

Pliegues urbanos. Pablo Palazuelo en el Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana

*Urban Folds. Pablo Palazuelo at the Open Air Sculpture
Museum on Paseo de la Castellana*

GONZALO SOTELO-CALVILLO
Universidad Politécnica de Madrid
gonzalo.sotelo@upm.es
<https://orcid.org/0000-0001-7811-8293>

TERESA RAVENTÓS-VIÑAS
Universidad San Pablo-CEU
traventos@ceu.es
<https://orcid.org/0000-0002-5703-5728>

*Recibido: 18/07/2024
Aceptado: 29/09/2024*

Resumen

Este artículo explora la influencia arquitectónica en la obra escultórica y urbana del artista Pablo Palazuelo, a pesar de no poder completar sus estudios en Oxford debido a la Guerra Civil Española. Centra su atención en su obra para el Museo al Aire Libre de la Castellana, Madrid (1977-1978), al investigar su proceso de trabajo a través de bocetos y escritos del artista. Se analizan sus viajes y cimientos teóricos, destacando tanto su sincretismo entre las culturas occidental y oriental, como su búsqueda de una nueva geometría. También se examina su transición a la escultura influenciada por constructivistas rusos y sus intentos de integrar elementos arquitectónicos en su obra, incluyendo colaboraciones con ingenieros, arquitectos y otros artistas. El artículo concluye que la obra de Palazuelo trasciende de la mera escultura urbana, albergando un componente arquitectónico significativo, y sugiere nuevas líneas de investigación basadas en su legado artístico y geométrico.

Palabras clave

Proceso de trabajo, dibujo, maqueta, escultura, arte geométrico, diseño urbano.

Abstract

This article explores the architectural influence on the sculptural and urban work of the artist Pablo Palazuelo, despite not being able to complete his studies at Oxford due to the Spanish Civil War. It focuses on his work for the Open Air Sculpture Museum on Paseo de la Castellana, Madrid (1977-1978), by investigating his working process through sketches and writings of the artist. His travels and theoretical foundations are analyzed, highlighting both his syncretism between Western and Eastern cultures and his search for a new geometry. The transition to sculpture influenced by Russian constructivists and his attempts to integrate architectural elements into his work are also examined, including collaborations with engineers, architects, and other artists. The article concludes that Palazuelo's work transcends mere urban sculpture, harboring a significant architectural component, and suggests new lines of research based on his artistic and geometric legacy.

Keywords

Working process, drawing, model, sculpture, geometric art, urban design.

Referencia normalizada: SOTELO-CALVILLO, GONZALO – RAVENTÓS-VIÑAS, TERESA (2024): "Pliegues urbanos. Pablo Palazuelo en el Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 26 (octubre, 2024), págs. 111-128. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Introducción y metodología. 2. Base geométrica. 3. Esculturas urbanas. 4. Conclusión. 5. Bibliografía.

1. Introducción y metodología

Pablo Palazuelo (Madrid, 1915- Galapagar, 2007) siempre soñó con realizar proyectos de escala urbana, aunque no pudo terminar sus estudios de arquitectura. Dramáticamente apartado de la Universidad de la Ciudad de Oxford por el estallido de la Guerra Civil Española, Palazuelo decidió centrarse en su producción artística; sin embargo, no renunció a sus sueños. Además de una reputada trayectoria plástica, este autor también cultivó el diseño de propuestas que trascendieran ese ámbito hasta alcanzar una decidida voluntad arquitectónica.

Esta investigación propone verificar la posible existencia de esta característica constructiva en uno de sus primeros proyectos nítidamente urbanos, con-

cretamente en la escultura integrada en el *Museo al aire libre de la Castellana de Madrid*, obra elaborada entre 1977 y 1978 [fig. 1]. Una instalación concebida originalmente con un carácter más ambicioso, que acompañó a las realizaciones de un elenco de escultores reclutados por Eusebio Sempere. Para abordar este análisis se ha acudido a las fuentes originales, situadas en los archivos de la Fundación Pablo Palazuelo, donde se custodian los bocetos elaborados para este diseño¹.

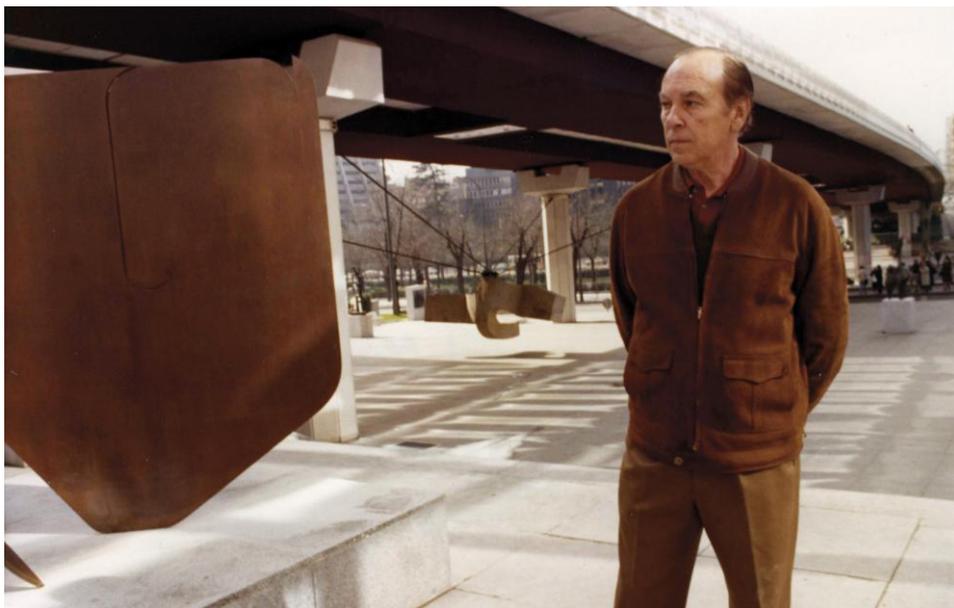


Fig.1. Pablo Palazuelo junto a *Project pour un Monument IV B* (1978) y *La sirena varada* (1972) de Eduardo Chillida en el Museo Arte Público del Paseo de la Castellana. Madrid, 1978. Fotografía cedida por la Fundación Pablo Palazuelo (FPP).

Como metodología, en primer lugar, se ha emprendido un método de indagación inverso. A partir de la obra definitiva se han tratado de reconstruir las diversas etapas que desgranen el proceso desplegado, puesto que se ha operado con dibujos preliminares usualmente carentes de referencias relativas al título o a la fecha, lo que dificulta emparentarlos con la pieza final. No obstante, el establecimiento de la sucesión de fases que describe la evolución de la propuesta no debe ceñirse únicamente a los años citados, sino que abar-

¹ Queremos agradecer la generosidad de la Fundación Pablo Palazuelo para permitir trabajar con los diseños originales y por la reproducción de las imágenes de las obras.

carían una horquilla más generosa para dotar al estudio de un contexto más enriquecido, tanto cronológico como formal.

Este ensayo también se complementa con el estudio de los principales escritos elaborados por Palazuelo para tratar de elaborar un andamiaje tanto teórico como geométrico que aporte la base para confrontar esta premisa. Con estos textos, unidos a las maquetas y los bocetos, se procederá a verificar si su formación como arquitecto llegó a influir en su proceso de trabajo hasta aproximarlos a los mecanismos que habitualmente operan en la labor arquitectónica.

El escrito concluiría tras establecer una comparativa de este proyecto tanto con obras anteriores, como con realizaciones posteriores de Palazuelo elaboradas para una localización concreta. De esta manera se plantea confirmar si actuaciones como la escogida se circunscriben únicamente a una práctica artística de arte urbano, o si además puede considerarse que albergan una componente arquitectónica.

2. Base geométrica.

La obra de Pablo Palazuelo está marcada por dos viajes principales: uno formativo y otro iniciático. El primero le condujo desde la Universidad de Madrid hasta el departamento de Arquitectura de la Universidad de la Ciudad de Oxford, en Reino Unido, donde estudió desde 1933 hasta 1936. Durante este periodo adquirió los conocimientos, instrumentos y recursos gráficos –como el empleo del papel de croquis– que implementó en su fértil obra.

Tras un primer regreso a Madrid, Palazuelo reorientó sus esfuerzos, ya centrados en la producción artística, hacia el ámbito de la abstracción geométrica. Una investigación que recibió un decidido impulso gracias a una beca que le permitió en 1948 fijar su residencia en París. Un viaje iniciático donde logró desplegar su faceta artística, al contar con el apoyo de los galeristas Aimé y Margerite Maeght, y donde conoció entre otros a artistas de la talla de Braque, Calder, Giacometti o Miró. Cuando residió en la Casa de España de la Ciudad Universitaria de París coincidió con Eduardo Chillida y Eusebio Sempere (Rico, 2003: p.33).

Sin embargo, Palazuelo no sólo desarrolló una intensa obra plástica, sino que también trató de consolidar las bases teóricas que cimentasen su pensamiento a través de diversos escritos rescatados de las librerías del Barrio Latino de París, donde estableció su estudio. De esta manera comenzó a recopi-

lar una ciclópea biblioteca donde convivían textos de temas tan dispares como tratados científicos y estudios místicos, a partir de los que elaboró una significativa producción escrita (Palazuelo, 1998).

Por consiguiente, resulta necesario establecer las ideas que cimientan su pensamiento. Un pensamiento elaborado a partir de sus escritos, donde defendía un sincretismo que concilia las visiones de las culturas occidental y oriental para construir explicaciones de la realidad. Palazuelo trataba de completar una formación interrumpida en la ciudad de Oxford por el conflicto armado español, pero que continuó a lo largo de toda su vida, ya que siempre estaba aprendiendo. Aprovechó su estancia en París para rastrear los libros que le sirvieran de acceso a un nuevo conocimiento, cuyas teorías se plasmaron en numerosos ensayos posteriores.

Por una parte, trababa de asimilar los constantes descubrimientos de un acelerado proceso científico, que trascendía los modelos tanto en la concepción espacial y geométrica euclidiana, como en la física o psicología clásicas. Como puente tendido entre los pensamientos occidental y oriental, destaca la correspondencia que establecía entre la física moderna y el taoísmo (Capra, 1979). Sin embargo, Palazuelo tampoco rehuía los textos del misticismo oriental y alquímico, ya que en ellos descubrió nexos de unión con las nuevas concepciones del número o incluso le sirvieron para elaborar un relato que decodificase lo existente (Von Franz, 1978).

Su investigación no se ciñó únicamente a materias distantes del arte, sino que también trataba de desgranar una nueva geometría, que denominó "*transgeometría*", y que intuía en las obras de diversos autores (Palazuelo y Amón, 1976: p. 31). Centrado en las vanguardias del pasado siglo, abandonó el estudio de las composiciones de Klee al ordenar sus dibujos para centrarse en el rigor lineal de otros maestros de la Bauhaus como Kandinsky, o las composiciones neoplásticas, además de las esculturas de Duchamp, o de los autores constructivistas. Posteriormente su obra evolucionó desde un racionalismo inicial hacia una visión más orgánica de las composiciones formales (Gállego, 1967: p. 282).

Fruto de sus lecturas, Palazuelo tanteó una suerte de estructura geométrica que ordenase sus composiciones. Un método que, mediante la manipulación de papeles milimetrados, propuso a sus alumnos en los talleres sobre arte que

impartió en el Círculo de Bellas Artes (Palazuelo, 2018: 149). Comenzó experimentando con sendas organizaciones áureas, recogidas en un tratado por el matemático Ghyka, que confieren a su obra un nuevo orden compositivo.

De manera que, si se establecen mosaicos formados por diversas agrupaciones del “Triángulo Sublime” (Ghyka, 1946: p. 24), se obtienen las mallas que sustentan la estructura compositiva de las constelaciones simbólicas contenidas en obras como *Cosas olvidadas* o en *Signos* diseñadas durante la década de 1950. Para producir las distintas variaciones en estas familias formales Palazuelo se ayudó de las propiedades de transparencia de los papeles de croquis, herencia de su educación universitaria, y motivo por el que se realizan análisis por superposición para comprobar estas conexiones [fig. 2].

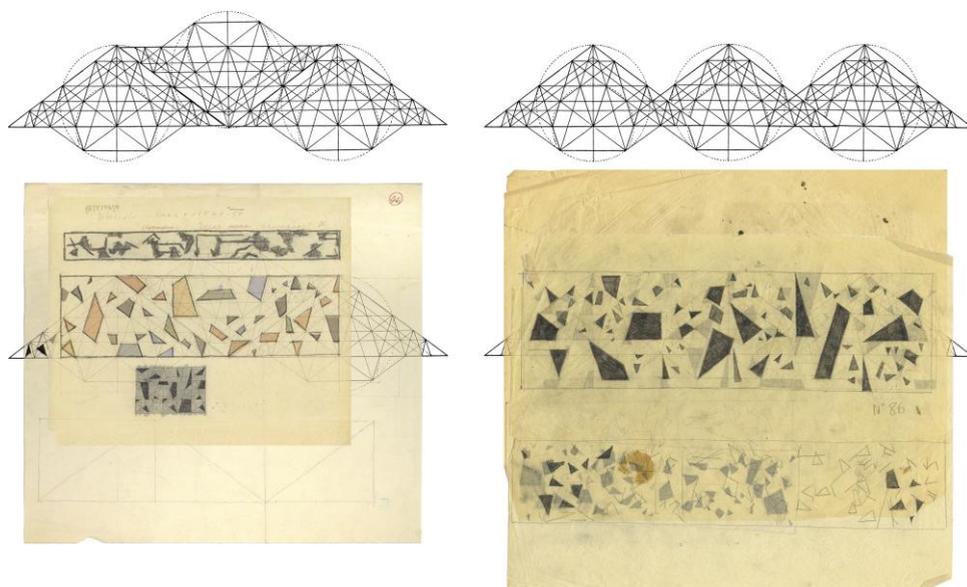


Fig.2. Análisis producido por la superposición del trazado estructurante correspondiente a Ghyka 1946, p. 26, con los bocetos de Pablo Palazuelo: *Cosas olvidadas II*, 1949-1950 (izquierda) y *Signos V*, 1952 (derecha). Composición de los autores. Originales cedidos por la Fundación Pablo Palazuelo (FPP 25-018, 01-001, 19-081 y 29-136).

Aunque aplicó más experimentos a partir de descomposiciones armónicas del rectángulo (Ghyka, 1946: p. 129), el principal patrón estructurador se encontraba recogido en un misterioso libro que Palazuelo encontró en 1953 y cuyo título nunca reveló (Palazuelo y Esteban, 1980: p. 150). Tras un porme-

norizado estudio de los bocetos inéditos mediante superposiciones se propone la hipótesis de que un tratado sobre arte geométrico árabe (Bourgoin, 1879) podía encajar con el desconocido texto. Producto de esta hipótesis pudieron encontrarse consonancia entre numerosas obras y las ilustraciones del libro, pero no sólo de la década de 1950, sino que también continúa presente en sus obras hasta el cambio de siglo [fig. 3].



Fig.3. Análisis producido por la superposición del trazado estructurante correspondiente a Bourgoin, 1879, p. 72 (izquierda), con los bocetos de Pablo Palazuelo para *El número y las aguas II*, 1990. Composición de los autores. Originales cedidos por la Fundación Pablo Palazuelo (FPP 37-041).

3. Esculturas urbanas.

Durante su etapa de residencia parisina, e influido por las primeras esculturas de Chillida, Palazuelo decidió tantear una importante evolución dentro de su obra: el salto hasta la tercera dimensión. Por este motivo, mostró especial interés por los constructivistas rusos, principalmente durante los años cincuenta, de los que citaba expresamente a Naum Gabo y Antoine Pevsner. Ambos expusieron sus principios teóricos en textos como el *Manifiesto Realista* (1920) o *Escultura: tallar y construir en el espacio* (1937), donde renunciaban entre otros a la masa escultórica proponiendo a cambio operar con la línea y la profundidad, unos principios que ilustraron posteriormente en sus respectivas obras (Chipp, 1995: pp. 350-363).

Gabo fue un autor con el que Palazuelo encontraba cierta afinidad, dado que no solo trató de materializar sus teorías a partir de diseños en esculturas, sino

que incluso experimentó incursiones en el ámbito arquitectónico. Al igual que en el caso de Gabo, además de la relevante producción pictórica, la obra de Palazuelo también saltó a la tercera dimensión a partir de la codificación de la línea.

Después de unas primeras pruebas elaboradas en París e incomprendidas por el director de la galería Maeght (Palazuelo y Power, 1995: p. 76), Palazuelo no desistió, sino que centró su afán en elaborar pruebas a escala mediante maquetas metálicas que guardó a la espera de una coyuntura más propicia.

Desde finales de la década de 1960, Palazuelo fue viajando asiduamente a Madrid con periodos de estancia cada vez más prolongados, hasta que se consolidó su retorno definitivo. Un traslado que marcó una nueva etapa en las investigaciones geométricas desarrolladas, al abordarlas de manera paralela en los ámbitos pictórico y escultórico. A partir de la segunda mitad de la década de 1970 Palazuelo trató de relanzar su vertiente tridimensional al forjar una fructífera sociedad con el escultor Pere Casanovas, afincado en el municipio barcelonés de Mataró.

A pesar de aspirar a realizar obras dotadas de una escala arquitectónica desde las primeras décadas de la carrera artística de Pablo Palazuelo, éstas aún no habían logrado materializarse. Conformaban diseños tan sugerentes como los elaborados para Decorados para «Sonorité jaune» de Wassily Kandinsky en París (1950-54), el Hotel en la calle de Princesa de Madrid (1961), o la instalación en los Salones Hisa de Madrid (1960-1967), que no pasaron de la fase proyectual.

Únicamente logró explorar los límites del plano horizontal en sus obras que le llevaron del diseño de los techos domésticos del artesonado de la residencia de Juan Huarte en Madrid (1965) al vestíbulo de un edificio corporativo como la sede en el Paseo de la Castellana de Bankinter (1974-77). Ayudado por su hermano Juan, arquitecto, también consiguió llevar a cabo su proyecto más ambicioso, la rehabilitación y reconstrucción del Castillo de Monroy que adquirió con la financiación de los galeristas Maeght (1970-1985).

Palazuelo regresó a España transformado en un artista con una envidiable reputación y una alta cotización debido al éxito de la obra que había estado desarrollando en Francia. Sin embargo, el panorama artístico con el que se encontró en este país era desolador, únicamente interrumpido por acontecimientos puntuales que surgían como oasis en un páramo prácticamente yermo. Las principales propuestas surgieron en torno a proyectos expositivos

que trataban de acercar las nuevas corrientes artísticas a la sociedad. De esta manera, Fernando Zóbel y Gustavo Torner promovieron el *Museo de Arte Abstracto de Cuenca* en 1966, donde se congregaron los principales autores abstractos del panorama español de ese momento.

Uno de los artistas expuestos en dicho museo, Eusebio Sempere, promovió una nueva iniciativa que se ayudó de la amistad que unía al escultor Eduardo Chillida con el ingeniero José Antonio Fernández-Ordóñez y que cristalizó en la creación de un espacio de exposición en Madrid. Constituyó un museo de esculturas al aire libre, objeto de estudio de este escrito, bajo el paso elevado diseñado por el citado ingeniero. Esta estructura conecta el tráfico rodado entre las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato, elevada sobre el Paseo de La Castellana. Un paso elaborado a partir de la propuesta ganadora del concurso fallado en 1963, e inaugurado cinco años después de su adjudicación.

En este proyecto la colaboración entre la ingeniería y el arte no se circunscribió únicamente a la aportación de Chillida, sino que, además de los cálculos de Julio Martínez Calzón y Alberto Corral López-Doriga, Eusebio Sempere también participó en la propuesta. Concretamente, el artista alicantino diseñó la barandilla de acero que escolta al tablero, cuyos módulos se superponían para generar efectos cinéticos [fig. 4], y los bancos realizados en hormigón (Ballester, 1972). El proyecto, bajo la que se cobijan las obras de arte, despliega una estructura de 320 metros de longitud y 16 de anchura, soportada por pilares de sección octogonal situados estratégicamente para sortear la línea de Metro Ventas-Callao.

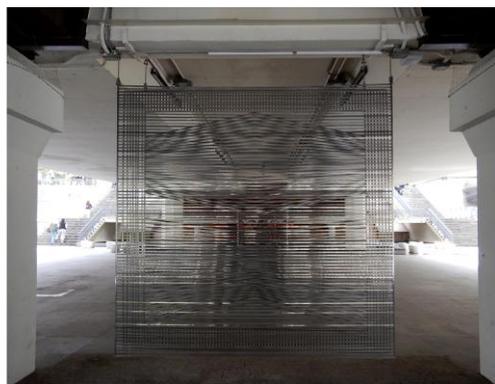


Fig. 4. Eusebio Sempere, detalle de barandillas de acero y de la escultura *Móvil* de 1972 en el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, Madrid. Fotografías de los autores.

En un principio se pensó situar únicamente bajo esta pasarela la escultura *La sirena varada* (1972), una pieza de Chillida que quedaría suspendida mediante tirantes de acero fijados a los soportes del puente. Por consiguiente, los pilares debían resistir no sólo las diversas cargas del tablero y su uso como vía de comunicación, sino que también debía soportar los 6.150 kg de hormigón armado del artista vasco. Esta sobrecarga sirvió de excusa para expresar el malestar por las connotaciones políticas que le otorgaban en la corporación municipal dirigida por Arias Navarro, quien ordenó su retira en abril de 1973 al esgrimir motivos de seguridad [fig. 5].

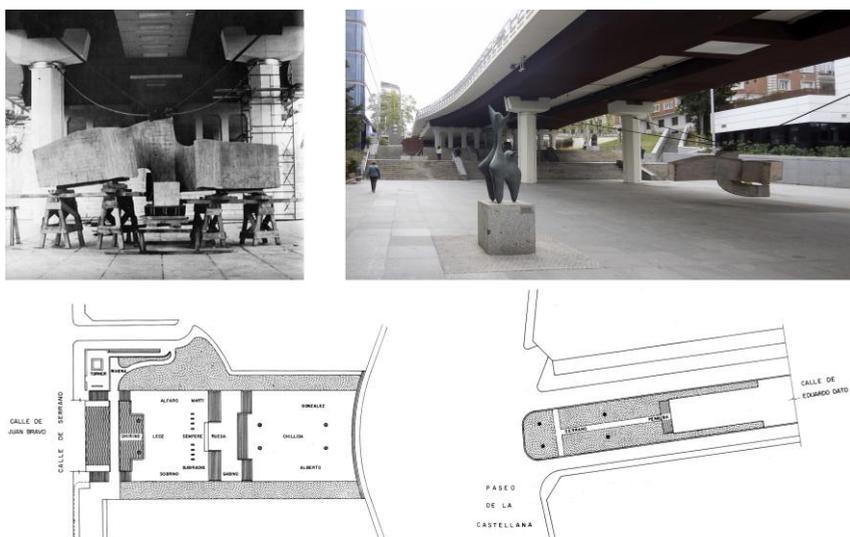


Fig. 5. Eduardo Chillida, *La sirena varada* sobre los pilares del puente sobre la Castellana, en 1972 y en 2024. José Antonio Fernández-Ordóñez, Julio Martínez Calzón y Eusebio Sempere, 1962-1979. Planta del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, Madrid. Fotografías cedidas por el Ayuntamiento de Madrid y los autores.

Debido a esta prohibición, la pieza comenzó un largo exilio que le condujo a ser expuesta en la Fundación Maeght de París y en la Fundación Miró de Barcelona, por lo que el espacio bajo el paso permaneció vacío. No obstante, Chillida no se dio por vencido y urdió una estrategia para poner fin a la peregrinación de su escultura. Se alió con Fernández-Ordóñez y con Sempere para convertir el espacio bajo este puente en un museo que sirviese como homenaje a la escultura abstracta española, con la firme voluntad de configurar un espacio abierto cuyos límites se volviesen borrosos.

La reinstalación definitiva de la *Sirena Varada* protegida por el paso sobre La Castellana se produjo el 2 de septiembre de 1978, y en esta ocasión contó con el beneplácito de un ayuntamiento dirigido por José Luis Álvarez. De esta manera se aprovechó la influencia de Sempere para reunir las obras de diversos artistas hasta aglutinar una muestra lo suficientemente extensa como para fundar el Museo actual. Una iniciativa que se inscribe en la senda de la conformación de espacios expositivos en entornos urbanos, que cuenta con los precedentes de Vigeland en Oslo (1947) y el Middelheim en Amberes (1950) en Europa. y el Hishhorn Museum and Sculpture en Washington (1966) en América (Rivas y Salas, 1995: p. 13).

Este cambio de actitud de las autoridades municipales no sólo reflejaba los cambios que se estaban produciendo durante los años de transición hacia la democracia, sino que también fue motivada por el generoso procedimiento de adquisición de las obras para el museo. Un procedimiento basado en la donación de las piezas por parte de los propios artistas o de sus familiares, gracias a la encomiable labor desplegada por Sempere a partir de la amistad que les unía. Para este fin se constituyó en octubre de 1977 la Asociación de Amigos del Museo de la Castellana, presidida por Sempere y que, además de los escultores representados, contó con autores como Rafael Alberti, José Luis Aranguren, Santiago Amón, Juan Benet, Antonio Buero Vallejo, Cristóbal Halffter, Juana Mordó y Andrés Segovia (Calvo Serraller, 1985: 764-766).

El *Museo al aire libre de la Castellana de Madrid* se extiende desde la calle de Serrano mediante una terraza, que funciona como mirador, coronada con piezas de mármol blanco, donde destaca la fuente-escultura diseñada por Torner. Esta terraza está acompañada por un sistema de escaleras y rampas, rodeadas de zonas ajardinadas, y ornamentada por láminas de agua que discurren al salvar el desnivel del terreno. Desde esta terraza, el agua cae en cascada hasta una lámina coronada por la pieza de Martín Chirino, acompañada por el mural de Manuel Rivera.

El espacio del museo se divide en tres niveles que descienden progresivamente hasta el paseo de La Castellana. La distribución inicial contemplaba que el nivel más alto albergara las obras de Andreu Alfaro, Rafael Leoz, Francisco Sobrino, Marcel Martí y Josep María Subirachs; el nivel intermedio exhibiría el mural de Gerardo Rueda y la estela de Amadeo Gabino, en un jardín donde

estaba previsto un montaje de Jesús Soto (Ortega Coca, 1972: p. 450). Un conjunto de escaleras conecta estos niveles con la superficie más baja, donde se encuentran las obras de Julio González, Alberto Sánchez y la citada de Eduardo Chillida, esta última suspendida por cables de los pilares del puente.

Al otro lado del paseo, en la confluencia con la calle Eduardo Dato, se encuentran las esculturas de Pablo Serrano y Alicia Penalba, quien ofrecía un contrapunto hispanoamericano a la exhibición. Las últimas obras en incorporarse al Museo fueron las esculturas de Joan Miró y Pablo Palazuelo, que flanquearon la instalación de Rueda, lo que produjo un cambio de posición de las mencionadas obras de Subirachs y Gabino. Aunque tardía, la inclusión de Palazuelo parecía servir como reconocimiento de la considerable influencia que ejerció sobre Sempere durante sus comienzos en París (Ordóñez Eslava, 2011: p. 122).

Dado que los objetivos de este escrito exceden el estudio del resto de las obras, se centra únicamente en el análisis de las diversas propuestas presentadas por Palazuelo. Sin embargo, no sólo se considera una sugerente línea de investigación válida para ser explorada en un nuevo texto, sino que incluso extender su alcance a experiencias docentes surgidas a partir del trabajo realizado por el alumnado sobre las citadas obras (Fullea, 1991: pp. 26-32).

Para atender a la invitación de Sempere, Pablo Palazuelo comenzó a trabajar sobre los patrones del proyecto para un monumento, diseñado inicialmente sin una ubicación específica y al que posteriormente trató de adaptar al lugar asignado incorporando una fuente. Los primeros croquis de Palazuelo relacionados con esta propuesta mostraban trazas similares a las de sus series *Lindisfarne* y *Lagunar* (Palazuelo y Esteban, 1980: pp. 132-139). Esta composición presenta repeticiones diagonales con separaciones variables, creando diversas superficies perimetrales que danzan alrededor de un núcleo conformado por un triángulo rectángulo que evoluciona hacia configuraciones trapezoidales, coherentes a un patrón geométrico (Bourgoin, 1879: p. 51).

Posteriormente, estas trazas fueron simplificadas y reemplazadas por una selección de planos de pliegue y corte hasta evolucionar en los sucesivos dibujos que conformaron entre 1977 y 1978 las esculturas *Projet pour un monument I, II, III y IVA* (Palazuelo y Esteban, 1980: pp. 196-203). Este proceso de refinamiento y jerarquización próximo al dibujo arquitectónico incluyó modificaciones en las aristas de sección, manteniendo una simetría similar al dise-

ño original. A continuación, estas premisas gráficas se trataron de corroborar en una primera prueba tridimensional mediante una maqueta de zinc que plantea unas delgadas extremidades oblicuas que parecen desperezarse para tratar de abrazar el insondable espacio que se despliega frente a ellas [fig. 6].

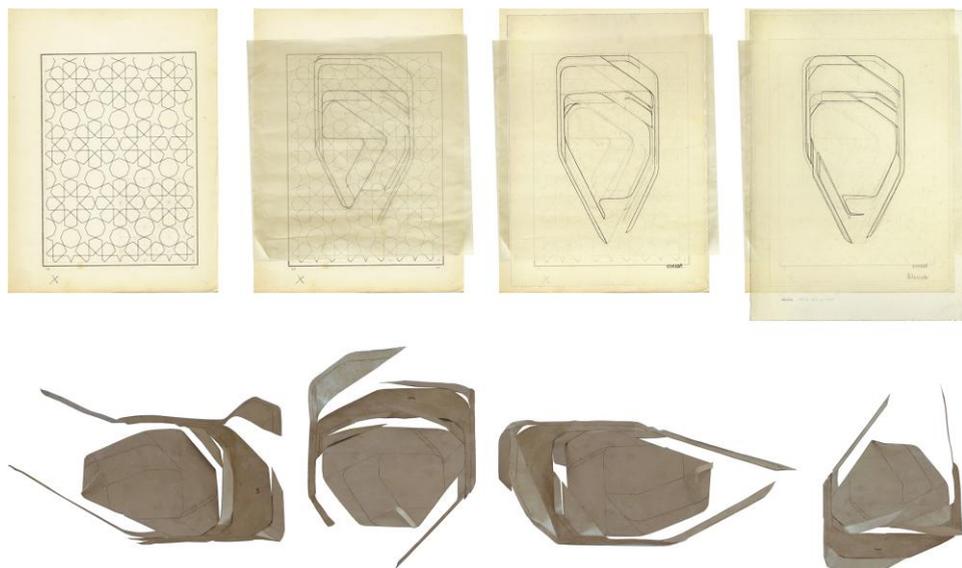


Fig. 6. Análisis producido por la superposición de trazado estructural correspondiente a Bourgoïn, 1879, p. 51, con los bocetos y la Maqueta N° 8 de Pablo Palazuelo para *Projet pour un monument*. Composición de los autores. Originales cedidos por la Fundación Pablo Palazuelo (FPP 41-061, 25-009, y 25-010).

En una última fase de desarrollo, se eliminaron estas extremidades para otorgar a la pieza una imagen más compacta, conservando el extremo opuesto con mínimas variaciones. Asimismo, Palazuelo detallaba las diferentes funciones de cada línea para su posterior fabricación tridimensional en otros dibujos. Las premisas gráficas se confrontaron con la materialidad mediante una nueva maqueta metálica, donde se observaba la transmisión con grafito de diversos trazos sobre las superficies de zinc, que no llegaron a constituir aristas finales ni de doblez ni de sección.

A partir de este modelo se desarrollaron distintas esculturas que variaban en el acabado del material y en la posición adoptada respecto a la horizontal, demostrando su versatilidad. Se produjeron piezas con acero terminado en corten, corten bruñido e inoxidable bruñido. La solución para adaptarse al

museo consistía en instalar un monumento acompañado de una fuente, basado en estos diseños. De esta manera, el desarrollo escultórico de los trazos bidimensionales se generaba a través de los pliegues de planos hasta configurar espacios; la parte correspondiente a la fuente también compartía la misma familia de formas gráficas, pero esta vez se desarrollaba tridimensionalmente mediante láminas de agua que variaban en altura.



Fig. 7. Análisis producido por la superposición de trazado estructural correspondiente a Bourgoin, 1879, p. 51, con los bocetos de Pablo Palazuelo *Monumento II*, *Lour* y maqueta de zinc. Composición de los autores. Originales cedidos por la Fundación Pablo Palazuelo (FPP 27-049, 27-050, y 29-078).

Los croquis y planos conservados de este diseño muestran una configuración de superficies horizontales cuyas formas reflejaban a sus convecinas verticales. Palazuelo elaboró estos diseños simultáneamente a las series gráficas *Verde* y *Sub rosa* (1977), las cuales dieron lugar a obras como *Lour* (1977) y el año siguiente esculturas como *Projet pour une fontaine* (Palazuelo y Esteban, 1980: p. 202). Los bocetos sufrieron numerosas modificaciones hasta definir la propuesta definitiva, cuyos trazados responden a relaciones geométricas que

vinculan los diversos contornos entre sí mediante nuevas manipulaciones gráficas. Produjo transformaciones que incluyen variaciones de escala, copias y desplazamientos parciales dentro de la composición, unas operaciones comunes en el dibujo de arquitectura [fig. 7].

La pieza que se instaló fue la denominada *Projet pour un Monument IV B* (1978), realizada en acero corten bruñido, finalmente se asienta sin transición sobre un lacónico cajón de granito. Por lo que perdió el basamento dispuesto en plataformas escalonadas que acogían láminas de agua, configurando una fuente que proporcionaría cambiantes efectos de luz sobre los planos metálicos de la escultura.

Sin embargo, Palazuelo no perdió la esperanza de llegar a elaborar una instalación urbana que incluyera canales de agua. A partir de una nueva iniciativa del ingeniero Fernández-Ordóñez y la colaboración de Julio Martínez Calzón, Palazuelo presentó una propuesta para acomodar un grupo escultórico con fuentes en el trazado de la ordenación del cierre urbano norte de la circunvalación M-30 en Madrid. Concretamente, la nueva Avenida de la Ilustración, diseñada por los arquitectos Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita, donde Andreu Alfaro instaló la escultura *Puerta de la Ilustración*.

Palazuelo diseñó un recorrido longitudinal donde los grupos escultóricos se engarzan a partir del eje formado por un canal de agua. En los trazados previos también puede apreciarse la inclusión de las plantaciones en los márgenes que subrayan los límites hasta enmarcar la mirada, un recurso que revela su interés por obtener un resultado paisajista. Un objetivo que se refuerza con la inclusión de elementos como los pasos elevados sobre los viajes de agua, en ocasiones cubiertos por plataformas como recuerdo de los pasajes y *qanats* que articulan las calles principales de los jardines persas (Sadafi Kohnehshahri y Atashinbar, 2023).

Propuso soluciones que se perfilaron y simplificaron nuevamente partir de maquetas metálicas para definir las piezas monumentales dentro de una marcada ordenación axial que promete poder prolongarse hasta enlazar los diferentes grupos escultóricos. Unos hitos visuales que adoptarían la función simbólica de pabellones para dotar a la solución de un carácter próximo al jardín urbano mesopotámico [fig. 8].

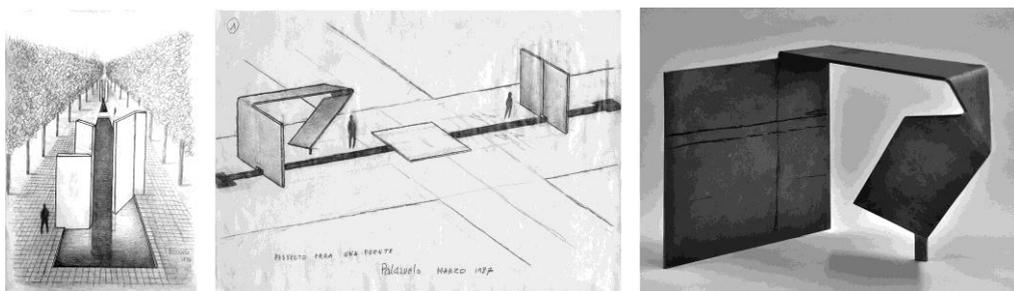


Fig. 8. Pablo Palazuelo, bocetos y maqueta de aluminio para el *Proyecto para una fuente*. Fotografías autores. Originales cedidos por la Fundación Pablo Palazuelo (FFP 17-027 y 47-001).

Lamentablemente, esta propuesta no logró materializarse más allá de la reconversión de sus diseños en una serie múltiple de esculturas *Les Rives* (1987). Por tanto, la ambición de Palazuelo de llegar a construir un proyecto netamente arquitectónico volvió a frustrarse (Palazuelo y Guisasola, 1981: p. 24). Sin embargo, esta faceta arquitectónica se mostró extensamente en 2023 en la exposición del Museo ICO de Madrid, donde se incluía la instalación que da título a este escrito (Sotelo-Calvillo y Raventós-Viñas, 2023).

4. Conclusiones.

La investigación ha permitido identificar la impronta arquitectónica en las obras escultóricas de Pablo Palazuelo, confirmando la influencia decisiva de su formación académica en su proceso de trabajo y su incesante interés por la geometría dentro de sus propuestas tridimensionales. Este análisis ha puesto de manifiesto cómo Palazuelo, a pesar de no haber culminado sus estudios de arquitectura, logró integrar conceptos gráficos y espaciales en su producción, llevando sus diseños más allá del ámbito plástico para insertarlos en un contexto urbano.

El estudio de los libros y escritos de Palazuelo ha proporcionado un marco teórico que sustenta su práctica, evidenciando su intención de fusionar conceptos de la física moderna y el misticismo en su arte como explicación de lo existente. Este sincretismo teórico, junto con su dedicación a la investigación geométrica, ha determinado los límites del juego de lo posible en una obra que, aunque no siempre reconocida como tal, posee una clara vocación de alcanzar una dimensión urbana.

Asimismo, la metodología empleada en esta investigación, basada en la reconstrucción del proceso creativo a partir de bocetos y maquetas facilitados

por la Fundación Pablo Palazuelo, ha sido crucial para desentrañar la evolución de sus ideas y su materialización. La comparación con obras anteriores y posteriores ha revelado una coherencia en su enfoque, donde la geometría y los procesos del dibujo arquitectónico juegan roles fundamentales en la configuración de sus obras.

Gracias al estudio detallado de su participación en el Museo al aire libre de la Castellana se ha demostrado que sus proyectos no solo responden a una sensibilidad artística, sino que también incorporan principios arquitectónicos y paisajísticos. Sus esculturas, que inicialmente pueden parecer concebidas como meras exploraciones formales, se transformaron en instalaciones que dialogan con el entorno, proponiendo un uso del espacio que trasciende la mera contemplación estética.

Por tanto, se ha probado que las esculturas urbanas de Pablo Palazuelo, especialmente las integradas en el Museo al aire libre de la Castellana o en la Avenida de la Ilustración, representan una síntesis entre arte y arquitectura. Este trabajo ha contribuido a una comprensión más profunda de su legado, destacando la relevancia de su enfoque multidisciplinar y su capacidad para integrar diversos campos del conocimiento en sus creaciones. No se trata de una senda agotada, sino que se considera que futuras investigaciones podrían ampliar estos hallazgos, explorando cómo sus conceptos arquitectónicos podrían inspirar nuevas formas de interacción entre el arte y el espacio urbano.

Bibliografía.

- BALLESTER, José María (1972): *Museo de la Castellana Escultura Abstracta*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid.
- BOURGOIN, Jules (1879): *Les éléments de l'art arabe. Le trait des entrelacs*. Librairie de Firmin-Didot et Cie. París.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1985): *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid.
- CAPRA, Fritjof (1979): *Le tao de la physique*. Tchou Éditeur. París.
- CHIPP, Herschel B. (1995): *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal. Madrid.
- FULLEA, Fernando (1991): *Museo Escultura al Aire Libre de La Castellana*. Ayuntamiento de Madrid, Servicio de Educación. Madrid.

- GHYKA, Matila (1946): *The Geometry of Art and Life*. Sheed and Ward. New York.
- NIETO ALCAIDE, Víctor (1967): "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 215, pp. 273-276.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro (2011): "Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo". *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(1), pp. 119-134. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2012.v24.n1.38047
- ORTEGA COCA, María Teresa (1972): "El Museo de Escultura Contemporáneo de la Castellana en Madrid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueológico de Valladolid*, XXXVIII, pp. 6-27.
- PALAZUELO, Pablo, y AMÓN, Santiago (1976): "Palazuelo: materia, forma y lenguaje universal". *Revista de Occidente*, 7, pp. 24-35.
- PALAZUELO, Pablo y ESTEBAN, Claude (1980): *Palazuelo*. Maeght. París, Barcelona.
- PALAZUELO, Pablo y GUIASOLA, Félix (1981): "Conversación con Palazuelo". *Q Revista del CSCAE*, 44, pp. 19-26.
- PALAZUELO, Pablo y POWER, Kevin (1995): *Geometría y Visión. Una conversación con Kevin Power*. Diputación Provincial de Granada. Granada.
- PALAZUELO, P. (1998): *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. COAATM. Murcia.
- PALAZUELO, Pablo (2018): *Geometría docente. Cursos impartidos en el Círculo de Bellas Artes*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- RICO, Pablo J. (2003): "Eusebio Sempere (1923-1985)", en BONET, Juan Manuel, RICO, Pablo J. y CASTELLS, Rosa M^a. *Eusebio Sempere 1923-1985. Arte español para el exterior*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dir. Gral. Relaciones Culturales y Científicas. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid.
- RIVAS, María José y SALAS, Eduardo (1995): *Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid.
- SOTELO-CALVILLO, Gonzalo y RAVENTÓS-VIÑAS, Teresa (2023): *Pablo Palazuelo. La línea como sueño de arquitectura*. Fundación ICO, Ed. Asimétricas. Madrid.
- URRUTIA ÁLVAREZ, Ángel (1979): "Paso elevado y Museo de la Castellana". *Villa de Madrid*, 62, pp. 23-39.
- SADAFI KOHNEHSHAHRI, Pedram y ATASHINBAR, Mohammad (2023): "Reading the Street Landscape in the Persian Garden". *MANZAR*, 15(64), pp. 6-15. <https://doi.org/10.22034/manzar.2023.415074.2258>
- VON FRANZ, Marie-Louise (1978): *Nombre et temps. Psychologie des profondeurs et psychique moderne*. La Fontaine de Pierre. París.