Bélgica.
- 1970 Realiza el monumento al Dr. Gregorio Marañón, Ciudad Universitaria de Madrid.
- 1971 Funde en bronce el tercer ejemplar de la cabeza de Antonio Machado, con destino al Museo National d'Art Moderne de París.

ESCULTURAS DE PABLO SERRANO FIGURAN EN LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO Y GUGGENHEIM DE NUEVA YORK; WADSWORTH ATHENEUM DE HARTFORD (CONNECTICUT); BROWN UNIVERSITY, PROVIDENCE; GALERIA NAZIONALE DELL ARTE MODERNA, ROMA; GALLERIA D'ARTE MODERNA, VENEZIA; MUSEO DE ARTE MODERNO, QUERZETTA; STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM; MUSEO DE RIO PIEDRAS, PUERTO RICO; MUSEO DE BELLAS ARTES, MONTEVIDEO; MUSEO DE LEBERKUSEN; MUSEO DE PONCE, PUERTO RICO; MUSEOS DE ARTE CONTEMPORANEO DE MADRID, CUENCA, BILBAO, ETC., Y EN NUMEROSAS COLECCIONES PARTICULARES.



Bibliografía básica (1)

- Aguilera Cerni, V.: «Panorama del nuevo arte español» (Madrid, Guadarrama).
- Areán, C. A.: «Bóvedas para el hombre» (in «Teoría del Gótico», Mediodía, Madrid).
- Azcoaga, E.: «Galdós, obra de Pablo Serrano» (in «Estafeta Literaria», Madrid, 15-12-69).
- Bustamante, J. & Logroño, M.: «Pablo Serrano en la bóveda de un hombre» (in «Madrid», 17-1-1970).
- Camón Anzar, J.: «Pablo Serrano» (in «Goya», núm. 61, Madrid, 1964).
- «La mirada de Pérez Galdós» (in «Goya», núm. 95, Madrid, 1970).
- Cannon, Calvin:** «Serrano en la década del 60» (Madrid, Juana Mordó, 1969).
- Castro, Carmen: «Monumento al doctor Marañón» (in «Ya», Madrid, 1968).
- Castro Arines, J. de: «Galdós, Pablo Serrano y un nuevo urbanismo» (in «Informaciones», Madrid, 15-1-1970).
- Cirlot, J. E.:** «La escultura de Pablo Serrano» (Galería Silo, Madrid, 1959).
- «La obra de Pablo Serrano» (in «Papeles de Son Armadans», núm. 45, Palma de Mallorca, 1959).
- «La escultura como objeto vivo» (con Cesáreo Rodríguez Aguilera, José María de Sucre, Juan Teixidor y José

- María Valverde, in «Resumen del convivio con motivo de la exposición Pablo Serrano en galería Syra», Barcelona, 1957).
- Cortasio, Emma: «Pablo Serrano, creador de símbolos» (in «La Nación», Buenos Aires, 19-4-1964).
- Dorfles, Gillo: «Ultime tendenze nell'arte di oggi» (Feltrinelli, Milán).
- Fernández de Castillejo, J. L.:** «La escultura de Pablo Serrano» (in «Actualidad y Participación», Tecnos, Madrid, 1968).
- García-Viñolas, M. A.: «El Galdós de Pablo Serrano» (in «Pueblo», Madrid, 10-12-1969).
- Gaya Nuño, J. A.: «Cabezas por Pablo Serrano» (in «Diario de Barcelona», 30-6-1962).
- «Destrucción de un alarde de gracia e ingenio» (ibíd., 20-10-1962).
- «El gran arte en la obra utilitaria» (ibíd., 6-6-1964).
- «La bóveda para el hombre de Pablo Serrano» (in «La Torre», Río Piedras, núm. 43, 1963).
- Jiménez, Salvador:** «Españoles de hoy» (Madrid, Editora Nacional).
- Lafuente Ferrari, E.:** «Pablo Serrano, escultor a dos vertientes» («Cuadernos de Arte», núm. 14, Ateneo de Madrid, 1957).
- López Churra, O.:** «Pablo Serrano, escultor: una mano que piensa y trabaja» (in «Cuadernos Hispanoamericanos», número 208, Madrid, 1967).
- López Pacheco, Jesús:** «Hombres con puertas» (poema) (J. Mordó, Madrid, 1967).
- Marchiori, Giuseppe:** «Serrano» (Galería l'Attico, Roma, 1961).
- Moreno Galván, J. M.:** «Pablo Serrano» (Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-65).
- «Introducción a la escultura de Pablo Serrano» (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1957).
- Ramírez de Lucas, J.:** «La integracional escultura de Pablo Serrano y sus «hombres con puerta» (in «Arquitectura», núm. 98, Madrid, 1967).

Ruiz de la Mata, E.: «The art of Pablo Serrano» (in «San Juan Review», San Juan de Puerto Rico, 1966).

Salcedo, Emilio: «Unamuno en Salamanca» (in «El Norte de Castilla», Valladolid, 2-2-68).

Sánchez Marín, V.: Pablo Serrano» (in «Goya», núm. 29, Madrid, 1959).

— «Pablo Serrano y sus hombres con puerta» (ibíd., número 76, Madrid, 1967).

— «Primer certamen nacional de artes plásticas» (ibíd., número 52, Madrid, 1963).

Scuderi, María: «Hacia una nueva humanización del arte» (in «La Nación», Buenos Aires, 1-9-1963).

Seuphor, M.: «La sculpture de ce siècle» (Griffon, Neuchâtel, 1962).

Torre, Guillermo de: «El espejo y el camino» (vid. pp. 237-244: «La escultura de Pablo Serrano en Puerto Rico») (Prensa Española, Madrid, 1968).

Yarza, Antonio: «Pablo Serrano, escultor aragonés» («Heraldo de Aragón», diciembre de 1968).

Referencias en numerosos diccionarios, catálogos y artículos de prensa.

(1) Se han subrayado las monografías más extensas sobre el escultor.

(Sin publicar): «Conversaciones con Pablo Serrano», M. Sauvenir. Año 1963.

Índice general

<i>Introducción</i>	7
<i>El artista explica su obra</i>	41
<i>El artista ante la crítica</i>	47
<i>Láminas de sus obras</i>	48
<i>Esquema de su vida</i>	65
<i>Bibliografía básica</i>	71

*Esta monografía sobre la vida y la
obra del escultor Pablo Serrano
se acabó de imprimir en Madrid,
en los talleres Fuertes, el el día
20 de mayo de 1971.*

COLECCION

«Artistas españoles contemporáneos»

- 1 / **Joaquín Rodrigo**, por Federico SOPEÑA.
- 2 / **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3 / **José Lloréns**, por Salvador ALDANA.
- 4 / **Argenta**, por Antonio FERNANDEZ CID.
- 5 / **Chillida**, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6 / **Luis de Pablo**, por Tomás MARCO (*en prensa*).
- 7 / **Victorio Macho**, por Fernando MON (*en prensa*).
- 8 / **Pablo Serrano**, por Julián GALLEGO.

En preparación

- Julio González**, por Vicente AGUILERA CERNI.
- Picasso**, por José CAMON AZNAR.
- Miguel Fisac**, por Daniel FULLAONDO.
- Joan Miró**, por José CORREDOR MATHEOS.
- Manolo Hugué**, por Rafael SANTOS TORROELLA.
- Francisco Mateos**, por Manuel GARCIA-VIÑO.
- Guinovart**, por Cesáreo RODRIGUEZ AGUILERA.
- Pérez Casas**, por Odón ALONSO.
- Montsalvatge**, por Enrique FRANCO.
- Pancho Cossío**, por José HIERRO.
- César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide**, por Carlos FLORES.

SERIE ESCULTORES



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA