

PABLO PALAZUELO

MÉTODO GEOMÉTRICO

29 MARZO 2023
3 SEPTIEMBRE 2023

OMPHALE 1. 1962. ÓLEO SOBRE LIENZO. MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-2007) siempre fue extremadamente cuidadoso en no desvelar su proceso de trabajo artístico. A pesar de demostrar su generosidad pedagógica al transmitir sus descubrimientos no solo a través de su obra, sino también al difundir su visión por medio de escritos, conversaciones, conferencias y cursos, Palazuelo alentó el misterio de su método al guardar las fases iniciales de su producción. El artista llegó al extremo de excluir obras terminadas de un mercado del arte donde llegarían a alcanzar altas valoraciones.

Sin embargo, no se perdieron las huellas que describían la evolución de los componentes lineales hasta elaborar las diversas piezas. Palazuelo las guardó celosamente en múltiples carpetas, a las que podía acudir si estimaba la posibilidad de continuar el desarrollo de una serie previa que denominaba *familia*, debido al parentesco biológico que encontraba en sus diseños. Actualmente, estos documentos descansan en los almacenes de la Fundación Pablo Palazuelo y, gracias a la colaboración de esta institución con el Museo Universidad de Navarra, se han podido reunir las más de 130 obras que estructuran la exposición titulada *Método geométrico. Pablo Palazuelo*.

Esta muestra trata de situar al espectador en los zapatos de Palazuelo para poder reconstruir los distintos pasos abordados durante la realización de una selección de obras terminadas y desvelar en paralelo las conexiones entre ellas. Al desarrollarse en el contexto del citado Museo, la elección se ha realizado en función de la magnífica colección legada por María Josefa Huarte. Esta selección surge, por una parte, con la voluntad de integrarla con la obra de Palazuelo perteneciente al Museo dentro de un recorrido expositivo coherente y, por otra, de complementarla en los periodos plásticos que dicha colección no abarcaba.

Con estas premisas se ha abordado una exposición estructurada en cinco capítulos principales. Su ordenación no plantea un ejercicio meramente cronológico, sino que obedece a los diversos linajes formales que constituyen las *familias* en las que se agrupaban las obras de Palazuelo, para tratar de revelar los procesos geométricos anidados en ellas.

Se ha realizado una exigente selección, tanto de los bocetos precedentes como de las obras terminadas, para poder ilustrar las conexiones metodológicas presentes en la producción de Palazuelo. La obra dibujada, pintada y esculpida se completa con las publicaciones y escritos procedentes de

la biblioteca de Palazuelo que permiten acercarse al visitante a los fundamentos teóricos en los que se basa su obra.

Para ayudar en su comprensión, también se han incluido tanto los trazados previos como las maquetas que sirvieron de primera aproximación espacial antes de abordar las esculturas en su escala final, que incluso conllevaron tanteos en madera atornillada inéditos hasta esta muestra. La ordenación de todas estas piezas constituye una intrincada red de nexos que abarca diferentes soportes hasta conformar el mapa coherente que estructura una obra entendida como un proyecto vital.

Proyecto vital

Si se analiza la trayectoria vital de Palazuelo se puede observar una decidida voluntad por desvelar los mecanismos formalizadores de la naturaleza. Compartía una concepción artística próxima a su admirado Paul Klee, quien fijaba la función del arte no en reproducir lo visible, sino en hacer visible. Para lograrlo, Palazuelo intuía que debía existir una nueva geometría, que trató de encontrar incansablemente durante los primeros años que residió en París al rastrear tratados geométricos de la antigüedad. Se encomendó a una misión prometeica al tratar de recuperar un conocimiento perdido, aunque a comienzos de la década de 1950 su desesperada labor se asemejaba más a los castigos infringidos a Sísifo.

Como no respondía a sus llamadas, el matrimonio Maeght decidió acudir al taller de su artista más prometedor. Poco después se iba a inaugurar en la galería parisina que dirigían su primera exposición individual. Al entrar en el taller, encontraron a Palazuelo rodeado de una legión de papeles rebosantes de dibujos. El pintor estaba desolado, se disculpaba porque aún no tenía ningún óleo terminado que mostrar. Sin embargo, los galeristas quedaron muy impresionados por su obra, entendieron el esfuerzo que estaba realizando y le tranquilizaron al retrasar la exposición hasta que estuviese toda la obra finalizada. Pero para llegar a comprender cómo se llegó hasta este punto crucial, es necesario retroceder unos años más atrás.

Durante este titánico viaje iniciático se distinguen diversas etapas que parecen asemejarle al personaje mítico descrito por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. Una narrativa que arrancó con la llamada a la aventura del dibujo, que comenzó a desarrollar desde su infancia. Sin embargo, la rechazó para emprender los estudios de Arquitectura que satisficiesen a su familia. Ante las dificultades que encontraba en cada fase, siempre halló ayuda a través de guías que orientaron su marcha. De esta manera, cuando los exigentes exámenes de matemáticas de los cursos preparatorios universitarios parecían cerrarle sus puertas educativas en Madrid, logró la tutela del profesor Scully, quien le acogió en Oxford para desarrollar unos exitosos estudios durante su primer viaje formativo.

Influencias abstractas

No obstante, este primer sendero se truncó con el estallido de la Guerra Civil española, que le separó de su formación universitaria. Tras pasar este primer umbral, decidió

no culminar sus estudios —al contrario que su hermano menor, Juan— para retomar la llamada inicial y emprender su camino plástico. Tomar esta decisión, a pesar de la firme oposición de su padre, provocó que este determinase retirarle todo apoyo económico para el desarrollo de su actividad pictórica. Pero la inestimable ayuda y comprensión de su madre Clotilde le permitió alquilar un piso en Madrid para retomar la pintura.

Aunque comenzó realizando una obra figurativa, al conocer los retratos de Pablo Picasso y los bodegones de Juan Gris se mostró inmediatamente fascinado por el cubismo. Por lo que, desde la figuración, su obra fue evolucionando hacia una etapa que Palazuelo denominaba *neocubismo*, donde existía una importante componente geométrica. Una componente operada con una geometría que definía como medida de la materia e instrumento de exploración para descubrir lo desconocido por medio de una interrelación entre pensamiento e imaginación activa.

Su obra comenzó a ser conocida al ser seleccionado por el galerista Karl Buchholz para formar parte de la denominada *Joven Escuela Madrileña*. Gracias al consejo de este galerista, pudo contemplar las primeras reproducciones en color de la obra de Paul Klee, un hito importante que influyó decisivamente en los aspectos formales, cromáticos y compositivos de Palazuelo, hasta abandonar la figuración. En este punto se produjo el primer gran salto en su obra, el paso a la no-figuración, una decisión que, en sus propias palabras, no tenía vuelta atrás. Esta influencia se fue desarrollando a lo largo de su producción, pero se mostraron implícitas en sus múltiples referencias.

El estudio de maestros de la Bauhaus como el citado pintor suizo o Kandinsky le condujeron a formar parte de la exposición *Homenaje a Paul Klee* en la Galería Palma de la capital española, donde se produjo otro de los decisivos encuentros que marcaron los siguientes pasos de Palazuelo. Esta muestra fue contemplada por el director del Instituto Francés de Madrid, quien le concedió una beca para estudiar en París, lo que le permitió emprender su segundo viaje, en esta ocasión iniciático. Tras su llegada a la capital francesa en 1948, Palazuelo se alojó en la Ciudad Universitaria, donde fue visitado por Bernard Dorival —director del Museo de Arte Moderno de París— quien, impresionado por su obra, le invitó a participar en la exposición del *Salón de Mayo*.

Esta nueva muestra suscitó la atención en esta ocasión del matrimonio Maeght, quienes integraron su obra en una exposición colectiva en su galería parisina, acompañado de artistas como Hartung, Soulages y Poliakov, y mudó su residencia hasta la rue Saint-Jacques. Al recordar aquellos años en París, a Palazuelo se le iluminaban los ojos, ya que, sin duda, constituyeron uno de los pasajes más felices de su vida. Rodeado del efervescente ambiente cultural y artístico de la capital francesa tras la Segunda Guerra Mundial, estuvo acompañado de un nuevo mentor, Claude D'Ygé. Estudioso de los tratados ocultistas, místicos y de alquimia, D'Ygé instruyó a Palazuelo en su búsqueda de los textos antiguos en las librerías del Barrio Latino parisino donde residía.



SIN TÍTULO (BOCETO DE SOLITUDES). C. 1955. ÓLEO SOBRE MADERA. FUNDACIÓN PABLO PALAZUELO

Equilibrio dinámico

Sin embargo, esta senda no fue sencilla, sino plagada de múltiples caminos sin salida y de pistas que le desviaban de su objetivo. Atravesaba una época de dificultades tanto en lo económico como en lo creativo, y los rigores financieros se hacen patentes en la reutilización de los papeles empleados en obras previas para abordar las siguientes. La tentación de desfallecer en su empeño se refleja en la obra de estos años de zozobra tanto en la paleta de colores terrosos escogida como al apelar a títulos sombríos como la serie *Solitudes*.

Producto del estudio de las referencias halladas en los tratados antiguos, Palazuelo tanteó un orden dentro del equilibrio dinámico, basado en dos términos taoístas, el *li* (orden) y el *che* (vibración). Para poder traducir las dinámicas de la naturaleza a un sistema geométrico, estimaba que debían intervenir sistemas donde operan ambos factores, el orden y la vibración, que sirvieran de soporte geométrico a sus composiciones. En algunos de los bocetos que originaron la serie *Cosas olvidadas* (1949-1952) se pueden apreciar las débiles trazas delineadas en los reversos de las hojas que desvelan una matriz pentagonal.

De su estudio se desprende el interés inicial de Palazuelo por la sección áurea y sus propiedades gráficas y simbólicas a partir de la lectura de escritos de Matila Ghyka. En concreto, el artista comenzó a trabajar con variaciones del *triángulo sublime* hasta obtener diversas combinaciones de pentágonos. En función de la disposición combinatoria de las relaciones geométricas entre el triángulo y el pentágono se repiten sus es-

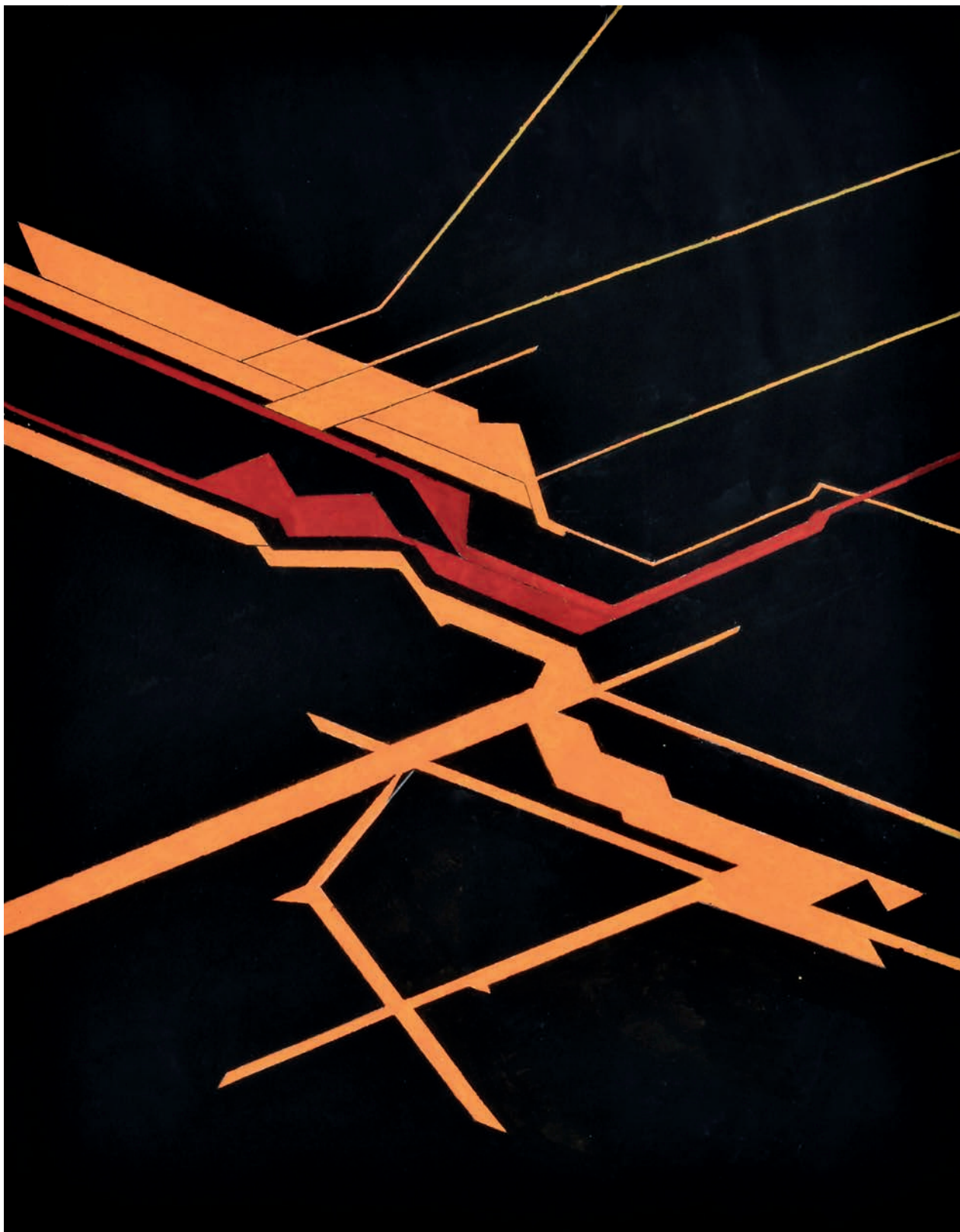
quemias hasta lograr una teselación regular de la que se obtiene la rejilla estructural que emparenta a diversos diseños.

Aunque parezca un condicionante rígido, el tratado geométrico de Ghyka sirvió en una primera etapa a Palazuelo de malla para ordenar sus composiciones, además de permitirle múltiples grados de libertad. De hecho, consideraba estas bases geométricas como un campo subyacente lleno de estructuras en forma gráfica. Así, al hablar del trabajo con papeles milimetrados en sus cursos impartidos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, afirmaba que su aparente orden marcial no constriñe, sino que otorgaría una libertad máxima cuando se opera con la diagonal. Sin embargo, trabajar únicamente con unas estructuras tan limitadas parecían conducirle, irremediablemente, a un camino sin salida.

Mapa cifrado

En 1953, cuando todo parecía perdido y su obra parecía abocarse a un abismo, se produjo una revelación. Un nuevo punto de inflexión originado por el hallazgo de un misterioso libro oriental al que Palazuelo denominaba un *mapa cifrado*, del que mantuvo en secreto su contenido y título. El descubrimiento de esta obra le brindó un nuevo campo de posibilidades para ordenar sus composiciones.

No obstante, el logro del objetivo de su misión aún se demoró hasta que consiguió un esforzado dominio de esta nueva ordenación estructural. Un descubrimiento que cambió su manera de entender la geometría, que denominaba *trans-geometría*, como mención a la constante



SYDUS. 1997. GOUACHE SOBRE PAPEL RICHARD DE BASS. FUNDACIÓN PABLO PALAZUELO

transformación. Palazuelo afirmaba que la geometría es la medida de la materia mediante el número, que se coagula en figuras que fluyen dinámicamente. Utilizó los textos de Spinoza para defender la noción de *Natura Naturans*, que representa los mecanismos transformadores de la naturaleza, con el fin de capturar gráficamente los procesos de transformación de la realidad.

Son unos años de readaptación que conllevan una considerable lentitud de producción, encuadrada dentro de lo que Palazuelo define como *espontaneidad lenta*, donde los apagados y turbios cromatismos narran su titánica lucha durante los primeros años de la década de los cincuenta. Un combate con el dibujo que alcanzó cotas dramáticas, como señalaba el pintor. En esta época se

encuadra el acontecimiento con el matrimonio Maeght descrito más arriba.

Como hipótesis y punto de partida para el análisis de la obra de Palazuelo se escoge de entre los libros de su biblioteca el tratado de Jules Bourgoïn *Les éléments de l'art arabe*, en el que se ilustran y clasifican patrones de mosaico en función de su estructura geométrica. Así, a partir de una base geométrica de este libro, se pueden ordenar las trazas lineales que servían para componer una constelación de signos que fue evolucionando en sucesivos bocetos. Estas trazas lineales se retomaron años después hasta generar las obras gráficas tituladas *Script I y II* (1970).

Puede parecer que estos trazados únicamente serían válidos para el estudio de obras próximas a la década de 1950, pero se ha verificado que también son operativas en obras separadas 40 años desde que Palazuelo descubrió el libro. Así, si vuelve a tomar como base un nuevo diseño del tratado de Bourgoïn, se pueden acomodar las pautas lineales de longitudes semejantes que configuran relaciones angulares simbólicas. Este conjunto evolucionó mediante operaciones de copia y simetría hasta generar las trazas que constituyen la serie *El número y las aguas II* (1993).

Acuerdos curvos

A partir del hito que supuso el control de este nuevo recurso, Palazuelo pudo desarrollar sus primeras etapas de plenitud durante la década de los años 60. En este periodo, el pintor elaboró una producción que transmitía una seguridad desconocida hasta el momento, que se evidencia en las obras producidas. Una vez superada la etapa de incertidumbre, Palazuelo retomó las figuras poligonales de años anteriores con la introducción de una nueva variante, al suavizar los agudos vértices hasta generar acuerdos curvos entre las aristas. Una característica que viene acompañada de una nueva organización desde un centro que explota creando una estructura en espiral, donde se conjugan transformaciones de giro, desplazamiento y cambios de escala.

Si se realiza un primer estudio de las distintas familias de formas surgidas durante los años sesenta del siglo pasado, se puede constatar una filiación que dota al conjunto de una coherencia precisa. Nuevamente puede escogerse como base el citado libro de Bourgoïn, sobre la que se desplegaron los trazos lineales de un primer boceto del óleo *Omphale II* (1962). Además, la verticalidad de esta obra no coartó su potencial crecimiento horizontal, hasta llegar a generar obras como *Orange et noir* (1963). Un encuadre horizontal que continuó transformándose con los sucesivos bocetos, donde comenzaron a vislumbrarse nuevas subdivisiones que compartían una estructura geométrica que desencadenó el imponente *Noir Central* (1963).

Una vez alcanzados estos logros, Palazuelo se encontró con la motivación suficiente como para emprender su regreso a España. El nuevo umbral que atravesó se encuentra en el castillo medieval de la localidad cacereña de Monroy, que adquirió en 1968 y que Maeght ayudó a sufragar. Durante la etapa en la que residió en esta localidad mientras rehabilitaba con su hermano Juan la fortaleza,

desarrolló nuevas familias de formas donde la línea compartía temporalmente su protagonismo con las superficies hasta alcanzar una conciliación entre figura y fondo. A lo largo de estos años, se centró en el estudio de los diagramas de Yantras y Mantras tántricos, que sirvieron de guía gráfica para sus composiciones y que describía como una fuente de radiación pulsante central que manifiesta el poder formalizador del espacio.

Espacio plegado

Posteriormente se produjo su regreso definitivo a Madrid, un retorno en el que Palazuelo vuelve transformado, y en el que experimentó el cruce a un nuevo umbral artístico, el del salto que su obra experimentó hasta la tercera dimensión. En la segunda mitad de la década de 1970, estableció una sociedad productiva con el taller de escultura de Pere Casanovas, con quien afrontó el desafío de traducir su obra pictórica a un espacio escultórico definido por planchas metálicas. En esta nueva aventura, emprendida cuando Palazuelo ya era sexagenario, es posible descubrir que el origen de las esculturas puede situarse en diseños lineales dibujados previamente.

Salvo contadas excepciones, la deuda con su obra sobre papel es evidente al emplear planos en detrimento de un volumen que deja de ser masivo para configurar espacios activos. Así, Palazuelo sostenía su interés por operar con planos metálicos, al considerarlos como el mejor soporte para plasmar lo que buscaba. Además, se reafirmaba en la necesidad de la articulación de estas superficies para lograr configurar volúmenes abiertos, ya que se sentía atraído por las superficies que se despliegan en el aire, en vez de la rotundidad del volumen.

El artista articuló los mismos mecanismos descritos en su obra sobre papel durante el paso a la escultura. Entendía que las teselaciones y rejillas también podrían aplicarse en la ocupación del espacio a partir de arquetipos. Destacaba de la filósofa Marie-Louise von Franz el carácter de los números como las constantes fundamentales de la naturaleza y, al igual que Carl Gustav Jung, defendía un número gráfico que operaría como arquetipo presente en las energías tanto psíquica como física. Los arquetipos más prolíficos con los que trabajó conforman dos elementos rectangulares compartimentados armónicamente por trazos ortogonales y oblicuos, procedente de los tratados de Ghyka. Las composiciones se establecían de nuevo mediante las operaciones antes detalladas, configurando las plantillas para construir sus esculturas, donde Palazuelo jerarquizaba los trazos hasta convertirlos en líneas de corte o de doblez.

Sinfonías geométricas

Palazuelo no solo entendía que su obra podía saltar hasta la tercera dimensión, sino que también estaba convencido de que podía ser traducida en música. Establecía un paralelismo entre su vocación musical y el camino recorrido en el ámbito del dibujo, que se materializó en una primera pieza que tituló *Sobre el Pentagrama* (1949-50), aunque se produjo una dilatada espera hasta que esta nueva senda

llegó a afianzarse. Aún recordaba la fuerte impresión que le causó el resultado, al tratarse de un descubrimiento inesperado, aunque con el tiempo la fue olvidando.

Habría de aguardar hasta los últimos años de la década de los 70 para poder vislumbrar nuevas referencias musicales. El artista volvió a acudir a los tratados geométricos organizadores que había hallado en 1953 para que sus líneas describieran un trazado relampagueante y estructurado. La muestra más antigua que se ha conservado en los almacenes de la Fundación corresponde al boceto para una invitación. Al combinar los diseños que contienen ambas caras de este boceto se pueden obtener las composiciones de la serie *De Música*, elaboradas en 1978.

Desgranar las posibles melodías anidadas en sus trazados geométricos no parecía una tarea inmediata, por lo que contó con la guía del compositor belga Frédéric Nyst, quien visitó su estudio, donde mostró al pintor dibujos traducidos por el músico a melodías y partituras elaboradas por Iannis Xenakis. Con la ayuda de una máquina de composición ideada por Xenakis, denominada UPIC, lograron convertir las constelaciones de signos que componen *El número y las aguas* (1978) en ondas audibles. Para lograr este cometido, los signos del cuadro fueron transformados por los parámetros del período y la cobertura de sonido, donde cada signo se convertía en un bloque sonoro.

Fascinado por su potencial gráfico, los resultados produjeron la grabación a finales de 1985 del disco *Le nombre et les eaux*, homónimo del dibujo inicial, tras siete años de trabajo. La versión definitiva fue publicada en 1986 en una edición limitada materializada en un disco de vinilo realizada por los propios autores, cuyas cubiertas se ilustraron con gouaches surgidos durante el proceso de trabajo.

Pliegues diagonales

Durante la siguiente década, acompañado por la galerista Soledad Lorenzo, Palazuelo demostró la gran versatilidad de sus diseños con una ingente producción de nuevas series de obras. Conformaban unas familias de formas que se disponían indistintamente, bien sobre óleos de gran formato, o bien en esculturas cuyos pliegues metálicos llegaron a alcanzar una dimensión urbana, como colaboración con los proyectos de diversos arquitectos. El artista adoptó un nuevo proceso de composición al desplegar los trazos sobre directrices oblicuas en detrimento de los ejes paralelos al soporte. A partir de la evolución de las series previas, se produjo un conjunto de series que alcanzaron un elevado grado de complejidad, donde se suceden repeticiones relampagueantes con un acusado protagonismo diagonal.

Durante el proceso de elaboración de las esculturas se producían diversas verificaciones tanto a nivel gráfico como en maqueta, que incluyeron modelos a distintas escalas, hasta el extremo de llegar a generar piezas a la escala final, muchas de ellas destruidas. Sin embargo, aún se conservan dos ejemplares realizados con láminas de contrachapado en los almacenes de su Fundación correspondientes a las esculturas *Toltec IX* (1990), una de las cuales se

muestra en esta exposición por primera vez. A esta etapa del proceso, Palazuelo le concedía una gran importancia, al enfrentarse al tamaño final de las esculturas, hasta el punto de expresar su voluntad de realizar una exposición de estas maquetas, un deseo que finalmente se cumple con esta muestra.

Al igual que se observaba tras el estudio de las esculturas surgidas a partir de un mismo conjunto de arquetipos, las familias de formas que integran las distintas series comparten orígenes geométricos comunes. De esta manera, un dibujo contenía la semilla de las piezas de la familia *Toltec* (1987-2004) y, a su vez, de un único boceto, se construyeron las esculturas de *Les Rives* (1987) y *Días de junio* (1990-2004), mostrando la plenitud en el dominio de un proceso de trabajo completamente operativo. De hecho, Palazuelo narraba el desarrollo de esta última serie en términos triunfales.

Ordenaciones orbitales

Durante los últimos años de su carrera, parecía querer cerrar el círculo al retomar las composiciones orbitales de sus comienzos, dibujos influidos por los gouaches de la escultora británica Bárbara Hepworth o la exploración formal elaborada por los constructivistas Rodchenko y Pevsner. Sin embargo, los dibujos de modestas dimensiones de los años 40, como *Huella* (1947), se transformaron en majestuosos óleos de colores vivos. Palazuelo parecía haber asimilado los principios geométricos presentes en las indagaciones plásticas desarrolladas por Josef Albers dentro de la Bauhaus.

A pesar de haber rebasado los 80 años, deseaba seguir experimentando con las posibilidades de evolución que permitían sus familias geométricas. Aunque los trazados lineales y angulares de finales del siglo xx fueron curvándose progresivamente hacia unas ordenaciones orbitales, los procesos de generación ampliamente ensayados permanecieron constantes. Este proceso transformador se hace especialmente evidente en la evolución que se produjo en el seno de la familia *De Somnis* (1996-2004) donde, mediante operaciones de copia, giro y desplazamiento, sus diseños desembocaron en las primeras obras de la serie *Circino* (2001-03).

Desenlace

Cuando Palazuelo hablaba de su obra, inevitablemente describía su vida, ya que se encuentran íntimamente interrelacionadas hasta parecer indisociables. Construía una narración perfectamente estructurada poblada de misterios que incitaban la curiosidad del receptor. Con el recorrido trazado también se ha constatado la existencia de una estructura en su obra, una geometría subyacente que se ha tratado de desvelar. La aparente aleatoriedad de las composiciones de sus dibujos lineales se desmiente al descubrir que se ordenan mediante patrones que variaron desde la sección áurea descrita por Ghyka hasta las teselaciones de la lacería árabe estudiadas por Bourgoïn.

El artista quiso plasmar los procesos de transformación de la realidad operados por la naturaleza y, para esta

labor se sirvió del dibujo. Un dibujo entendido como medio que se ocupa de la transferencia de conocimientos desde el mundo de las ideas al mundo material a través de procesos geométricos. El dibujo puede constituir un fin en sí mismo o parte de un proceso más extenso, como se ha descrito en la elaboración de su obra escultórica, deudora de sus diseños lineales. Palazuelo operaba con un tipo de dibujo analítico que aislaba algunos conceptos, para discriminar, jerarquizar y diferenciar los diversos aspectos representados. Un dibujo geométrico que se sirve de una nueva geometría para describir la realidad.

Sin embargo, no es posible desvelar todos los mecanismos utilizados para elaborar su obra, ya que siempre

existe una componente creativa e inconsciente que se escapa al análisis. No obstante, se puede afirmar que los elementos que configuran sus obras están estrechamente relacionados no solo con los tratados y libros que leyó con avidez, sino también con los diversos viajes y acontecimientos que jalonaron su vida. Por consiguiente, se podría sostener que la obra de Palazuelo constituye un mapa de su vida, al concebirse como un proyecto vital, que le llevó a continuar dibujando en papeles de pequeños formatos hasta sus últimos días en el otoño de 2007.

Gonzalo Sotelo-Calvillo

PABLO PALAZUELO THE GEOMETRICAL METHOD

Pablo Palazuelo (1915–2007, Madrid) always took great pains not to reveal his artistic process. Although he was very generous with his teaching, when he shared his discoveries through his work and expressed his vision in the form of writing, conversations, conferences and courses, Palazuelo ensured that his method remained a mystery by keeping the early stages of his process a secret. He even went to the extreme of withholding finished works from the market, even though they would have commanded high prices.

However, the traces revealing the evolution of the linear components from which he assembled his varied compositions were *not* lost. Palazuelo jealously guarded them in a number of folders, to which he could refer if he wished to explore the possibility of continuing a previous series. He called his series “families”, owing to the biological kinship he observed in his designs. Today, these documents are kept at the Fundación Pablo Palazuelo, whose collaboration with Museo Universidad de Navarra has made it possible to bring together the 130-plus works that make up this exhibition.

The aim is to place the observer in Palazuelo’s shoes in order to reconstruct the different stages of the artist’s process in creating the selection of finished works on display and to reveal the connections between them. In view of the fact that the exhibition is taking place at Museo Universidad de Navarra, the works have been chosen in relation to the magnificent collection bequeathed by María Josefa Huarte: partly in order to integrate them with the Museum’s own works by Palazuelo, thereby creating a coherent theme for the exhibition, and partly to complement the selection with works from periods that are not covered by the collection.

Accordingly, the exhibition is divided into five main sections. Rather than simply follow the chronological order, the sections correspond to the different formal groupings

that constitute the families into which Palazuelo’s works are divided with the aim of revealing the geometrical processes that lie at their heart.

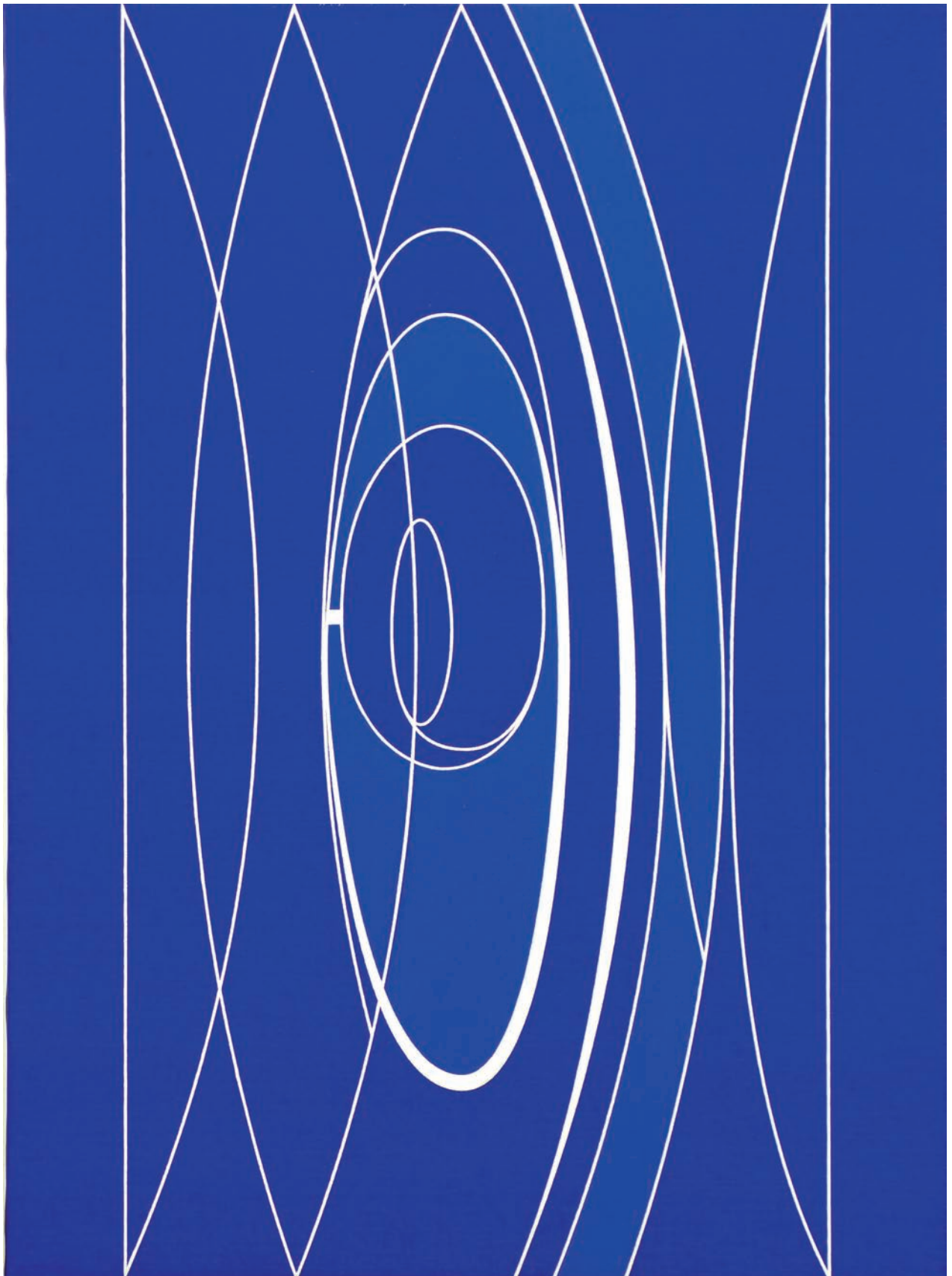
A selection of preparatory sketches and finished works has been painstakingly put together in order to illustrate the methodological connections that are found in Palazuelo’s work. The drawings, paintings and sculptures are complemented with publications and writings from Palazuelo’s own library, thereby offering visitors an insight into the theoretical underpinnings of his art.

To enhance visitors’ understanding of the works, the exhibition also includes preparatory outlines and mock-ups, or maquettes, that provided an initial sense of a sculpture’s spatial qualities before creating the definitive work. These preparatory works also include previously unseen maquettes made with pieces of wood and screws. Together, all of these pieces combine to form an intricate web of connections across a diversity of media, thereby creating a coherent map for a body of work that can be considered a lifelong vocation.

A lifelong vocation

If we analyse Palazuelo’s life and career, we can observe a clear desire to uncover the mechanisms that shape nature. His concept of art was similar to that of Paul Klee, whom he greatly admired. Klee famously said, “Art does not reproduce what we see; rather, it makes us see”. With this aim in mind, Palazuelo knew intuitively that a new type of geometry must exist: to this end, during his first years in Paris he searched incessantly for ancient works on geometry. He set himself the Promethean task of recovering this lost knowledge, although by the start of the 1950s his desperate efforts were more reminiscent of the punishment inflicted on Sisyphus.

The French art dealers Aimé and Marguerite Maeght considered Palazuelo their most promising artist and his



ONDAS I. 2003. ÓLEO SOBRE LIENZO. FUNDACIÓN PABLO PALAZUELO

first solo exhibition was due to open soon at their gallery in Paris. One day, when he did not return their calls, they decided to pay a visit to his studio. Upon entering, they found the artist surrounded by piles of paper covered with drawings. Palazuelo was in a disconsolate state and apologized for the fact that he had still not completed any oil paintings for the exhibition. The gallerists were nonetheless highly impressed with his work and understood the great effort he was making. They reassured him that the show could be delayed until all the works were ready. However, in order to understand how the artist came to be in such a state, it is necessary to go back a few years.

The tumultuous odyssey that characterized Palazuelo's early career comprised a number of stages that bring to mind the journey of the mythical figure described by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces*. The artist's story began with a foray into the adventure of drawing, which Palazuelo had enjoyed since childhood. However, he subsequently gave it up in order to satisfy his family's wishes and study architecture. At each stage of his journey, Palazuelo faced various challenges yet always received help from guides who showed him the way forward. Thus, when the difficulty of the pre-university mathematics exams appeared to close off his educational avenues in Madrid, he decided to study under Professor Scully, who took him to Oxford. There, Palazuelo completed a highly successful period of study during the first of these formative journeys.

Abstract influences

This initial journey was ended by the outbreak of the Spanish Civil War, which prevented Palazuelo from continuing his university studies. Subsequently, instead of completing his education like Juan, his younger brother, Palazuelo decided to follow his original instinct and pursue a career in art. His father was strongly opposed to this decision and refused to provide any financial support to aid his son's development as an artist. However, the boundless understanding and help Palazuelo received from Clotilde, his mother, enabled him to rent an apartment in Madrid and focus his efforts on painting.

Although Palazuelo's earliest works were figurative, after discovering Pablo Picasso's portraits and Juan Gris's still life scenes he developed an immediate fascination with Cubism. Consequently, from its figurative beginnings his work evolved into a style that the artist dubbed Neo-Cubism, in which geometry played a key role. He defined this geometry as a means of measuring matter and viewed it as a tool that could be used to discover the unknown by exploring the interrelationship between thought and the active imagination.

His paintings started to gain renown after the gallerist Karl Buchholz included them in exhibitions of works by the so-called Young Madrid School. On Buchholz's recommendation, Palazuelo went to see the first colour reproductions of Klee's work. The encounter made a significant impact on the form, colour and composition of his own artistic ap-

proach, and ultimately led him to abandon figuration. This move away from figurative art marked the first major development in his work and, in Palazuelo's own words, there was no turning back. Although this influence gradually became clearer over the course of his career, it was implicit in the many references of his work.

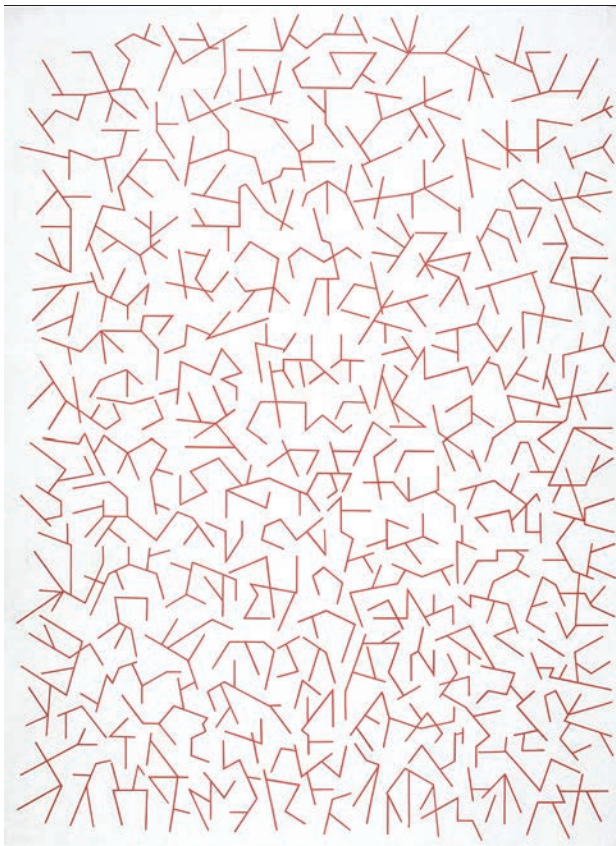
Palazuelo's study of Bauhaus masters such as Klee and Wassily Kandinsky led to the inclusion of his work in the exhibition *Homenaje a Paul Klee* (Homage to Paul Klee) at the Galería Palma in Madrid, which was the setting for another decisive encounter that would determine the artist's next steps. Palazuelo's work was admired by the director of Madrid's Institut Français, who awarded him a grant to study in Paris. It was the first time the artist had travelled to the French capital and his second major trip overall. He arrived in Paris in 1948 and stayed at the Cité internationale universitaire, where he was visited by Bernard Dorival, the director of the Musée d'Art Moderne. Dorival was impressed by Palazuelo's work and invited him to take part in an exhibition of works by the group of artists known as the Salon de Mai.

At this new exhibition his work caught the eye of Aimé and Marguerite Maeght, who displayed his paintings in their Paris gallery alongside works by artists such as Hans Hartung, Pierre Soulages and Serge Poliakoff. Palazuelo moved to Rue Saint-Jacques. Later, whenever he recalled those years in Paris, Palazuelo's eyes would light up, as it undoubtedly constituted one of the happiest periods in his life. Immersed in the effervescent cultural and artistic milieu of postwar Paris, Palazuelo was now accompanied by a new mentor: Claude D'Ygé. An expert in occult, mystical and alchemical texts, D'Ygé helped the Spanish artist in his search for ancient manuscripts in the bookshops of the Latin Quarter, Palazuelo's new neighbourhood.

A dynamic equilibrium

Far from being simple, the path that lay ahead of Palazuelo was filled with many dead ends and detours that would distract him from his objective. It was a difficult time for him both financially and creatively, as shown by the fact that he was forced to save money by reusing the same pieces of paper and painting new works over old ones. The temptation to throw in the towel is reflected in the works he produced during these troubled years: not only in the use of dull colours, but also in the sombre titles he gave to his series, such as *Solitudes*.

After studying the references in the ancient texts he found, Palazuelo produced a number of works based on the concept of dynamic equilibrium and the Taoist notions of *li* (order) and *che* (vibration). In order to translate the dynamics of nature into a geometrical system, he believed that an approach combining both of these factors was required and that the concepts of order and vibration would provide the geometrical underpinning for his compositions. In some of the sketches for the series *Cosas olvidadas* (Forgotten Things, 1949-1952) on the backs of the leaves we can make out faint outlines in the shape of a pentagonal matrix.



EL NÚMERO Y LAS AGUAS I. 1978. ÓLEO SOBRE LIENZO.
MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

After studying a number of texts by Matila Ghyka, Palazuelo developed an interest in the golden ratio and its visual and symbolic qualities. More specifically, he began to explore variations of the golden triangle and produced different combinations of pentagons. By experimenting with the geometrical relationship between triangles and pentagons, Palazuelo was able to reproduce their shapes and create a regular tessellation, which he then used to develop the structural grid that served as the basis for numerous designs.

Although it may seem restrictive, Ghyka's treatise on geometry provided the artist with an initial framework that enabled him to order his compositions with varying degrees of freedom. In fact, Palazuelo considered these geometrical rules to constitute an underlying field populated by graphic structures. Consequently, when discussing his works on graph paper during the courses he taught at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, he stated that, far from being restrictive, the paper's seemingly rigorous structure afforded him maximum freedom when working with diagonal forms. However, and perhaps inevitably, this exclusive focus on such limited structures ultimately led Palazuelo down a dead end.

The encoded map

In 1953, when all seemed lost and his work was on the edge of oblivion, Palazuelo had a revelation. This new turning point had its origins in the discovery of a mysterious Oriental book that the artist dubbed "The Encoded Map"

and whose title and content he kept secret. The discovery opened up a whole new range of opportunities for organizing his compositions.

However, achieving this objective had to wait until Palazuelo had mastered – at great cost – this new structural order. It was a discovery that changed his understanding of geometry and gave rise to an approach he called "trans-geometry", characterized by a process of continuous transformation. Palazuelo asserted that geometry was a means of measuring matter through numbers, which coalesced in the form of figures that flowed dynamically. He used the work of Baruch Spinoza to defend the concept of "natura naturans" (naturing nature), which represented the transformative mechanisms of nature, with the aim of visually expressing the processes by which reality is transformed.

These years of recalibration meant that Palazuelo produced new works at a very slow pace, in line with what he termed a "slow spontaneity", in which the use of muted, muddy colours expressed the titanic struggle the artist underwent during the early 1950s. This struggle was fought against the practice of drawing itself and reached dramatic extremes, as the artist himself revealed. It was during this period that the encounter described above with Aimé and Marguerite Maeght took place.

As a hypothesis and starting point for an analysis of Palazuelo's work, from among the books in the artist's library we might choose Jules Bourgoïn's book *Les éléments de l'art arabe* (The Elements of Arabic Art), which illustrates and classifies different mosaic patterns based on their geometrical structure. The geometrical rules laid out in this book make it possible to order the linear forms used by Palazuelo to create a veritable constellation of designs, which he then developed in successive sketches. The artist returned to these linear forms years later, eventually creating the graphic works *Script I* and *Script II* (1970).

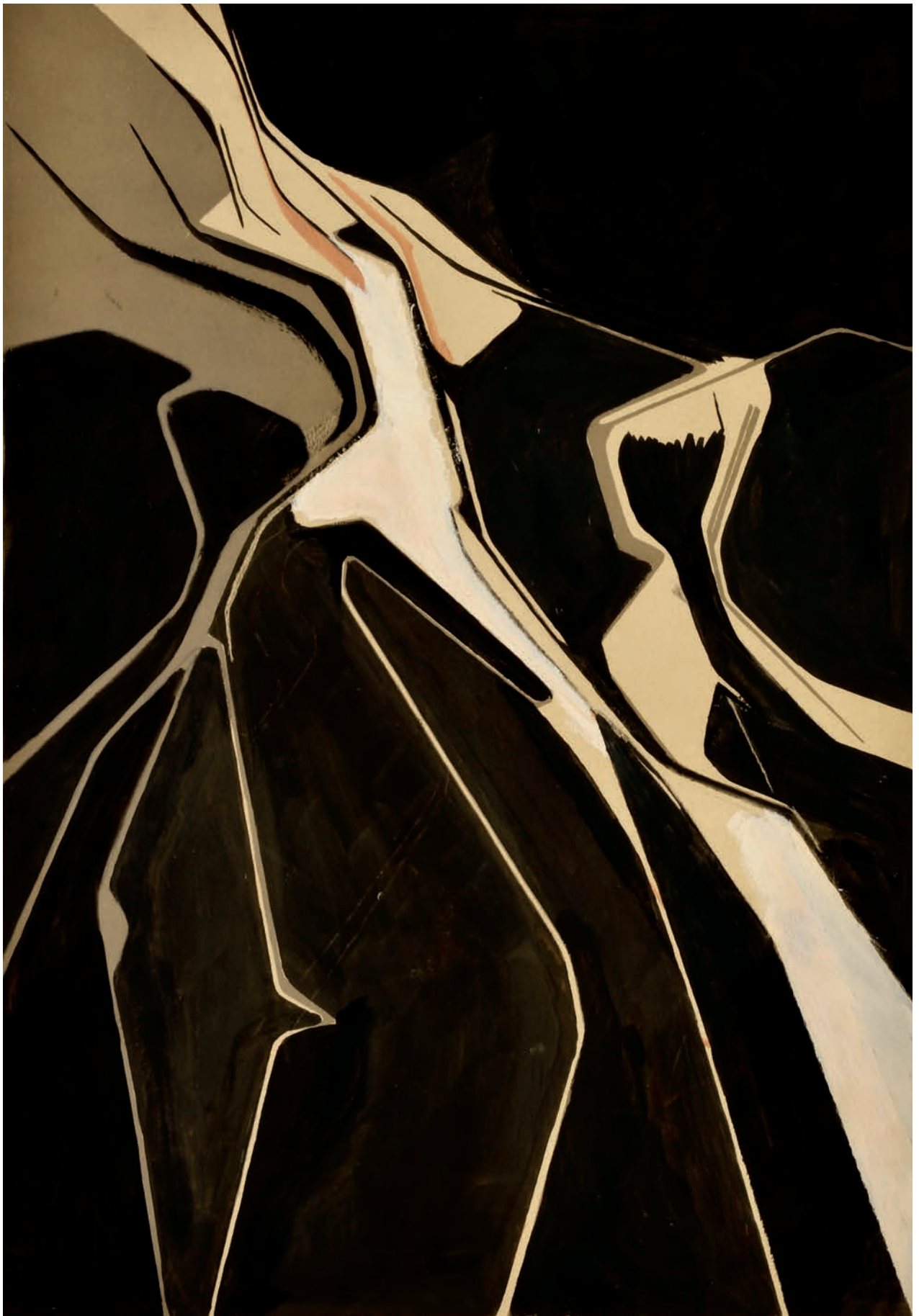
Although it may seem as though these forms are only relevant for studying works created in and around the 1950s, their presence has also been confirmed in works produced some 40 years after Palazuelo discovered the book. Thus, if a new design from Bourgoïn's text is once again taken as the foundation, there is space to accommodate the linear patterns of similar lengths that form symbolic angular relationships. Through a process of reproduction and mirroring, this approach evolved into the lines that make up the series *El número y las aguas II* (The Number and the Water II, 1993).

Harmonious curves

Palazuelo's mastery of this new resource represented a milestone in his artistic development and enabled him to enjoy his first truly fruitful period during the 1960s. His art was imbued with a hitherto unknown confidence, as is clear in the works he produced. Having overcome his phase of uncertainty, Palazuelo returned to the polygonal figures of years past and introduced a new variation by rounding off the sharp corners, thereby generating harmonious curves between the edges. This development was



DE SOMNIS X. 2000. ÓLEO SOBRE LIENZO. FUNDACIÓN PABLO PALAZUELO



SIN TÍTULO (BOCETO PARA LITOGRAFÍA), C. 1963. GOUACHE SOBRE PAPEL. FUNDACIÓN PABLO PALAZUELO

accompanied by a new organizational approach in which the composition exploded out from the centre to create a spiral structure, where rotations, movements and changes in scale were transformed and combined.

If we were to conduct a preliminary study of the different families of forms that Palazuelo developed during the 1960s, we would observe a kinship that lends them a particular coherence. Once again, we might take as our basis Bourgoïn's book, which provided the inspiration for the linear forms found in a preparatory sketch for the oil painting *Omphale II* (1962). Moreover, the verticality of this work did not prevent Palazuelo from exploring the horizontal, which led to the creation of pieces such as *Orange et noir* (Orange and Black, 1963). This horizontal framing continued to evolve through successive sketches, which began to reveal new subdivisions with a shared geometrical structure that resulted in the imposing *Noir Central* (Central Black, 1963).

In the wake of these achievements, Palazuelo felt sufficiently able to plan his return to Spain. He made his new home in a medieval castle in the town of Monroy in the province of Cáceres, having purchased the building in 1968 with the help of Aimé and Marguerite Maeght. While he and his brother Juan were restoring the castle, Palazuelo also developed new families of forms in which lines temporarily shared centre stage with planes, ultimately achieving a reconciliation of figure and background. Throughout this period he focused on studying the diagrams of tantric yantras and mantras, which served as a graphic guide for his compositions and which he described as a source of centrally pulsing radiation that demonstrated the power of space to create form.

Folded space

Palazuelo eventually left Cáceres and returned to Madrid, where he settled permanently. He was not only much changed, but also began a new stage in his artistic career by bringing his work into the third dimension. During the latter half of the 1970s he established a productive partnership with the sculpture studio run by Pere Casanovas, with whom he took on the challenge of translating his pictorial work into a sculpted space shaped by metal plates. By the time Palazuelo embarked on this journey he was already in his sixties, and it is clear that his sculptures had their origins in the linear designs he had created previously.

With a few exceptions, the debt owed to his work on paper is evident from the use of planes at the expense of volume, which is no longer massive, but is used to create active spaces. Palazuelo could continue to explore the use of metal plates, which he considered the best medium for giving form to what he sought to express. He also reasserted the need to give structure to these surfaces in order to achieve open volumes, as he was drawn to surfaces that emerged into the air, rather than the roundness of volume.

In making the leap into sculpture, Palazuelo utilized the same mechanisms described in his works on paper. He understood that the tessellations and grids could also help to fill the sculptural space through the use of archetypes. Drawing on the work of the philosopher Marie-Louise von

Franz, Palazuelo highlighted the role played by numbers as the fundamental constants of nature, and like Carl Gustav Jung he argued in favour of a number that would function as an archetype found in both psychic and physical energy. The archetypes he most frequently worked with consisted of two rectangular forms harmoniously subdivided by perpendicular and oblique lines, which had their origins in Ghyka's texts. These processes were used to produce compositions that, in turn, supplied the templates for creating the sculptures. Palazuelo would arrange the lines in a hierarchical order, thereby converting them into cutting or folding elements.

Geometrical symphonies

As well as bringing his work into the third dimension, Palazuelo also believed that it could be translated into music. He drew parallels between his musical vocation and the path he trod in the field of drawing. Although he first expressed this concept in the piece titled *Sobre el Pentagrama* (On the Pentagram, 1949-50), it would be many years until this new avenue was explored in full. He still recalled the strong impression that the outcome of these investigations made on him, all the more so as it was an unexpected discovery, although as time passed the memory eroded.

It was not until the late 1970s that musical references could once again be found in Palazuelo's work. Once again, he turned to the texts on geometrical order he had discovered in 1953 in order to arrange his lines in structured patterns reminiscent of lightning. The oldest piece in the Foundation's collection is a sketch for an invitation. By combining the designs on either side of this sketch we reveal the compositions for the series *De Música* (On Music), created in 1978.

Deciphering the potential melodies hidden in Palazuelo's geometrical patterns was a complicated undertaking, so he enlisted the aid of Belgian composer Frédéric Nyst. Nyst visited his study and showed the artist drawings that he had created from melodies and scores written by Iannis Xenakis. With the assistance of UPIC, a composing machine designed by Xenakis, the two men managed to convert the numerous forms contained in *El número y las aguas* (1978) into sound waves. To this end, and working in accordance with the parameters of spacing and resonance, each of the painting's forms was transformed into a block of sound.

Palazuelo was fascinated by the artistic potential of the piece and in late 1985, a sound recording titled *Le nombre et les eaux* (the French translation of the painting's original title) was produced after seven years of work. The definitive version was released in 1986 in the form of a limited-edition vinyl record made by the artist and composer themselves. The covers were illustrated with gouaches that had been created while the men were working on the project.

Diagonal folds

Over the following decade, assisted by the gallerist Soledad Lorenzo, Palazuelo demonstrated the enormous versatility of his designs by producing a large number of new

series. The new works comprised families of forms that were painted in oils on large canvases or brought to life as sculptures, whose metal folds presented an urban appearance due to the fact that they were based on plans drawn up by different architects. Palazuelo took a new approach to composition by arranging the lines over oblique guides instead of the axes running parallel to the frame. The evolution of earlier series gave rise to a set of new series that reached fresh heights of complexity, with a succession of lightning-like repetitions presented in a markedly diagonal arrangement.

When creating his sculptures Palazuelo produced a number of test pieces, both on paper and sculpted, and including models at different scales. He even went so far as to create maquettes that were the same size as the finished work, although many of them were subsequently destroyed. However, the Foundation still possesses two such pieces, made from sheets of plywood and created for the sculptures in the *Toltec IX* series (1990). One of them is on display here for the very first time. Palazuelo considered this stage in the process to be extremely important, in view of the fact that the maquettes he worked on were the same size as the final sculptures. He even expressed a desire to exhibit these maquettes: a wish that has now become a reality in this exhibition.

As we saw with the sculptures that were created from a shared set of archetypes, the families of forms that make up the different series also share the same geometrical origins. Thus, in the same way that a drawing contained the seed of the pieces that comprised the *Toltec* family (1987-2004), a single sketch gave rise to the sculptures *Les Rives* (The Banks, 1987) and *Días de junio* (June Days, 1990-2004), thereby illustrating Palazuelo's consummate mastery of a comprehensive artistic process. Indeed, when the artist talked about the creation of this last series, he did so in triumphant terms.

Orbital arrangements

During the final years of his career, Palazuelo seemingly wished to close the circle by returning to the orbital compositions of his early period, with drawings influenced by the gouaches of the British sculptor Barbara Hepworth and the formal investigations of the Constructivists Alexander Rodchenko and Antoine Pevsner. At the same time, modestly sized drawings he produced in the 1940s, such as *Huella* (Trace, 1947), were transformed into majestic, vividly coloured oil paintings. Palazuelo seemed to have assimilated the geometrical principles expressed in the work of Josef Albers, a member of the Bauhaus movement.

Despite the fact that he was now over 80, the Spanish artist wished to continue experimenting with the new possibilities offered by his geometrical families. Although the tried and tested process of creating them remained the same, toward the end of the 20th century Palazuelo started to curve his linear and angular patterns to produce arrangements of a more orbital nature. This shift is particularly clear in the evolution of the series *De Somnis* (1996-2004), in which Palazuelo copied, rotated and repositioned his designs in order to create the first works in the *Circino* series (2001-2003).

Conclusion

When Palazuelo spoke of his work he would inevitably talk about his life, as the two were so closely intertwined as to be inseparable. He built an immaculately structured narrative filled with mysteries that aroused the curiosity of listeners. This exhibition has also attempted to reveal the existence of a structure in his work: an underlying geometry. The apparently random composition of Palazuelo's line-based drawings is belied by the realization that the lines are ordered in accordance with patterns, ranging from the golden ratio described by Ghyka to the tessellations of Arabic latticework studied by Bourgoïn.

Palazuelo wanted to use the medium of drawing to express the processes by which reality is transformed by nature. For him, drawing provided a means of transferring knowledge from the world of ideas to the material world through geometrical processes. Drawing could be an end in itself or part of a more extensive process, as demonstrated by his sculptural work, which owed a great deal to his linear designs. Palazuelo practised a kind of analytical drawing that isolated certain concepts in order to highlight, rank and distinguish the different elements depicted. This geometrical approach to drawing used a new geometry to discover reality.

However, it is not possible to uncover all the mechanisms Palazuelo used to create his works, as there will always be a creative and unconscious component that eludes analysis. We can nonetheless affirm that the elements that comprise his works are closely related not only to the texts and books he devoured so avidly, but also to the various journeys and events that marked his life. Consequently, we can state with confidence that Palazuelo's work is a map of his life because he viewed his work as a lifelong vocation: one that led him to continue producing small-scale drawings on paper right up until his death in the autumn of 2007.

Gonzalo Sotelo-Calvillo



Nacido en Madrid en 1915, Pablo Palazuelo fue pintor, grabador y escultor, y es una de las figuras clave del arte español de la segunda mitad del siglo XX. Truncada su formación como arquitecto en la City of Oxford School of Arts and Crafts a causa de la Guerra Civil española, su obra artística pasó de lo figurativo a lo abstracto, influenciada por Paul Klee y el misticismo oriental.

A lo largo de su trayectoria, expuso en las galerías más prestigiosas de Francia, Basilea, Estados Unidos y España, tanto pinturas como grabados y esculturas, disciplina que empezó a desarrollar plenamente a partir de 1977. Su obra se encuentra en museos como el Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, donde expuso regularmente; la Fundación Juan March; el Museo Nacional de Arte Moderno de París; el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca; el Museo Guggenheim de Bilbao, el MNCARS de Madrid, el MACBA, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, las Colecciones ICO y el Museo Universidad de Navarra.

Palazuelo recibió la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes (1982), el Premio Nacional de Artes Plásticas *ex aequo* con Cristina Iglesias (1999) y el Premio Velázquez (2004). Falleció en Madrid en 2007.

Born in Madrid in 1915, Pablo Palazuelo was a painter, engraver and sculptor, and one of the leading Spanish artists of the second half of the 20th century. After his training as an architect at the City of Oxford School of Arts and Crafts was cut short as a result of the Spanish Civil War, his art evolved from a figurative to an abstract approach influenced by the work of Paul Klee and Oriental mysticism.

Over the course of his career, his work was exhibited at the most prestigious galleries in France, Switzerland, the United States and Spain (not only paintings, but also sculptures, a discipline that he began to explore fully from 1977 onward). Palazuelo's work can be found in many museums, including the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, where he held regular exhibitions; the Fundación Juan March; the Musée d'Art Moderne in Paris; the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca; the Museo Guggenheim in Bilbao; the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) in Madrid; the Museu d'Art Contemporani (MACBA) in Barcelona; the Solomon R. Guggenheim Museum in New York; the Colecciones ICO; and Museo Universidad de Navarra.

Palazuelo's list of honours includes the Gold Medal of Merit in the Fine Arts (1982), the National Award for Plastic Arts (shared with Cristina Iglesias in 1999) and the Velázquez Award (2004). He died in Madrid in 2007.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA

PABLO
PALAZUELO
MÉTODO
GEOMÉTRICO

29 MAR 2023
3 SEP 2023

PLANTA
-1



CON LA
COLABORACIÓN DE



Fundación Pablo Palazuelo

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
NAVARRA'S UNIVERSITY RECTOR

María Iraburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PATRONAGE'S PRESIDENT

Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR DEL MUSEO
MUSEUM DIRECTOR

Jaime García del Barrio

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS

Rafael Levenfeld

Valentín Vallhonrat

SUBDIRECTOR
DEPUTY DIRECTOR

Javier Arana

GERENTE
MANAGER

Ion Egúzquiza

DIRECCIÓN DE ARTES
ESCÉNICAS Y MÚSICA
DIRECTOR OF PERFORMING
ARTS AND MUSIC

Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE PROGRAMAS
PROGRAMS DIRECTOR

Nieves Acedo

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN
COMMUNICATIONS DIRECTOR

Marta M. Arellano

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIADO
CURATOR

Gonzalo Sotelo-Calvillo

COORDINACIÓN
COORDINATION

Ignacio Miguéliz

ASISTENTES COORDINACIÓN
COORDINATION ASSISTANTS

Imma Blanch

Eva del Llano

DISEÑO ESPACIO EXPOSITIVO
EXHIBITION SPACE DESIGN

Gonzalo Sotelo-Calvillo

Teresa Raventós-Viñas

MONTAJE
ASSEMBLY

Cloister Services

Pau Cassany

Mikel Juango

SEGURO
INSURANCE

Axa Art

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN

Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 647-2023 / ISBN: 978-84-8081-759-2 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES

●●● Museo Universidad de Navarra