

TURIA. Revista Cultural

N.º 87. Junio – Octubre 2008. 9 €

Dirección: Raúl Carlos Maicas y Ana María Navales

Consejo de Redacción: Aurora Cruzado, Juan Antonio Tello y Jesús Villed

Secretario de Redacción: Eduardo Suárez

Administración y suscripciones: IET. Amantes, 15, 2º. 44001 Teruel

Tel.: 978 61 78 60. Fax: 978 61 78 61

ieturolenses@dpteruel.es

www.dpteruel.es

Edición patrocinada por: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel, Ayuntamiento de Teruel y Gobierno de Aragón. Con la colaboración de la Caja de Ahorros de la Inmaculada y la Fundació Mercè Rodoreda



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODOREDA
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
1908-2008
ARÇOBISPA

El Año Rodoreda es una iniciativa de la Fundació Mercè Rodoreda (Institut d'Estudis Catalans), la Institució de les Lletres Catalanes y el Institut Ramon Llull.

I.S.S.N.: 0213-4373

Depósito Legal: Z-977-85

Imprime: INO Reproducciones, S.A.

Polígono Malpica-Santa Isabel

Calle E (Inbisa II) nave 35 - 50016 Zaragoza

TURIA no comparte necesariamente las opiniones vertidas en los escritos publicados en sus páginas, que son responsabilidad de sus autores. TURIA acepta para su consideración cuantos originales le sean remitidos, pero no se compromete a mantener correspondencia sobre los mismos ni a su devolución. Todos los textos que se editen en cada número son inéditos.



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de Revistas
Culturales de España.

turka

87

Pablo Serrano y la escultura europea. Una mirada desde el otro siglo

Manuel García Guatas

MUCHOS, muchos tumbos ha dado la historia de este país desde hace cien años cuando nació Pablo Serrano. Dramático uno de ellos, otro muy gozoso, como la instauración de la democracia, que vivirá nuestro escultor en el umbral de su ancianidad. Y Zaragoza, donde había pasado nuestro escultor algunos años de su niñez, también ha dado en este siglo un vuelco inabarcable. Nada mejor que medir la ciudad desde aquella Exposición Hispanofrancesa de 1908 a la Internacional de un siglo después que se habrá inaugurado cuando haya visto la luz este nuevo número de *Turia*.

Un centenario, como el del nacimiento del escultor Pablo Serrano en Crivillén, un pueblo pintoresco escondido en un valle de las serranías mineras turolenses, siempre es una fecha redonda para conmemorar el nacimiento de un artista y, de paso, hacer un balance de su biografía y del peso artístico de su obra y formularnos algunas preguntas de cómo se ve y se conoce su escultura treinta y tres años después de su desaparición, que son los que hará que falleció en octubre de este año.

Es ésta una buena distancia —más corta y cercana a nosotros— para aproximarnos con mayor fidelidad a la realidad de los hechos, o sea a la verdad actual —dicho esto con todas las cautelas— sobre las interpretaciones que voy a comentar en las páginas siguientes.

Una de ellas podría ser: ¿cuáles han sido en estas tres últimas décadas el alcance del conocimiento y la estima de su obra escultórica?

Pero tal vez antes muchos desde fuera de Aragón se preguntarán quién era Pablo Serrano.

Evidentemente, el paso del tiempo erosiona el recuerdo, la fisonomía y hasta el nombre de los artistas con más intensidad que sus obras; siempre que éstas estén rodeadas o preservadas por el halo de un museo o colección o por alzarse en un lugar público. Pablo Serrano tiene su museo, aunque ahora esté cerrado por reforma, que se prevé larga y total y creará un nuevo edificio dedicado al arte contemporáneo aragonés, y son numerosos los monumentos escultóricos suyos que podemos ver en ciudades españolas e hispanoamericanas.

Es normal, por tanto, que esa segunda pregunta se la hagan así, tan directamente. Para responderla conviene hacerlo hoy desde una mirada retrospectiva a los escultores de su generación, sobre todo con los que coincidirá generacionalmente en España, tras su regreso en el verano de 1955, pero también con los que había competido en Montevideo.

Su generación artística, pero sin vínculo alguno con ella hasta que volvió a España, era —poniendo como ejemplos a los que más sobresalían— la de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Venancio Blanco o Néstor Basterrechea. El contexto histórico era entonces el del apogeo del arte abstracto y de los encargos de escultura para espacios o edificios públicos, civiles y religiosos, que se vivirá en España a partir de los años sesenta.

Oteiza y Serrano habían nacido en el mismo año y los dos vivieron largos años, incluidos los de la guerra civil, en países de Hispanoamérica: la tierra prometida para muchos escultores españoles que les precedieron o se exiliaron después. Se dedicarán a la docencia artística por motivos y vinculación bien distintos (Serrano en la enseñanza pública oficial en Montevideo); ambos expresarán su pensamiento de palabra o por escrito (Oteiza, por extenso y con permanentes formulaciones teóricas). Practicarán también la escultura y estatuaria religiosa, Oteiza desde que le adjudicaron por concurso la decoración escultórica del santuario de Aránzazu, de polémico y conflictivo acabado, y colaborarán estrechamente con arquitectos, alguno como Fisac, común a ambos. Y si comparamos sus textos doctrinales, podemos descubrir algunas convergencias en el nuevo sentido del humanismo moderno y divergencias en la formulación de la escultura abstracta y, aunque los dos ponen a Dios por testigo, se expresan desde profesiones

de fe y trayectorias vitales opuestas y confrontadas. Así lo retrataba el crítico e historiador del arte español contemporáneo Vicente Aguilera Cerni a mediados de los sesenta:

«Oteiza es el desasosiego y la incomodidad vital. Es capaz de levantar mundos. Es capaz de quitarles luego el aire: está guerreando contra el tiempo y la muerte.

Es el caso flagrante del hombre moderno en busca de su escala, descuartizado, roto, a veces también inmensamente rebelde, emprendiendo un vuelo patético entre las querencias de la acción, la situación y la aspiración».

Y en estas frases condensaba Aguilera Cerni el nuevo humanismo de las figuras modeladas por Serrano en aquellos primeros años sesenta:

«La evolución de Pablo Serrano puede ser definida como un tránsito de la expresividad presente a la expresión latente.

Serrano invierte los términos usuales. En vez de describirnos materialmente lo que se ve, materializa lo que no se ve en torno a los cuerpos, haciendo que éstos desaparezcan. Se trata de presentar las fuerzas de concentración, expansión o límite en torno a un espacio, reconstruyendo mentalmente la presencia del objeto ausente¹».

Coincidirán también en la pasión con que interpretaron las imágenes religiosas para edificios de culto. Pero ahí acaban los paralelismos biográficos entre Serrano y Oteiza. Todo lo demás fueron desencuentros entre ambos, descalificaciones de segunda mano oídas a colegas en Uruguay y graves acusaciones de plagio por parte de tan gran escultor, como cascarrabias, que al final renegará de las instituciones vascas para pasarse con toda su obra a Navarra².

Oteiza regresará a Hispanoamérica en 1967. A Montevideo, para presentarse, junto con el arquitecto Roberto Puig, al concurso internacional de proyectos para el monumento al presidente de la República y periodista, José Batlle, que quedará desierto, clausurar con una conferencia una exposición de artistas españoles contemporáneos (a la que no fue invitado o no quiso

(1) Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1966, pp. 284 y 289.

(2) Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, pp. 478-480. Al final de este ajuste de, como dice Oteiza, «una cuenta pendiente» con Serrano, cuando ya estaba en imprenta este libro, pidió al autor que añadiera una extensa nota al pie donde daba rienda suelta a un —llamémosle— ataque de celos por el reciente libro sobre Serrano escrito por Westerdahl y lujosamente ilustrado, que acababa de llegar a sus manos.

participar Serrano) y viajar a Lima para inaugurar su monumento-homenaje al poeta César Vallejo³.

Pablo Serrano nunca volverá a Hispanoamérica. Pero, sin embargo, con un pensamiento menos teórico y conceptual y un discurso mucho menos abrupto, cultivará en España, Puerto Rico o Nueva York otras relaciones artísticas y profesionales que le serán más fructíferas, y con asiduidad en sus últimos quince años, el trato con las instituciones y entidades aragonesas, que acogerán su fundación y museo.

Pero no sólo hay que pensar en los escultores de esa generación, sino en los arquitectos, los críticos, historiadores del arte y escritores, como Fernández del Amo, Fisac, Leandro Silva, José María Moreno Galván, Gaya Nuño, Aguilera Cerni, Juan Eduardo Cirlot, Eduardo Westerdahl, Camón Aznar, Julián Gállego, Lafuente Ferrari, Alberto Sartoris, Michel Tapie o López Aranguren; pero también los periodistas influyentes a los que recurrió o atendió en cada ciudad donde exponía o visitaba de paso e, incluso, los buenos fotógrafos o los estudios a los que solía acudir para sí y para sus esculturas, o para posar con ellas en su taller, en la fundición o en la calle, como una prolongación de sí mismo, por ejemplo, Catalá Roca, Marie-Loup Souguez, Henry Ries en Nueva York, o Coyne en Zaragoza, etc.⁴.

Todos éstos y otros nombres ayudan a recomponer ahora la figura y la dimensión artística de Pablo Serrano, su personalidad y el pensamiento estético, que pronunció en presentaciones y conferencias, manifestó con espontaneidad en entrevistas, dejó en numerosas cuartillas manuscritas y folios mecanografiados y resumió sus líneas principales en su discurso de investidura como Académico de Bellas Artes en 1981.

Ciertamente, Serrano siempre tuvo un gran interés por manifestar sus ideas artísticas y humanistas, de palabra o por escrito, en textos breves destinados a los actos en los que él o su obra estaban presentes, o como un «manifiesto» en 1971, a modo de declaración de principios, y de valoración de su obra, cuando abordó lo que definía como *intra-espacialismo*.

(3) Jorge Oteiza y Roberto Puig, «Concurso de monumento a Batlle en Montevideo», *Forma Nueva. El inmueble, Revista de arquitectura, decoración, arte, hogar*, n.º 16, 1967, pp. 22-27.

(4) La extensa relación de fotógrafos para los que posaron Serrano y sus obras figura en los créditos de la publicación: Eduardo Westerdahl, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1977.

Ahora, cien años después, se impone la realidad de la valoración estética de su obra en estas décadas a caballo entre siglos, acompañada de una reflexión sobre el puesto de Pablo Serrano en la escultura española a lo largo de este último medio siglo. Hacerlo así significa no tanto una mirada retrospectiva sino un *flash back* que alumbra relaciones artísticas personales poco conocidas, nombres de amigos, entonces influyentes, que el tiempo ha dejado en sombra, entornos culturales y lugares artísticos que deslumbraron y el tiempo ha desvanecido. El estudio de todos estos ámbitos nos permitirá descubrir la historia cultural y artística de España en años de incorporación de conceptos y lenguajes modernos del exterior.

Si Pablo Serrano era un artista cordial, comunicativo y buen comunicador de su obra, seguramente es más apropiado aproximarnos a aquel mundo de relaciones en las que fue tejiendo su biografía, configuraron su arte y guiaron su vida artística.

Para ello, señalaré los siete aspectos siguientes que, a modo de capítulos, iré comentando: sus colegas escultores en Uruguay y, especialmente, en España, los escultores italianos de proyección internacional, los amigos intelectuales, poetas y escritores de los que se rodeó en Madrid y Zaragoza, su pensamiento estético, sus estrechas relaciones con arquitectos, la muy destacada consideración entre los escultores aragoneses de su siglo y la querencia final por sus orígenes.

1. La escultura del medio siglo, separada por un océano

Conviene recordar que el joven Pablo Serrano, aunque embarcó para Argentina en 1929 como hermano coadjutor salesiano, lo hizo para cumplir el servicio militar que le correspondía en España, destinado como enseñante en la Escuela Profesional Salesiana de San José en Rosario. No es extraño que, cumplidos los dos años obligatorios en ese centro, no renovara los votos temporales con su Congregación y decidiera salirse de ella. Pero lo hizo a medias, pues no era fácil para un «gallego» abrirse camino como escultor en Argentina o Uruguay y le permitirá pasar en 1935 a las Escuelas Profesionales Don Bosco de Montevideo como maestro de taller⁵.

(5) Para un conocimiento de este período de Pablo Serrano en Argentina y Uruguay, véase: Rafael Ordóñez Fernández, *Pablo Serrano. Vida y obra*, Zaragoza, Los libros de El Día (edición no venal), 1986 y Manuel García Guatas, *Pablo Serrano, escultor del hombre*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1989, número extraordinario de la colección «Cartillas turoleses».

¿Cuántos no han colgado los hábitos después de que pudieron alcanzar una formación en un noviciado o seminario de la España de entonces y después? Para muchísimos adolescentes era el único camino de poder salir del pueblo a estudiar.

Veinte años de su vida en plena madurez y pleno dominio de las facultades de su oficio son los que va a pasar en Montevideo. Demasiados para un escultor desarraigado de Europa en pleno auge de las vanguardias y de modernización de todas las artes. A cambio, se libró de padecer dos guerras que, ¡vete a saber dónde hubiera caído en España!

Está por investigar hasta qué nivel pudieron servirle de guía para un arte nuevo los contactos que, según citará después, tuvo con el pintor y escultor Lucio Fontana (de origen italiano, nacido en Rosario), o en Montevideo con el anciano Joaquín Torres García, recién regresado de Barcelona y París que, sin duda, venía más informado del arte abstracto al que él había contribuido desde la capital francesa.

Pero el terreno en el que tuvo que Pablo Serrano abrirse camino y paso entre los escultores uruguayos fue el de los encargos públicos y en los certámenes bianuales de los Salones de Artes Plásticas. El esfuerzo, tesón e inteligencia práctica de este artista español debieron ser considerables, pues dieron frutos sucesivos en las esculturas que hay en la calle y colecciones y en los galardones de las primeras medallas en varios salones y el definitivo y trascendental del primer Premio de Escultura en el salón de 1955 que le otorgaba el disfrute de una beca durante dos años en el extranjero. Y, a sus cuarenta y siete años, Serrano no dejará pasar esta oportunidad de regresar a España y recorrer Europa con el espíritu y las ganas de aprender de un becario maduro. Toda una lección de ganarle al tiempo los años que —en su intimidad— debía sentir perdidos o agotados en un país próspero como Uruguay. Y no dudó en dejarlo todo, hasta su mujer y su hijo adolescente.

Pablo venía de Uruguay acompañado, además, de otros reconocimientos profesionales, de saber trabajar muy bien la madera, como lo había demostrado en las dos hojas de la puerta del salón de actos de la sede de la Administración Nacional de Usinas y Transmisiones Eléctricas de Uruguay, que había labrado en 1953 (perdidas irreparablemente por un incendio hace ahora quince años). Pero también sabía tallar con buen estilo la piedra, lo que le granjeó el elogio en 1948 de Eugenio d'Ors (según recoge Xavier de Salas en su contestación al discurso de ingreso de Pablo en la Academia), quien ante la talla de un desnudo femenino de Serrano escribió: «Gloria al escultor que adivina en el

cuerpo mortal el cuerpo glorioso». Tal vez se trataba de la estatua que con el título de *Adolescencia* había ganado la medalla de oro en el Salón Nacional de 1944.

Además de subrayar esta cita, poco conocida, sobre esta obra de Pablo Serrano, he querido recordar estos dos materiales escultóricos, que ya no volverá a tocar en sus trabajos escultóricos en España, para subrayar el buen oficio y sus buenas manos para la talla y explicar así también el interés por posar en fotografías vistiendo el mandil en el taller, con las manos en la masa de escayola, modelando un torso, o bien acariciando una pieza salida de la fundición, en la que dejará la impronta de manos en relieve. Disponía, por tanto, de una sólida y bien probada formación en el oficio para tratar las formas tradicionales con éstos materiales, pues, además, ejerció la enseñanza hasta su regreso a España como profesor de Modelado en la Escuela de Industrias de la Construcción en la Universidad del Trabajo de Uruguay. Esta doble experiencia le permitirá resolver después con pericia otras formas escultóricas con el hierro, las varillas metálicas, el montaje con chapas de chatarrería o las filigranas aéreas con el alambre para explorar los interiores de las formas, construir nuevos espacios o crear elegantes ritmos abstractos.

Muy poco sabemos desde este lado del Atlántico de escultores uruguayos que Pablo tendrá presentes, como Edmundo Prati, José Luis Zorrilla San Martín, Germán Cabrera o el exiliado español, Eduardo Díaz Yepes, tres años más joven que nuestro escultor, y yerno del gran pintor uruguayo-hispano Torres García. Pero lo que sí es cierto es que de entre todos ellos, Serrano será el elegido para representar a Uruguay en el concurso internacional para el *Monumento al prisionero político desconocido*, convocado en Londres por el Institut of Contemporary Art. España, que seguía ocultando las cárceles atestadas de presos políticos, no participó, claro.

Más trascendentales para su arte fueron los escultores españoles que va a encontrar a su llegada a España. Estaban algunos en pleno auge de reconocimiento por la crítica internacional y todos en plena actividad. De entrada le va a suponer a Serrano un reto ante el que no se encogió y lo cierto es que buscó la suerte y ésta le acompañó desde el primer momento. A los pocos meses de desembarcar, se presentaba a la III Bienal Hispanoamericana de Arte, que se celebró a finales de 1955 en Barcelona, y lo hizo en representación de Uruguay. Obtuvo el gran premio de escultura, que se convertirá en cierta medida en un doble galardón, pues lo compartía con el prestigioso artista español Angel Ferrant. De puertas adentro del arte español significaba un reconocimiento a

un escultor español desconocido que se proyectaba bajo el aura de Ferrant, el eslabón con la vanguardia de los años treinta.

Pero con quien tenía que competir Serrano era con Oteiza y Chillida, principales figuras de la nueva escultura en España y en el extranjero. El primero obtendrá el gran premio internacional de escultura en la IV Bienal de São Paulo⁶ y el segundo, el diploma de honor en la Trienal de Milán de 1954, y cuatro años más tarde el gran premio de Escultura en la Bienal de Venecia, seguidos de refrendos internacionales del más alto nivel en los primeros años sesenta, como el premio Kandinsky o el Carnegie en la Internacional de Pittsburg. Sus esculturas estaban de moda y deslumbraban.

Pablo Serrano, que tenía buen olfato para saber por dónde soplaban los vientos del arte moderno y dónde podía hallar un respaldo a sus inquietudes artísticas de renovar su escultura, buscará acomodo enseguida, a comienzos de 1957, en el grupo *El Paso*. Fue el único escultor que un principio formó parte del mismo, pues Martín Chirino se incorporará al final. Pero Serrano pasó en pocos meses de la firma del manifiesto al abandono del grupo en el verano de ese año junto con su compañera afectiva, la pintora Juana Francés, y los miembros del grupo fundacional Antonio Suárez y Manuel Rivera.

Estéticamente sus obras se identificaban con uno de los puntos del ideario del breve manifiesto que concluía así: «El Paso no se fija en determinadas tendencias. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido»⁷.

Por ello, Pablo Serrano expuso con el grupo tanto las esculturas abstractas en hierros entrelazados y soldados, que motivaron el comentario de Moreno Galván, como los expresivos retratos, entre ellos el de Camón Aznar (1956, uno de los primeros de la serie), que elogiará Lafuente Ferrari. Así pues, los motivos de la salida del grupo tuvieron que ser personales, como parece desvelarlos el crítico Moreno Galván:

(6) *IV bienal do museo de Arte Moderna de S. Paulo. Catalogo geral*. São Paulo, 1957. Participaron en esta edición 43 países. De España lo hicieron los artistas Francisco Capuleto, Luis Feito, José Guinovart, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Tapiés, José Vento, Jorge Oteiza y José Planes, el más mayor de todos. Oteiza presentó cuatro esculturas en hierro. Fue muy numerosa la presencia de artistas italianos, entre ellos, el escultor Humberto Mastroianni. Pablo Serrano tenía un ejemplar de este catálogo.

(7) Francisco Calvo Serraller, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985, p. 393.

«En la medida en que el Paso fue adquiriendo conciencia de lo que verdaderamente era, no solamente se fueron aclarando sus ideas respecto a lo que debía ser el arte, sino que se aclararon también sus filas, por la determinación casi declarada de cómo deberían ser sus artistas. No se le puede, pues, negar a El Paso un cierto doctrinarismo y hasta un cierto sectarismo. Pero, –concluía el perspicaz crítico e historiador– una y otra cosa ¿no son esenciales en la fundación de toda vanguardia?»⁸. Tal vez también hubo por medio alguna desconsideración y desdén hacia la pintura de la única mujer del grupo.

De entre los pintores de El Paso con el que más relación y seguimiento de su obra mantuvo Serrano fue con Manuel Millares. Debía conocer muy bien su pintura porque conservaba catorce catálogos de sus exposiciones, desde 1957 a 1970, prácticamente a lo largo de toda su vida breve de artista, que fallecerá en 1972, y en la multitudinaria exposición de homenaje, en enero del año siguiente en la galería de Juana Mordó, no faltó nuestro escultor. También hizo un seguimiento de la pintura de Antonio Saura, pues guardaba ocho catálogos de sus exposiciones.

Sin duda, a Pablo le atraían más las desgarradas arpilleras con chorreones de sangre y manchas de luto, que tan certeramente expresaban el dolor del hombre y la huella de su cuerpo inerme, que las sutilezas geométricas de otras pinturas abstractas. Además, ese nuevo tratamiento y lectura que hacía el pintor canario de la superficie pictórica de los lienzos –mediante rotos y costurones– eran afines también a la materia pétreo, rugosa y erosionada con que su compañera Juana trataba los suyos, a la vez que estas trasgresiones del plano pictórico le confirmaban a nuestro escultor los renovadores conceptos espaciales de la pintura coetánea de Lucio Fontana mediante agujeros y limpios acuchillamientos de la tela, soluciones que, con planteamientos estéticos más expresionistas y texturas más aproximadas a la materia, llevaban a cabo Millares, Burri o Tapies.

2. Una mirada a Julio González y a los escultores italianos

Es conocido el primer largo viaje de Pablo Serrano como becario por Europa, que empezó en el mes de febrero de 1956

(8) José María Moreno Galván, *La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969, p. 79. Citado y comentado por Manuel García Guatas, «Aragoneses en "El Paso"», en Javier Tusell (comisario) y AA.VV.: *El Paso*. Catálogo de la exposición, Zaragoza, Ibercaja, 2003, pp. 25-31.

desde París. Le acompañaban Moreno Galván y Juana Francés. No es probable que pudiera ver las esculturas de Julio González, por esos meses reunidas en su primera exposición retrospectiva en Nueva York y Mineápolis.

Pero siempre reconoció su admiración por el recién desaparecido escultor, del que escribirá en 1976 un artículo para *Diario 16*, de cuyas obras serían deudoras las primeras esculturas de Serrano en hierros y chapas soldados de la serie *Ordenación del caos*. Pero también quiso emular el espíritu de su escultura de la *Montserrat* en la *Mujer labradora* que hará en ese año para Teruel.

Están por investigar los cauces del conocimiento que pudo seguir Serrano para conocer la escultura de González. Guardaba ocho catálogos de sus exposiciones, desde 1959 en la parisina galería France (que poseía la mayor parte de las obras del escultor) y la publicación de Catherine Valogne sobre su hija Roberta (Le Musée de Poche, 1971). Pero, indirectamente, pudo aproximarse a sus conceptos abstractos y formas surgidas de *collages* surrealistas, bien desde lo que pudo ver en algunas de las primeras exposiciones en España de Oteiza, Chillida o Ángel Ferrant, o a través de otras de escultores italianos, como Ettore Colla.

La relación de Pablo Serrano con la escultura italiana, tan presente en las décadas de 1950 y 1960 en galerías nacionales y en certámenes internacionales es una dimensión poco conocida en la biografía de Pablo Serrano, pero que, barruntamos, dejó su impronta en los planteamientos de algunas de sus series escultóricas. Se trata de un trabajo de investigación por hacer, desde aquí y desde Italia, y que, sin duda, aportará relaciones muy enriquecedoras, no sólo para la interpretación de su obra, sino para el arte español de esas décadas, que las hubo y bastante notorias y fueron habituales los seguimientos que hicieron las revistas de arte a los escultores italianos. Bastantes de ellos, de su misma generación. La escultura moderna italiana era bien conocida por la crítica por su presencia en España desde la primera Exposición de Escultura, al aire libre, en el parque del Retiro, en el otoño de 1953, donde pudieron contemplarse entre las piezas de los españoles, las de Manzá, Martini o Messina y las del yugoslavo Mestrovic.

La mayoría se dieron a conocer en las Quadriennale di Roma de los primeros años cincuenta y algunas de sus obras más llamativas se reprodujeron mediante excelentes fotografías en los respectivos catálogos.

Eran años de exposiciones internacionales en Italia, en París, en España (con las Bienales Hispanoamericanas de Arte o las internacionales de escultura en el parque del Retiro), en Ale-

jandría o en São Paulo, con sucesivas convocatorias de bienales, trienales y cuatrienales, distribuidas de manera que se convocaban cada año en un sitio u otro y que atrajeron a numerosos artistas de todo el mundo. No sé si los españoles pudieron viajar, pero sí lo hicieron sus obras, que llamaron la atención de los jurados en São Paulo, Venecia o Roma.

Para los artistas españoles las bienales internacionales de Venecia fueron decisivas por la posibilidad de asomar su arte al exterior y por la renovación que supusieron para la pintura y escultura españolas. Conviene no olvidar que la participación de los españoles estaba dirigida por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, que nombraba un comisario, asesorado por los vocales del jurado. Y también conviene señalar que hubo un antes y después de la escultura española contemporánea a partir de la XXVIII Bienal, de 1956, y la siguiente, de 1958. En la primera, cuyo comisario era el historiador del Arte Juan Contreras, marqués de Lozoya, participaron diez escultores de corte figurativo más o menos simplificado, tratado desde materiales tradicionales como la piedra o el bronce, mientras que la siguiente, dirigida por Luis González Robles, director de museos y profesional del comisariado y jurados de exposiciones, representó la irrupción de la abstracción, con la presencia de casi todos los miembros del grupo El Paso y Tapiés, y de la nueva escultura de Chillida (con diecisiete obras), que será reconocida con el primer premio internacional.

De estos escultores italianos que voy a presentar en síntesis cronológica, que más pudieron interesarle, los hay de una generación mayor, coetáneos a Pablo Serrano y alguno más joven. A esos nombres hay que sumar el pintor abstracto Antonio Burri (de cuyas exposiciones en Milán en 1961 y en Roma de 1981 guardaba los catálogos), tan afín, como es bien conocido, al trabajo pictórico de Millares.

El primero, Lucio Fontana (1899-1968). Le interesará sobre todo su *Manifiesto Blanco*, de 1946, como fundamento para el suyo del *Intra-Espacialismo*, en el que formulará Serrano a comienzos de los setenta su interpretación de la abstracción. Había hecho Fontana pequeñas esculturas en hierro y yeso pintado, de una radical abstracción geométrica, que expuso en la Galleria del Milione de Milán, en enero de 1935. Pero expresará de inmediato sus ideas del *Manifiesto Blanco*, en un momento personal exaltación del expresionismo abstracto, con piezas en bronce, igualmente abstractas, aunque modeladas con resultados de formas más orgánicas, para definir también el espacio, que titulará *concetto spaziale*. Simultáneamente, en este año de 1947, experimenta con otra téc-

nica nuevos conceptos espaciales con sutiles y rítmicas perforaciones de puntos sobre el papel y el lienzo. Serrano tenía los catálogos de sus exposiciones en Venecia en 1958, de una antológica de 1931 a 1959, y de una tercera en Roma en 1961.

Ettore Colla (1899). Sus esculturas de los primeros años cincuenta presentan formas de una absoluta abstracción geométrica en planos triangulares, parecidas a las de Consagra, y composiciones con hierros de chatarra, con un aire más surrealista, como en la pieza *Agreste* (1955), que presenta bastantes afinidades con las composiciones de los años inmediatos de Pablo Serrano.

Marino Marini (1901). El más célebre y celebrado escultor italiano por sus recreaciones o versiones modernas de la escultura clásica, sobre todo del tema de los jinetes, a modo de la estatuaria ecuestre antigua.

Berto Lardera (1909), establecido en París desde 1947. En sus grabados de los años cincuenta representa formas abstractas de chapas herrumbrosas perforadas y hierros ensamblados, construidas para ser vistas por ambos lados, y muy parecidas a las primeras esculturas en hierro de Pablo Serrano. Autor también de esculturas monumentales para lugares públicos en diferentes países. Fue profesor de escultura en la Hochschule für Bildenden Künste de Hamburgo.

Humberto Mastroianni (1910). Acaparó toda la popularidad del apellido el famoso actor de cine, su sobrino Marcello Mastroianni. Se le considera uno de los iniciadores de la renovación de la escultura italiana. La practicó con un poderoso sentido expresionista y monumental en Turín, una de las capitales del arte contemporáneo y de la escultura de la segunda mitad del siglo XX, y después en Roma. Autor de monumentos a los partisanos y resistentes italianos en la segunda guerra mundial. Participó en la IV bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo, de 1957, con ocho bronce, entre ellos dos retratos y una máscara.

Pietro Consagra (1920). Fue uno de los fundadores del grupo *Forma* que en 1947 organizó en Roma la primera exposición de arte abstracto. Destacan las formas abiertamente abstractas de sus bronce, de animadas texturas, y la incorporación de otros materiales como la madera quemada.

Estos y otros son nombres y referencias de obras que Serrano trató en algún caso o conoció en exposiciones y museos en sus viajes a Italia, o de los que se informó a través de libros que guardaba, como el del historiador y crítico, Roberto Salvini: *Scultura italiana moderna* (Milano 1961), o de las crónicas y reportajes de revistas. Pero estamos ante una dimensión de su biografía todavía por investigar.

3. Codo con codo con los arquitectos

En un reciente trabajo de investigación, la doctora Ana Ara ha estudiado las relaciones artísticas de Pablo Serrano con los principales arquitectos de su tiempo y ha incorporado alguna obra escultórica apenas conocida. El título resume certeramente el pensamiento del escultor y también, por lo que podemos deducir, de algunos de estos arquitectos y, sobre todo del crítico de arte Moreno Galván que solía recurrir a la unidad en el esfuerzo, porque «todas las manifestaciones del arte deben reunirse para establecer un diálogo con el hombre»⁹.

Se relacionó bien con los arquitectos, ya desde sus años en Uruguay, pues además de la oportunidad de incorporar sus obras a espacios interiores o a las fachadas de edificios, creía en la necesidad de la integración de las artes presidida por la arquitectura. Y encontró arquitectos afines a esta sensibilidad artística de incorporación de la escultura. Sabemos los apellidos, por ejemplo, de dos arquitectos, Solari y Saavedra, con los que participó en el concurso para el monumento al pintor de historia y costumbres uruguayo, Juan Manuel Blanes, que quedó en un segundo premio. Pero en el monumento para la ciudad de Rivera al general José Gervasio Artigas, fundador de la nación uruguaya y de antepasados aragoneses, tuvo que ser, lógicamente, un arquitecto el autor del diseño del pedestal, que guarda una armonía con las proporciones de la estatua en pie del prócer. Y para fachadas de edificios públicos como el de la Asociación Nacional de Afiliados esculpirá relieves con motivos realistas del mundo del trabajo y de los socorros sociales.

A Pablo Serrano le supuso siempre un reto para sus esculturas la arquitectura de edificios históricos o modernos, como el altorrelieve que esculpirá en piedra caliza blanca en 1969 para la fachada del templo del Pilar en Zaragoza, o, un año antes, la estatua de Miguel de Unamuno, encajada armoniosamente en una placea entre el bloque del edificio gótico del convento de las Ursulinas y la fachada del palacio barroco que habitó el pensador y escritor en Salamanca, al que, con su pensamiento a cuestras y las manos a la espalda, parece empezar a caminar desde el pedestal bajo.

(9) Ana Ara Fernández, «Pablo Serrano: el anhelo de un arte unitario», *Archivo Español de Arte*, n.º 320, 2007, pp. 411-422.

Pero será en España cuando la colaboración con arquitectos alcanzará escalas de presencia destacada en interiores, o de integración en el diseño del conjunto de un pedestal y éste con el entorno, natural o urbano. Comentaré a los arquitectos para cuyos edificios realizó obras o participó en sus proyectos de monumentos, en los que integró con acierto y armonía sus esculturas. Fueron José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac, Fernando Ramón y Leandro Silva. Recordará Serrano agradecido el primer apoyo que, recién desembarcado de Montevideo como un desconocido, recibió de Fernández del Amo y de Fisac.

Podemos distinguir dos momentos y destinos de los trabajos escultóricos de Serrano referidos a diseños de arquitectos. Uno primero fue el de encargos que le hicieron para las muy modernas e innovadoras iglesias, siguiendo la renovación litúrgica del Concilio Vaticano II, durante los años finales de los cincuenta, y otro momento coincide con monumentos civiles públicos.

Los dos primeros le llegaron de Fernández del Amo, arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo y, por consiguiente, plenamente receptivo al arte contemporáneo, que, además, entendía muy bien por sus escritos de crítica de arte. Ambos fueron de contenido tradicional: sendos pequeños retablos y un Vía Crucis, para los pueblos de Colonización de Vegaviana (Cáceres) y Villalba de Calatrava (Ciudad Real), en 1954 y 1955, hoy despoblado el segundo y ha sido retirado el ajuar de su iglesia.

Mayor interés por su monumentalidad ofrecen los tres encargos de Fisac; primero para la iglesia parroquial de la Coronación en Vitoria (1958) y dos años más tarde, para la iglesia de los Dominicos en Alcobendas. En ambos casos se trata de dos soberbios Crucifijos, muy estilizados y severos, al modo de los solemnes cristos románicos, que cuelgan sobre cada respectivo altar mayor. El primero en madera de nogal y el segundo en bronce, resueltos con la pericia que tenía Serrano para adaptarse a estos materiales¹⁰. Y años después, en 1970, le encargará otro Crucificado de corte similar para la parroquial de Liáns en La Coruña.

De una concepción distinta y de soberbio modelado por su expresividad es el llamado *Cristo de México* que en 1960 hizo en

(10) Felipe Morales, *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*, Madrid, Librería Europa, 1960. Excelentes fotografías de los interiores con éstas y de de otras esculturas de Serrano para la iglesia de los Dominicos, así como de otros escultores y autores de vidrieras a los que Fisac les encomendó obras.

bronce, de más de cuatro metros, para la iglesia de San Ignacio en el barrio residencial de Polanco en la capital mejicana.

La segunda época de las esculturas de Pablo Serrano vinculadas a proyectos de arquitectos es a partir de los años sesenta, que fue su década monumental.

Con los arquitectos Hurtado de Sarach y Chapa Galíndez realizará en 1965 unas composiciones, a modo de gran friso para la entrada de la central hidroeléctrica de Aldeadávila, en Salamanca. Lo compuso con hierros y herramientas de desecho de las obras, complementadas en un lateral con formas abstractas talladas en granito. Pero con el tiempo no debió gustar a la empresa, y al escultor le disgustó que fuera desmontada parcialmente y desapareciera finalmente¹¹.

Se había equivocado de lugar en 1962 para una obra suya, de compleja elaboración y mantenimiento, para el vestíbulo del hotel Tres Carabelas en Torremolinos que le encomendó el arquitecto Antonio Lamela. Fue una composición monumental, de unos diez metros de alto, construida a modo de un collage monumental con hierros y chapas de desguace y de concepto y títulos surrealistas: *Viaje a la luna en el fondo del mar*. Fue retirada y desmontada por la dirección de la empresa hotelera y Serrano mantuvo y aireó una tozuda querrela hasta el Tribunal Supremo, que al final de su vida falló en contra de sus pretensiones y argumentos.

Pero, sin embargo, en otros monumentos el resultado no fue el de un simple encargo, sino el de un trabajo coordinado y armonioso entre el arquitecto y Pablo Serrano. El primero de todos, con el arquitecto Fernando Ramón que diseñó un original pedestal, a modo de observatorio silencioso de un bello paisaje, enriquecido por la hondura y fulgor de los versos de Machado, como fue su monumento, aislado en lo alto de la ciudad de Baeza, desde donde se contempla a sus pies la vega del Guadalquivir y sierra Mágina, revivida en sus versos tempranos: «el Guadalquivir, como un alfanje roto y disperso, reluce y espejea... corriendo entre sombrías huertas y grises olivares por los alegres campos de Baeza».

Concibió el arquitecto el pedestal con la rigurosa forma de un poliedro de hormigón, abierto por sus cuatro caras y en el centro la expresiva y famosa cabeza del poeta. Una solución ar-

(11) La serie de fotografías, en blanco y negro y color, más completa publicada de esta obra escultórica de Pablo Serrano en las distintas fases de su construcción para la llamada gran bóveda de la entrada a la central hidroeléctrica de Aldeadávila, puede verse en E. Westerdhal, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1977, pp. 140-147.

quitectónica muy parecida –si no inspirada– para el severo monumento a la Constitución de 1978 que el Ayuntamiento de Madrid inauguró en un lateral del paseo de la Castellana.

Prohibida la inauguración del monumento de Baeza en 1966 y disuelta por la Guardia Civil la concentración de asistentes, no se pudo colocar la escultura de la cabeza de Antonio Machado hasta 1983.

Cuando se trataba de escritores, como Machado, Unamuno o Pérez Galdós, Serrano leía sus obras (que reunió en su biblioteca) y se documentaba en publicaciones sobre los lugares donde vivieron.

Este método siguió para ambientar el monumento al novelista Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, en 1969, otro nuevo después del tallado por Victorio Macho décadas antes, con cuyo alto pedestal tenía que competir –en cierta manera– la estatua en bronce de Serrano. Pero la referencia era mucho más moderna y activa; se trataba de la urbanización de la plaza que realizaron los arquitectos Leandro Silva y Enrique Espínola.

Con el mismo arquitecto paisajista Leandro Silva realizará a continuación el monumento a Gregorio Marañón en la Ciudad Universitaria de Madrid, cuya monumental estatua en bronce se inserta en un jardín, y el de Juan Ponce de León para una plaza de Palencia¹².

Y no fueron los únicos arquitectos con los que coordinó Pablo Serrano la ubicación de sus esculturas como monumentos, homenajes o alegorías. Colaboró también, naturalmente, con los municipales y los de entidades e instituciones.

4. Los críticos y los amigos de Pablo Serrano

Como artista, mantuvo siempre unas buenas relaciones con los críticos y supo cultivarlas con esmero. Fue un hombre que antepuso la amistad y la palabra, virtudes de hondas raíces clásicas que siempre guiaron su conducta. Fueron, los más tratados, personalidades del arte, de la poesía y la cultura en Madrid, Barcelona y Zaragoza.

En años y décadas de carencias totales de alternativas políticas en España, la cultura era la plataforma para toda expresión

(12) Para más referencias sobre el arquitecto Leandro Silva (1930-2000), sus obras urbanísticas y paisajísticas y su relación profesional con Pablo Serrano, véase Ana Ara, *op. cit.*, pp. 415-419.

de lo nuevo y de manifestaciones críticas con la preestablecida y amparada por los gobiernos de Franco, que a veces amagaron con momentos de aperturismo, pero no fueron más que señuelos políticos. Ahora bien, en ninguna ocasión ni en texto suyo alguno aludirá a aquella situación política, ni a su entorno tan politizado al que insistentemente alude como referencia para la que consideraba necesaria justificación de la creación de sus culturas. Pero aunque no estaba familiarizado con el nuevo concepto ni con la palabra democracia en los años de la transición, sin embargo demostró con su presencia en actos y con la palabra su compromiso con las libertades.

Esa nueva cultura española en la que se integró Pablo Serrano era la que impulsaron o crearon revistas como *Insula*, «Revista bibliográfica de Ciencias y Letras», para la que ilustrará la última página del número extraordinario, de junio de 1970, que conmemoraba sus veinticinco años¹³, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Papeles de Son Armadans*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Guadalimar* (cuyos cuadernos monográficos de artistas guardaba), *Destino*, *Gaceta Ilustrada*, *Triunfo* o *Andalán*, en las que escribían algunos de sus amigos y los críticos más solventes que lo hicieron sobre él o su compañera Juana.

Entre los muchos ejemplos, Juan Antonio Gaya Nuño, que al comentar para *Insula* (15-I-1957) las dos exposiciones en el Ateneo de Madrid, del pintor Vázquez Díaz y de Pablo Serrano lo recibía así:

«Tremendo escultor, este aragonés injerto en Uruguay. Ha inventado un nuevo y sencillísimo medio de hacer móvil una carátula fija en su bronce, de tan fácil manera como anima la chapa de hierro».

Pero también fueron ámbitos de la cultura española las exposiciones en las galerías que a, comienzos de los sesenta, ofrecían una línea de programación del arte nuevo, como en 1959 la Neblí de Madrid (que llevará a continuación las obras de Serrano más abstractas de la serie «Ritmos en el espacio» a la galería Disegno de Milán), en la galería Biosca con Juana Francés en 1963, en la Juana Mordó, en 1967, y en las de las instituciones, como las primeras en el Ateneo de Madrid, o en la «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza.

(13) En el n.º 279, de febrero de 1970, *Insula* le había dedicado una entrevista a toda página, titulada: «Los encuentros de Insula. Pablo Serrano», por Antonio Núñez, con una fotografía suya.

Pero en su pensamiento y en las explicaciones que por escrito dio a algunas esculturas, están presentes las ideas, sentimientos u opiniones de críticos que prologaron sus catálogos o comentaron en esas u otras revistas sus exposiciones, o de otros escritores con los que tuvo trato personal o frecuentó sus publicaciones.

Quiero dejar constancia de un aspecto poco considerado en la biografía cultural de Pablo Serrano y es que el sentimiento poético y a veces la poesía están muy presente en los textos, inéditos o editados, de Pablo Serrano. Se alimentaba de su propia sensibilidad y de la lectura de las obras de poetas y prosistas. Son bastantes los ejemplos, pero los testimonios por descubrir los incrementarán más aún.

Sumó su adhesión al homenaje a Leopoldo Panero de la Tertulia Literaria Hispanoamericana en 1962. Conoció a Miguel Labordeta, del que había leído su poesía y modeló un penetrante retrato. Tenía en su biblioteca una edición de las obras completas de Vicente Aleixandre, y de Pedro Salinas, una edición ilustrada de *El Contemplado* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959). Le dedicaron sus libros de poemas u otros escritos, por ejemplo, Guillermo de Torre: *Ut pictura poesis* (1963), Juan Climent: *Parque de la esquina* (1964), Manuel Conde: *Habitando el exilio* (1966), Gabriel Celaya: *Lo que faltaba* (1967), José Ignacio Ciordia: *Estuario* (1975), Manuel Pinillos: *Sitiado en la orilla* (1976), Ángel Crespo: *Claro: oscuro (1971-1975)* (1978), José Camón: *El hombre en la tierra*, y también lo hicieron Cesáreo Rodríguez Aguilera, Emilio Gastón, Miguel Luesma, José Antonio Labordeta, etc.

Empezó Pablo Serrano haciendo retratos a los poetas Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez y Luis Palés Matos, reunido desde 1971 en perenne bronce y sobre pedestales de roca, en el campus de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, y la primera vez que manifestará querer volver a Montevideo será como invitado al Congreso de Escritores Hispanoamericanos, pero eran ya los últimos meses de su vida.

Por el contenido de sus textos o de las críticas dedicadas a obras específicas de Serrano, a sus exposiciones o a la escultura moderna he elegido como muestra a cuatro autores: los críticos Moreno Galván y Ángel Crespo, el filósofo López Aranguren y el crítico y magistrado en Barcelona, Cesáreo Rodríguez Aguilera.

José María Moreno Galván publicará en 1965 un volumen, *Autocrítica del arte*, que reunía algunos escritos anteriores, publicados en la revista *Artes*. Es elocuente de su amistad con Juana Francés y Pablo Serrano que se lo dedicara doblemente a ambos, impreso y manuscrito de esta guisa: «y, además, a Juana Francés y

Pablo Serrano, por escrito, con abrazos y más abrazos de Moreno Galván. Madrid, 21 junio 1965»¹⁴.

Dedica tres capítulos al tema principal del debate artístico que era el de la abstracción en el arte contemporáneo, después de Kandinsky, Malevitch y Mondrian, con una cita a Calder, Ferrant y Oteiza y el significado y contenido del aformalismo.

Tal vez estas cuestiones de la abstracción pura no fueran prioridad en esos momentos para Pablo Serrano, que ya había experimentado a finales de los cincuenta con formas totalmente abstractas como los *ritmos en el espacio* o las *quemas del objeto*, pero ideas formuladas con la agudeza con que escribía este malogrado crítico tuvieron que corroborar las suyas de Serrano; por ejemplo cuando iniciaba el libro con una formulación de la política de la forma o sea el «comportamiento civil del arte; del contemporáneo que es al que quiero referirme en este breve libro». O más adelante, cuando afirma: «Lo que llamamos la realidad social no es más que el conjunto de datos de la realidad histórica. Se trata, ahora, de observar el arte desde la realidad social e histórica, sin abandonar por un momento la pretensión de observar a la historia y a la sociedad desde el arte»¹⁵. Por eso, mantenía que el arte occidental era humanista. Ideas con las que, indudablemente, comulgaba Pablo Serrano.

Desde la especializada y minoritaria revista de arquitectos *Forma Nueva. El inmueble*, creada y dirigida por arquitectos, el crítico y poeta Ángel Crespo comentaba la exposición de Pablo en la galería Juana Mordó a comienzos de 1967 con esta referencia estilística hereditaria de Rodin, presente en una buena parte de la escultura europea del siglo XX:

«Lo es cuanto a la fuerza, a la rotundidad y poderío de los volúmenes, a la persuasión de presencia inescrutable de sus obras. Pero Pablo Serrano es también un inventor. Su invento consiste en abrir puertas y ventanas a las representaciones de la figura humana...»¹⁶.

Aranguren redactará este breve pero preciso comentario sobre sus piezas *Quema del objeto* (1957): «Espacio y expresión en

(14) José María Moreno Galván, *Autocrítica del arte*, Madrid, Ediciones Peñínsula, 1965, 174 pp.

(15) *Ibidem*, pp. 52 y 93.

(16) Ángel Crespo, Exposiciones en Madrid. *Forma Nueva. El inmueble*, n.º 13, febrero de 1967. Le dedicará a Pablo Serrano su libro de poemas: *Claro: oscuro* (1971-1975), Colección Puyal, Luesia [Zaragoza], 1978.

la vida y para la vida, referidos al hombre, creados por él. Que-
mo el espacio vivido existencialmente, no emocionalmente».

De Rodríguez Aguilera había seleccionado párrafos y epí-
grafes de una publicación en *Papeles de Son Armadans* (1968), títu-
lada *La escultura como expresión social* y los dedicados al «Humanis-
mo moderno» y «Escultura y sociedad», conceptos con los que
comulgaba el escultor, desde una de las primeras frases en que
resume el sentido del título: «La escultura en nuestro tiempo,
como todo el arte, es una expresión social desde su origen».

Las relaciones con Zaragoza y con sus amigos poetas, profes-
ores de la universidad, pintores jóvenes y otros profesionales, tu-
vieron dos épocas bien diferenciadas por el tiempo.

La primera, desde los años finales de los cincuenta y en los
sesenta, con alguna tertulia ocasional en la casa del poeta Miguel
Labordeta (o sea, en el colegio privado y laico de Santo Tomás
de Aquino, instalado en el caserón de la calle del Buen Pastor)
por donde pasaron creadores locales y nacionales de todo estilo
y dedicación.

Quiero volver a comentar un testimonio impagable de una
de aquellas visitas de Serrano a Zaragoza que evocará años des-
pués el historiador Francisco Oliván Bayle, que asistió a la sesión
de modelado del retrato de Miguel, que improvisó sobre la mesa
del comedor. Pidió le trajera una pella de arcilla, una cuchara,
un tenedor y un cuchillo y, en poco más de dos horas, lo conclu-
yó. Después de dejarlo secar, lo envolvió en una arpillera y se lo
llevó a Madrid para su fundición. Esto sucedía en 1957:

«...era sorprendente —recordará Oliván Bayle— el acabado
de la obra, pues era de gran parecido con el modelo, toda vez
que el escultor, sin dar simetría a los lados de la faz, éstos queda-
ban desiguales, pero en ellos quedaba no sólo el rostro de Mi-
guel, sino que en su expresionista semejanza, saltaba afuera la
psicología de su alma»¹⁷.

Otros nombres los evocaba el recitador poético Pío Fernán-
dez Cueto: el círculo de amigos y conocidos en sus viajes a Zarago-
za, que, inexcusablemente, se dejaba caer por la tertulia de la
peña Niké, «con su digna pobreza a cuestras y sus versos más hon-
dos en el fondo de aquella voz ejemplar», como lo recordará José
Antonio Labordeta allá por aquellos años finales de los cincuenta:

(17) Francisco Oliván Bayle, *Heraldo de Aragón*, 28-XI-1976. Citado y comen-
tado por M. García Guatas, «Así hacía Pablo Serrano sus esculturas», en el catá-
logo de la exposición *Pablo Serrano. Esculturas*, M. García Guatas y Alicia Murría
(comisarios), Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 1989, pp. 19-23.

«Conocí a Francisco Yndurain, catedrático de Literatura, a los poetas Manuel Pinillos, Julio Antonio Gómez, Guillermo Gúdel, Gracia, Alfaro, Valdivielso, Ciordia, Orús [pintor]... También al pintor Lagunas, al fabuloso escultor Pablo Serrano (“que es de lo mejor del mundo”), al historiador Oliván, a Galán Beragua, el cuñado de Buñuel...»¹⁸.

Aunque olvidó en esta cita a su hermano, Miguel Laborleta, lo define a renglón seguido en el pequeño libro de sus memorias como «el mejor poeta surrealista español».

Pablo Serrano, tan emotivamente adjetivado, había ayudado en más de una ocasión al menesteroso actor-recitador, viajero por todas las ciudades de España, y le hizo a vuelapluma un retrato con esta dedicatoria: «Por la garganta de Pío se alimentan los poetas».

La segunda época fue ya con nuevos amigos, en torno, principalmente, al grupo creador de *Andalán*, periódico cultural y político, simpatizantes bastantes de ellos con el Partido Comunista y con el PSA (Partido Socialista Aragonés), de breve trayectoria política.

Dos documentos, a los que ahora hago referencia, recuerdan la audiencia y afecto que promovía Pablo Serrano cuando pasaba por Zaragoza o venía a sus tierras turolenses del Bajo Aragón.

La fotografía del grupo de amigas y amigos que le acompañaron a Alcañiz en su homenaje de octubre de 1981, en la que le rodean, a él y a Aranguren, los pintores Natalio Bayo y José Luis Lasala –luego secretario de su Fundación–, José Antonio Laborleta –vínculo de recuerdos y afectos con su hermano Miguel–, Eloy Fernández Clemente –director de *Andalán*–, Francisco Egido –responsable de la obra cultural de la Caja de Ahorros de la Inmaculada y promotor de la exposición *Seis maestros aragoneses*, en 1977, con una destacada presencia de la obra de Serrano–, Lorenzo Martín-Retortillo y Emilio Gastón. Pero, indudablemente, eran más que los que posaron con él en esta ocasión.

Serrano recurrirá al asesoramiento de Martín-Retortillo y a Emilio Gastón para su Fundación-Museo (que ya le daba vueltas en la cabeza). El catedrático de Derecho y uno de los primeros senadores de la democracia por Zaragoza le dedicará sus publicaciones breves de estos años. Una de ellas: *Divagaciones sobre el libro en una primavera y otros temas* (Zaragoza, 1980) la ilustrará en la cubierta con un dibujo del Pan Partido y al final publicará una

(18) Jesús Pindado, *Pío, pueblo y poema*, Bilbao, Editorial Comunicación Literaria, 1976, p. 65. Se reproduce el retrato dedicado que le hizo Pablo Serrano, así como dos más, por Oteiza, también dedicado, y por Ibarrola.

carta a Pablo Serrano, en la que transcribía versos de la oda del otro Pablo [Neruda] sobre el pan. Emilio Gastón le dedicó su libro de poemas: *El hombre amigo mundo* (que, escrito en 1958, no había podido ver la luz hasta 1976).

El segundo testimonio fueron los números del quincenal *Andalán* a lo largo de los primeros años ochenta, pero de los que hay que destacar el de homenaje póstumo a Pablo Serrano, en el número doble de enero de 1986. Además de recuerdos y reflexiones y un breve estudio y valoración de la crítica Alicia Murría sobre el conjunto de su obra¹⁹, se reprodujo una emotiva carta manuscrita de Serrano al poeta Miguel Labordeta, escrita en 1969, pocos meses después de su muerte, un largo poema del uruguayo Washington Benavides a la escultura del profeta Baruch (1954) y una interesante evocación por el pintor turolense en París y Madrid y amigo de Serrano, Salvador Victoria.

Recordaba este pintor abstracto la llegada de Pablo a París con Moreno Galván en 1956 y la primera visita a su estudio en Port-Royal, otra nueva visita con Juana, los recuerdos de la Bienal de Venecia y de la sentada con otros artistas en la sala Goya del Museo del Prado, el 7 de noviembre de 1970, para protestar por la «enésima detención» del amigo Moreno Galván y contra el juicio militar del llamado proceso de Burgos: «Tu presencia en esta ocasión fue valiosa. Tu seriedad, tu aspecto "patriarcal" nos evitaron ciertamente dificultades con la policía y salimos del museo con la promesa de un trato aceptable para José María y una simple retirada del carné por la Brigada Político-Social». Y concluye Victoria la entrañable remembranza diciéndole que esta despedida de la vida hubiera querido hacerla con champán, como la última noche en Sofía en el otoño de 1984, cuando concluían su visita a Bulgaria.

5. El pensamiento de un escultor

Desde estas referencias artísticas y poéticas y de otras citas se abasteció el pensamiento estético y espiritual de Pablo Serrano y se fue configurando a lo largo de las tres décadas de su arte en España. Está por hacer un seguimiento de sus numerosos y fragmentarios textos y notas manuscritos y de las lecturas de revistas,

(19) Le dedicó un estudio de conjunto a su obra escultórica esta historiadora y crítica de arte en Alicia Murría: *Espacio interior, espacio infinito*. Catálogo de la exposición en Zaragoza, Huesca y Teruel, Gobierno de Aragón, 1986.

catálogos y libros (reunidos la mayor parte en el archivo y biblioteca personal de su Museo de Zaragoza). Pues si tanto Oteiza como Chillida tienen ediciones de sus textos, en los que la poesía de inspiración propia o como referencia de otros autores es componente esencial en ambos, también Serrano merece tener algún día una edición de sus escritos²⁰.

Contribuirán, sin duda, a desvelarnos los fundamentos de sus series de esculturas y nos aproximarán, sobre todo, al espíritu de una época muy activa del arte y la cultura en España, que en la escultura alcanzó la edad de oro del siglo xx con una generación —Oteiza, Chillida, Basterrechea, Subirachs, Chirino y Andreu Alfaro— que dio nombre y lugar propio en el arte español y europeo a la escultura no figurativa, abstracta o informal, como solía decirse entonces.

Formuló su pensamiento estético Pablo Serrano en el manifiesto que tituló *Intra-Espacialismo* y publicó en muchos medios y ediciones desde marzo de 1971. Como reconocía en este breve texto, seguía y citaba el de Lucio Fontana de tres décadas atrás en las cuestiones del espacio en la obra artística, que aplicaba a las series *Bóvedas para el hombre*, *Hombres con puerta* o *Unidades-yunta*, concebidas para lugares exteriores y, por tanto, a escala monumental.

Lo resumirá en el que podemos considerar su último discurso de mayor nivel y compromiso artístico: el de la anhelada investidura como académico de la de Bellas Artes de San Fernando, que pronunció el 24 de mayo de 1981, que será ya el del final de toda una vida de artista.

En el título concentraba el que fue pensamiento y guía espiritual de toda una vida de artista: *Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social*.

Daba comienzo a su discurso planteando las circunstancias que rodeaban al hombre contemporáneo, de riesgo en el cuerpo y en el espíritu, que resumía en una frase a la que había recurrido en muchas ocasiones que definía al hombre como «animal de incertidumbre». Pero Serrano había respondido desde la práctica escultórica, como en algunas de sus series escultóricas de las

(20) Del prolífico Jorge Oteiza citaré solamente las publicaciones de poesía: *Poemas inéditos*, Madrid, La Buardilla, 1988, y *Existe Dios al noroeste* (Poética), Pamplona, 1990, 206 pp. Eduardo Chillida, *Escritos*, Madrid, La Fábrica editorial, 2005, 119 pp. Esta miscelánea de textos breves y pensamientos a modo de aforismos de Chillida sobre la percepción, el espacio, la creencia religiosa, los derechos humanos, etc., y la rememoración de escritores como Goethe, Jorge Guillén (con especial interés) o María Zambrano presenta igualmente un tratamiento literario poético.

décadas más recientes, con la contraposición de hombre-materia y hombre-espíritu, «materia que se deteriora y luz que permanece». Que aplicado, por ejemplo, a las figuras humanas o abstractas lo formula con estos silogismos encadenados:

«La escultura es un medio de expresión que da forma concreta al pensamiento. Una escultura, como un libro, es una conciencia, y una conciencia se forma y se forja en el trabajo de todos los días, en la inseguridad y la relatividad cambiante, consciente de vivir nuestra época de incertidumbre».

Y concluía su exposición con una paráfrasis del omnipresente pensamiento orteguiano y una profesión pública de fe en su compromiso social como artista, que casi treinta años después parece sonarnos a su testamento espiritual:

«No admito vivir fuera de mi circunstancia, de mi tiempo, y a él entrego mi quehacer, mi imaginación, en preguntas constantes»²¹.

La preocupación humanista y social de Pablo Serrano está muy presente a lo largo de las respuestas al significado de sus obras, fueran abstractas o de referencias humanas como las bóvedas o la serie de hombres con torsos convertidos en muñones, pero con una puerta en el pecho, que nos introduce en un interior brillante y luminoso.

Generalmente en las contestaciones a los entrevistadores era mucho más preciso y directo que en los elaborados párrafos de sus discursos. Por ejemplo, respondía así en diciembre de 1968:

«Mi escultura ha evolucionado hacia las cosas abstractas y después he tratado que esas cosas abstractas se sumasen a mis preocupaciones en todo sentido, a tal punto que ya en la época actual estoy llevándolas a problemas de tipo humano.

Este problema, abstracto en sí, [el de la vida y la muerte por el que le preguntaba el periodista] está vinculado con una filosofía, y con una metafísica y con una preocupación humanística» (*Heraldo de Aragón*, 15-XII-1968). Y en otra entrevista en esa misma década, cuyas respuestas preparó por escrito, respondía a la pregunta de cuáles eran sus ideas estéticas afirmando con contundencia que las ideas estéticas debían ser éticas, ya que «en

(21) Pablo Serrano Aguilar, *Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 24 de mayo de 1981, pp. 9-21. Contestación de Xavier de Salas, pp. 25-37. Pablo Serrano tomó posesión de la medalla n.º 37 que antes habían poseído los escultores Juan Adsuara y Cristino Mallo (que no llegó a tomar posesión). Serrano entregó a la Academia, como era costumbre en estos actos de investidura de un artista, una obra: una quinta versión en bronce del retrato de Antonio Machado.

principio la moral debe ser consecuencia de un sentir el tiempo presente en que el artista vive y estética es una teoría de la sensibilidad. Si la belleza para los clásicos surgió de la aplicación de determinadas leyes geométricas y numéricas ordenadas, sin desecharlas, para nosotros es más bella la verdad, la justicia o la lucha por anular el hambre en el mundo»²².

6. Los tres grandes escultores aragoneses del siglo xx

Hay que reconocer que Aragón no ha sido tierra de escultores, aunque nombres y talleres de buen oficio no han faltado desde el siglo de Goya. Tampoco, pues, ha habido otras figuras de proyección nacional e internacional que estos tres del siglo xx, que sintetizan otras tantas generaciones: Pablo Gargallo, fallecido en 1934, Honorio García Condoy, en 1953 (ambos en plena madurez, a los cincuenta y tres años) y Pablo Serrano, en 1985.

Fueron los más cosmopolitas, pues se formaron y residieron durante muchos años en el extranjero. Pero sólo Serrano tendrá escultura y monumentos en plazas y parques de ciudades aragonesas, pues para Gargallo y Honorio fueron otros tiempos y otras circunstancias personales, muy ajenas a los encargos de esculturas para espacios públicos.

Pero los dos Pablos tienen su museo monográfico en Zaragoza, con los correspondientes catálogos y actividades expositivas complementarias. Como es sabido, el de Gargallo lo creó el Ayuntamiento de Zaragoza en 1985 y el de Serrano, inaugurado en 1994, fue auspiciado por el Gobierno de Aragón desde su primera fase como patrono de la fundación creada por el escultor hasta la construcción de un edificio nuevo y puesta en funcionamiento como museo.

Sin embargo, han sido hasta ahora fallidos los intentos para traer en Zaragoza la obra que Honorio dejó en París. Si estuvieran reunidas en un museo las obras de los tres, casi podría ahorrarme estas líneas y disfrutaríamos contemplando el siglo más brillante de la escultura hecha por aragoneses, homologable a las manifestaciones artísticas y conceptos estéticos de cada época.

(22) Archivo del Museo Pablo Serrano. Caja 24. Dos folios caligrafiados con las respuestas a las preguntas del profesor de arte, Fernando Escrivá y Cantos, seguramente para algún programa cultural de la Dirección General de Acción Exterior del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Pero también conviene mantener una relación de referencia y comparación del género escultórico del retrato en el que sobresalió Pablo Serrano con los que por esas mismas décadas de la posguerra realizaban otros dos escultores aragoneses: Félix Burriel (1888-1976) y Armando Ruiz Lorda (1904-1991). Y de entrada hay que reconocer que han sido los mejores modeladores de retratos para bronce del siglo XX, como también lo fue en su época Pablo Gargallo; cada uno de los tres con su estilo propio y diferenciado, como podemos compararlos ahora en un museo imaginario y podríamos disfrutarlos en una futura exposición monográfica a través de una selección de estas obras de cada uno. Sobre todo en este nuevo siglo en que prácticamente se ha perdido ya el oficio y sabiduría de los últimos escultores autores solventes de retratos²³.

Los retratos de Burriel son los más sobrios, de un equilibrado realismo académico, con una concepción de las cabezas muy sólida y armoniosa, como podemos ver en retratos públicos, como el del escritor y periodista Julio Monreal y Ximénez de Embún (en la plaza de Aragón, 1944), o institucionales de los profesores universitarios, Miguel Asín y Palacios, Eduardo Ibarra, Giménez Soler y Serrano Sanz. Se aproximan formalmente entre sí los de Serrano y de Ruiz Lorda por el vigor de las texturas, en cuyos efectos expresionistas sobresale indiscutiblemente Pablo Serrano, mientras que Ruiz Lorda permaneció más anclado en soluciones plásticas de su maestro y modelo predilecto que fue Rodin. Desde Madrid hará Armando Ruiz retratos de personalidades nacionales como Pío Baroja, César González Ruano o Camilo José Cela, y Serrano también el de Cela (uno de los últimos y menos logrados de su serie), los de Camón Aznar, Gaya Nuño, Aranguren, del influyente crítico francés Michel Tapié (autor de los prólogos de sus exposiciones antológicas de Madrid y Zaragoza en 1973 y 1975), de Miguel Labordeta, etc. etc.

Gargallo, Honorio y Serrano, nombres de una historia brillante, pero cerrada, de la historia de la escultura del siglo XX hecha por aragoneses que interpretaron en buena sintonía la de su época en Europa.

Cuando murió Pablo Serrano, el arte y la escultura en España vivía una década de nuevo esplendor, una década prodigiosa —la de la posmodernidad de los ochenta— para una generación nueva de

(23) M^a Isabel Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad: arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, capítulo dedicado a la escultura y a los escultores Burriel o Ruiz Lorda y otros de esa época, en activo en Zaragoza, pp. 433-479.

artistas españoles –con nombres de aragoneses como Broto, Mira, Calero o Sinaga– que llevó la pintura y lo que (para entendernos) podemos seguir llamando escultura por unos caminos totalmente distintos a los de estos maestros del arte escultórico.

7. Y como final Teruel, de donde salió

Serrano era apasionado, pero apacible y, como buen turolense, astuto. Del desarraigo de su tierra durante casi cincuenta años de su vida, pasará cuando intuyó las incertidumbres de la salud y de la vejez, a entregarse a ella: a Crivillén, Alcañiz y Teruel.

Pero tuvo una relación doble: desde la vuelta a los recuerdos de la infancia y desde el retiro a los afectos de los nuevos amigos y proyecto de dejar bien asegurada la colección de sus obras y la memoria de su archivo y biblioteca personales.

Lo primero que hizo nada más desembarcar en Barcelona fue visitar su pueblo natal, que lo recibirá con una cálida acogida de todos los vecinos y la corporación municipal a la cabeza. Fue un reencuentro con los afectos y emociones remansadas y luego con la devoción religiosa de los recuerdos de la infancia, pues dos años después, hará una visita al monasterio y santuario de la Virgen del Olivar, a donde sus padres debieron llevarle en más de una ocasión. Como exvoto personal, tallará una nueva cabeza de la Virgen, tal como recordaba de niño, antes de su destrucción en la guerra civil.

No volvió apenas por Crivillén, pero es cierto que desde Madrid moverá influencias en los Ministerios (sobre todo en el de Hacienda, del que era ministro el turolense [de Burbáguena] Navarro Rubio) para que le llegaran mejoras, como las nuevas escuelas, el agua corriente a las casas o la restauración de la torre de la iglesia. Sus desvelos para que el pueblo «no viniera a menos».

Regresará a Teruel en 1976 para presentar su homenaje personal a sus gentes turolenses en el monumento que dedicó a *La mujer labradora turolense*, que encargado y donado por Ibercaja, se inauguraría en julio de 1976 en el parque del Ensanche. Como homenaje a las humildes mujeres de los pueblos, acertó en no ponerla sobre un pedestal, sino sobre el suelo; mejor dicho, sobre unos surcos, construidos en hormigón, como arras-trándose pesadamente sobre cualquier tierra labrada de los altiplanos turolenses.

En un texto inédito suyo referido a Julio González y a su obra escultórica, escrito en 1976, afirmaba haber interpretado en esta escultura en bronce la *Montserrat*, que había realizado en

chapa de hierro para el pabellón de la República Española en París en 1937: «es hembra de la tierra sosteniendo al hijo y la hoz del trabajo, émulo de la labradora, otra figura de mi interpretación, hoy en Teruel, con la misma admiración al ser humano de gente sencilla de tradición, supervivencia y orgullo que él sintió». Pero lo que no percibió Pablo Serrano fue el significado político de esta escultura de Julio González, ni el destino para aquel pabellón gubernamental, ni la España en guerra, que desde Uruguay no había vivido²⁴.

Su labradora es una figura construida en bloques geométricos, a modo de rocas extraídas de una cantera, con un rostro de heroica adustez y acompañada de signos del trabajo agrícola y minero y de manos trabajadoras cortadas que la rodean, caminando cargada de fardos de forraje, dispuestos a modo de una cruz a ambos lados de los hombros.

En su memoria estaba muy grabado el buen pan que había comido en la niñez, que tan bien sabían hacer las mujeres turolenses en los hornos públicos, sus formas ancestrales y hasta el sonido crujiente al compartirlo. Y esos fueron los orígenes de la serie de panes que, a escala, bien de pieza partida entre las manos, o de monumento, modelará en bronce a finales de los años setenta.

Ese pan partido y compartido, que con el título de *El pan necesario* convertirá en motivo escultórico de una exposición de panes reales en Alcañiz en octubre de 1981, era como la liturgia de una eucaristía laica, pero de un hondo humanismo popular y campesino de sus tierras turolenses.

En la capital, Teruel, había recibido en 1972 los primeros galardones de un recital de reconocimientos institucionales que a lo largo de esa década y en los años ochenta recibirá en Aragón. Ahora lo distinguieron con los títulos de Hijo predilecto de Teruel y la Medalla de Oro de la Diputación, al que seguirán años más tarde el de la concesión de la Medalla de Oro de Zaragoza, y en 1981, el de Hijo Adoptivo de Alcañiz.

Como colofón, el nombramiento de Doctor Honoris Causa, el 26 de mayo de 1983, por la Universidad de Zaragoza. En su breve discurso de investidura agradecía tan prestigioso reconocimiento con estas ingeniosas y elegantes frases: «Dar forma a la materia hasta imprimirle un sentimiento, es tarea ajustada a mi experiencia. Dar forma con palabras queriendo agradecer vues-

(24) Archivo del Museo Pablo Serrano. Caja 23. Dos folios y medio mecanografiados sobre Julio González, escritos por Pablo Serrano para el crítico de arte Miguel Logroño en noviembre de 1976, publicado en *Diario* 16.

tro gesto generoso, es pretender modelar la antimateria». Y concluía con una pública dedicatoria, tan apropiada a ese espacio universitario del Paraninfo a «la comunicación y la tolerancia».

Significativamente, la última vez que visitará Pablo Serrano Crivillén fue en el verano de 1985, menos de dos meses antes de su repentino fallecimiento. Sus sentimientos y emociones, hilvanados con recuerdos topográficos de su infancia y de nombres de personas desaparecidas, los había resumido en estas frases de su discurso que suenan a premonitoria despedida: «Tengo a bien una historia de servicios prestados y sí, de ello me enorgullezco. Y lo hice por una razón de peso y muy sencilla. Hay que devolver al surco de la tierra la semilla que de ellos salió. ¿Acaso ésta no es una buena razón?».

En este año del centenario, han inaugurado un gran edificio de nueva construcción en Crivillén que con un exceso de énfasis han titulado Centro de Arte Contemporáneo «Pablo Serrano», creado por el ayuntamiento y la nueva comarca político-administrativa de Andorra-Sierra de Arcos.

Un contenedor ambicioso sin contenido por ahora de obras, ni de su hijo predilecto, ni de arte contemporáneo. Un centro monográfico de interpretación personal, fundamentada, como todos los que se han abierto en estos últimos años, en medios y producciones audiovisuales. Un lugar a más de cien kilómetros de Teruel y con menos de cien habitantes, que se resiste a desaparecer del mapa de los pueblos vivos, aferrado al nombre de su antepasado y artista más ilustre e internacional.

Últimamente se ha convertido en frase recurrente y tópica definir a Pablo Serrano como aragonés o turolense universal. Puede circular para consumo cultural interior, pero no abre puerta alguna a sus obras en referencia a las de otros artistas a las que se parecen, ni a los ambientes en los que o para los que creó sus esculturas más representativas o monumentales.

¿Por qué no llamarle mejor hispano-uruguayo universal?, donde, además de residir durante veinte años con esa segunda nacionalidad de adopción, allí se hizo escultor, alcanzó los triunfos en los Salones Nacionales y representó a la República de Uruguay y a su escultura en aquel concurso internacional convocado en Londres en 1953.

Pienso que no es conveniente apropiarse tanto de un artista hasta el extremo de reubicarlo de nuevo en su tierra natal, pues se hizo escultor con nombre y renombre desde el extranjero. Mejor que encerrarlo en esta tierra, proyectarlo al exterior, a Uruguay y a España, donde su arte tuvo un lugar y sigue teniendo un sitio con nombre propio.