

Oxford-París. Del viaje formativo al viaje de la visión interior en Pablo Palazuelo

Gonzalo Sotelo Calvillo

Escuela Politécnica Superior. Universidad CEU-San Pablo, Madrid

Abstract

During Palazuelo successful career, two trips were crucial turning points for both his formation and the evolution of his work. In 1933, he continued his architectural studies at the School of Arts and Crafts of the city of Oxford, where this Spanish painter received an education that allowed him not only to acquire new graphical tools, but also a procedural method he implemented throughout his production.

The second initiation voyage took place in Paris, where he applied the lessons learned in his fledgling artistic career. To illustrate both moments this text unveils unpublished graphic files from Palazuelo Foundation that I catalogued.

Palazuelo. Oxford-París. Insight

Oxford. El viaje iniciático

A pesar de la temprana vocación de ser pintor de Pablo Palazuelo, su padre le convenció de la necesidad de realizar una carrera universitaria que le apartase de las connotaciones bohemias de una profesión que no era especialmente bien vista dentro de la burguesía española en las primeras décadas del siglo xx. Por este motivo decidió iniciar los estudios de arquitectura para solventar esta situación, ocasión que le permitía seguir dibujando. Aunque ligaba su obra al poder formalizador del número, paradójicamente encontró problemas con el aprendizaje de las matemáticas. Esta es una de las razones que le llevaron a trasladar la sede de sus estudios desde Madrid hasta el departamento de arquitectura de la School of Arts and Crafts de la ciudad británica de Oxford. La elección del Reino Unido obedecía a distintas motivaciones,

tanto por los contactos que su familia poseía en ese país a raíz de los negocios de su abuelo, como por ser el lugar donde residió su hermana Inés. Respecto a la decisión acerca de la Universidad de Oxford en particular responde al consejo de un profesor irlandés de la misma, Scully, en cuya casa fijó su primera residencia. Confesaba que disfrutó con sus estudios de arquitectura, al realizar la mitad de la carrera con suma facilidad durante los tres años que conformaron su estancia, gracias al escaso peso de las materias de matemáticas dentro del programa lectivo. Además de adoptar los conocimientos, las herramientas y los recursos gráficos que implementó a lo largo de su extensa obra, existen ciertos modelos que captaron especialmente su interés.

Si se realiza un repaso tanto por alguno de los maestros que pudieron influir a Palazuelo durante su formación arquitectónica, como por los arquitectos citados en los escritos de Fullaondo y Nieto Alcaide resulta difícil encontrar referencias gráficas de su respectivo proceso formativo. A excepción de los dibujos realizados por los principales arquitectos durante los viajes iniciáticos, dado que incluso las primeras obras construidas fueron deliberadamente silenciadas en sus respectivas monografías. A partir de los cuadernos elaborados durante estos desplazamientos pueden extraerse algunas de las pautas pedagógicas que se ven refrendadas en las obras de estos arquitectos. En los dibujos del viaje de boda que realizó Alvar Aalto con Aino a Italia en 1924, se observa el interés por el encuadre de las perspectivas dentro del contexto urbano, producto de una experiencia que complementaba su instrucción arquitectónica. El viaje que influyó decisivamente en la continua formación de Le Corbusier fue el emprendido junto al anticuario Klipstein con destino a Estambul en 1911, cuyo regreso incluyó Grecia e Italia. Además de publicarse en sus

monografías algunos de los dibujos efectuados durante esta reedición del *Grand Tour*, se recogieron sus impresiones en el libro *Le Voyage d'Orient* en 1966. Dentro de un ámbito británico más próximo a la universidad inglesa, donde se formó Palazuelo, la educación del arquitecto escocés Charles Rennie Mackintosh se completó al ganar la beca de viaje Alexander Thomson, que le permitió visitar las principales poblaciones italianas en 1891. De esta manera Mackintosh pudo estudiar in situ las obras del Renacimiento italiano, analizando en sus dibujos de viaje las variaciones rítmicas de huecos que perforaban las fachadas de los palacios.

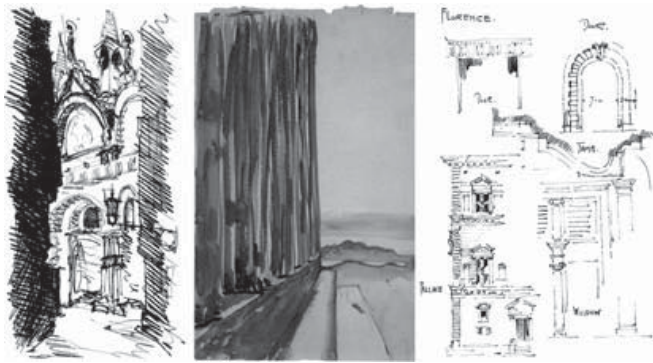


Figura 1. Alvar Aalto, 1924. San Marcos, Venecia. Lápiz sobre papel (izquierda). Le Corbusier, 1911. *Krepis y columnas del Partenón en Atenas*. Carnet du Voyage d'Orient. FLC1782 (centro). Charles Rennie Mackintosh, 1891. *Florence, Door, Pallace [sic], Jamb, Window*. Lápiz sobre papel (derecha)

Dada la escasez de referentes que documenten las etapas formativas de un arquitecto, la existencia de diez trabajos que Palazuelo conservó entre sus carpetas desde los años treinta, cobra una especial relevancia. Se convierten en testigos que pueden desvelar las trazas de algunas de las ideas que influyeron en la elaboración de su obra posterior. Se agradece la generosidad mostrada por la Fundación del pintor al facilitar el acceso y la reproducción de dichos documentos para el presente escrito. Estas láminas, que abarcan un período comprendido entre octubre de 1933 y mayo de 1935, podrían agruparse bajo tres criterios principales: sistemas gráficos, ámbitos de tránsito y procesos constructivos.

Al estudiar la evolución en el manejo de los recursos gráficos, el pintor madrileño guardó una acuarela que representaba un friso con roleos de acanto trebolados (figura 2) donde experimentaba el trabajo

con claroscuros y sombras. Ejecutado con una superposición de capas aguadas de pigmento negro, obtenía una sensación tridimensional gracias al concurso de unas variables que supusieron el control de una técnica que años después desarrollaría con el respaldo del gouache y el óleo. De esta manera seguía también los pasos de Klee con su técnica de la medida del tiempo del claroscuro para analizar la naturaleza, quien la consiguió transferirla al óleo tras estudiar las obras de Cézanne.

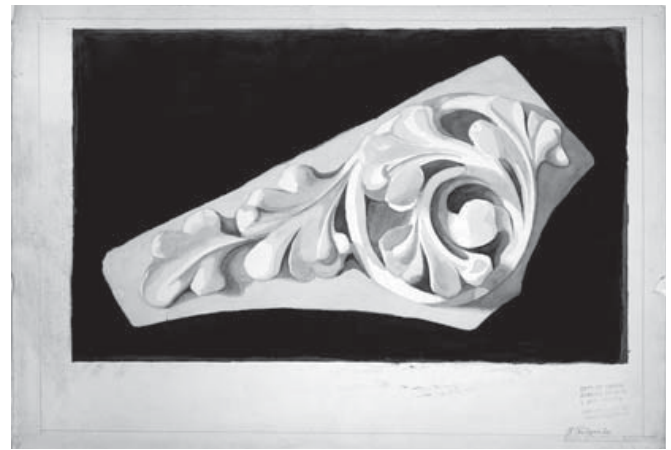


Figura 2. Palazuelo, Pablo, 1933. *Sin título*. Acuarela sobre papel de acuarela, 39,5 x 57,5 cm. FPP (Fundación Pablo Palazuelo) 29-034

Si en los autores anteriormente citados se destacaba la importancia de los viajes a las localizaciones de referentes clásicos durante su formación, el autor español se aproximó al conocimiento de las obras clásicas a partir del dibujo. Se conservan dos *Study Sheet* dedicadas a la arquitectura griega. En la más antigua (figura 3.1) se seleccionan las partes integrantes del peristilo en los templos dóricos, acompañados de una comparativa con la cabaña primitiva y las plantas del Hefestión y el Partenón en Atenas, conjuntamente a la sección del templo de Poseidón en Paestum. Además del énfasis en la perístasis, destacan en esta saturada composición dos nuevas referencias al espacio de tránsito: el grupo escultórico de la Puerta de los Leones, y el Tesoro de Atreo en Micenas. De este *tholos* se hacía hincapié en el *dromos*, corredor a cielo abierto que conduce a la cámara sepulcral cupulada.

En la denominada *Study sheet Third Greek Period* (figura 3.2) se volvía a evidenciar el interés por los pórticos, en esta ocasión desde la óptica de columnas de orden corintio. Sendas vistas perceptivas reproducen la Linterna de Lisícrates y la Torre de los Vientos donde

comenzaba a demostrar su maestría en el control formal de modelos basados en figuras poligonales sencillas. Estos estudios formales se realizaban con la inclusión de las variables gráficas que realzaban cualidades relativas a los materiales y sombras; habilidad que también trasladaría a posteriores realizaciones.

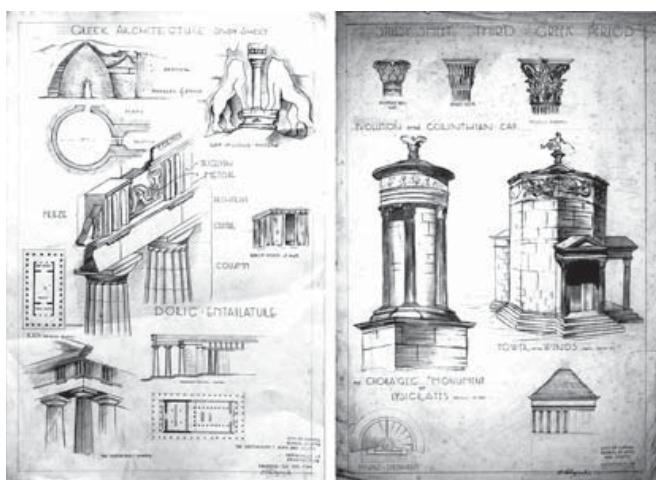


Figura 3. Pablo Palazuelo: 1933. *Greek Architecture. Study sheet*. Lápis sobre papel, 56 x 38,1 cm. FPP 41-052 (izquierda). 1933. *Study sheet. Third Greek Period*. Lápis sobre papel, 56 x 38,5 cm. FPP 29-027 (derecha)

Este recorrido histórico se complementa con la vista del Templete del Claustro de los Evangelistas (figura 4.1) del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, de Herrera. Parece tratarse de un trabajo resultado de un dibujo del natural ejecutado durante un periodo vacacional en el que visitó a su familia en Galapagar, localidad de la sierra madrileña próxima al citado Monasterio. Palazuelo fijó su atención sobre la construcción herreriana que en numerosas ocasiones se ha vinculado al Templete de San Piero en Montorio de Bramante. En este dibujo se demostraba la destreza adquirida con lápiz blando para la representación arquitectónica, donde la elección del punto de vista focaliza la atención sobre los ámbitos de transición entre los parterres de un jardín, cuyo esbozo completa la composición.

Este protagonismo del espacio de tránsito se ve reforzado en otra de las láminas que seleccionó de su época universitaria, en *Sketch design for a classic doorway* (figura 4.2). Como un compendio de los saberes alcanzados, en la coordinación de planta y alzado se sintetizan por una parte el empleo de las variables gráficas de materiales, texturas, sombras y color, mientras la composición se nutre de las proporciones de

los órdenes clásicos. La inclusión de una escala cercana y una porción de sección vertical en la que se diferencian los distintos acabados que configuran los diversos elementos presentan un anticipo del conocimiento constructivo que demuestra en el resto de trabajos. Toda la composición honra la materialización del umbral que separa el interior del exterior del edificio.

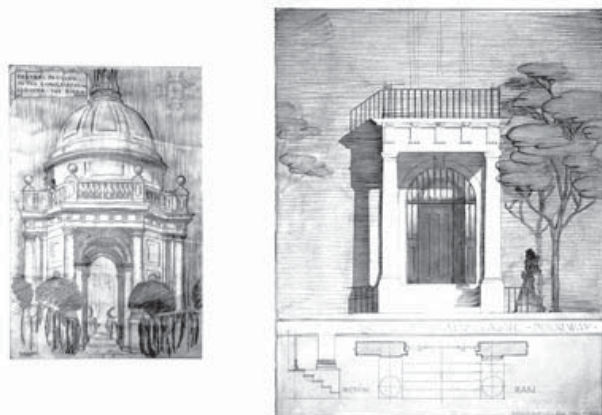


Figura 4. Pablo Palazuelo: 1934. *Central Pavilion in The Evangelistas Cloister The Scorial Spain*. Lápis sobre papel, 37,7 x 25 cm. FPP 29-028 (izquierda). 1934. *Sketch design for a classic doorway*. Tinta y lápiz sobre papel, 47,3 x 38 cm. FPP 29-026 (derecha)

Afirmaba que proyectos y construcción fueron sus asignaturas predilectas, sin embargo fue esta primera materia la que le impidió aprobar el examen intermedio de la RIBA. No obstante, resulta palpable el aprecio por la construcción al guardar cuatro hojas pobladas por detalles de fabricación. En ellas se trasluce un minucioso rigor lineal acompañado del esmerado cuidado por la escala conceptual al alcanzar aproximaciones tan cercanas como la E: 1/2. Dentro de la denominada *Building Construction S2 Sheet 14* (figura 5.1) se volvía a detener en el espacio de umbral, en esta ocasión la modulación de sendas puertas. Una de éstas compartimentada por cinco cuarterones y la otra con una mitad de vidrio, arropadas por axonometrías que detallan los diversos machihembrados que conforman las uniones de madera. Estos conocimientos y precisión le servirían en las décadas siguientes para esbozar las trazas de proyectos tanto de puertas como de vidrieras. En las otras tres hojas se desvela su adiestrado empleo del sistema diédrico, donde la jerarquía de línea define los distintos planos de sección y diferencia entre los diversos materiales que entran en juego, como se aprecia en el

tratamiento de la construcción de escaleras y pasamanos de madera (figura 5.2).

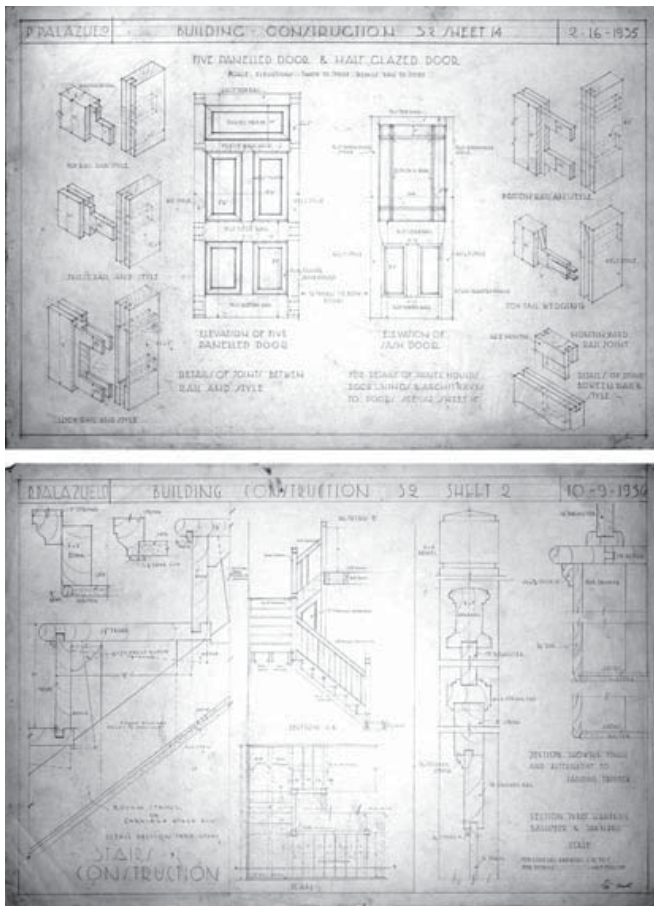


Figura 5. Pablo Palazuelo: 1935. *Building Construction S2 Sheet 14*. Lápiz sobre papel, 38 x 56 cm. FPP 29-029 (arriba). 1934. *Building Construction S2 Sheet 2*. Lápiz sobre papel, 38 x 56 cm. FPP 29-030 (abajo)

El estallido de la Guerra Civil Española en 1936 cercenó la línea investigadora emprendida en dicha universidad, redirigiendo la senda de su obra hacia la pintura tras finalizar la contienda. Inmerso en la transición hacia la no-figuración, se volcó en una febril búsqueda de nuevas referencias teóricas que sustentasen sus composiciones. Una exploración que se vio acelerada con la concesión en 1948 de una beca del Gobierno Francés que le permitió emprender su segundo viaje iniciático, en esta ocasión rumbo a París.

París. El viaje de la visión interior

Tras compartir taller con Eduardo Chillida, Palazuelo regresó en 1951 a la Ciudad Universitaria parisina, donde compaginó sus primeras obras gráficas con el rastreo de fuentes literarias que sustentasen su base

teórica. Después de una intensa búsqueda, el punto de inflexión de su investigación se produjo con el hallazgo de un documento antiguo perteneciente a una civilización oriental en 1953, un descubrimiento que facilitó un orden a su manera de entender la geometría, denominada *trans-geometría*. No obstante, el encuentro del misterioso libro oriental no supuso una ruptura dentro de su estudio formal. Por el contrario, le proporcionó una elegante base estructural que facilitó el desarrollo de un nuevo orden previo autoimpuesto sobre el que se desplegaban sus trazados oníricos. Durante el periodo posterior el autor confesaba que el hallazgo le condujo a un redoblamiento de los experimentos gráficos, acompañados por una mayor intensidad y concentración, hasta alcanzar una nueva visión. Un estado que le producía un sentimiento de total libertad mientras se entretecía con sus reglas organizadoras.

En abril de 1954, se instaló en la calle Saint-Jacques, donde continuó fatigando los anaqueles de las librerías que rodeaban su nueva residencia. Enclavado en el Barrio Latino, su taller se encontraba en el foco intelectual del París de la Edad Media, por lo que eran aún frecuentes las ventas de libros acerca de saberes arcanos y herméticos. En los escaparates de estos establecimientos se sucedían mosaicos compuestos por las cubiertas de ediciones alquimistas, cabalísticas, simbólicas y geométricas, que seguían atrayendo su atención tras almorzar en un pequeño *bistrot* cercano a su vivienda. Sin embargo, durante la pausa para la comida tampoco abandonaba su investigación, ya que incluso aprovechaba los manteles de papel como soporte de dibujo. Sobre sus superficies gofradas se forjaron las fases gráficas embrionarias de futuras obras, cuya conexión se trata de perseguir en este estudio.

Actualmente custodiados dentro de los fondos que catalogué para la Fundación Pablo Palazuelo, en estos dibujos inéditos que el pintor guardó celosamente se pueden rastrear las huellas ancestrales que conformaron producciones definitivas. Un proceso en el que las únicas bases geométricas se sustentan en los trazados auxiliares y en el rítmico estampado de los manteles, donde interviene un sincretismo conciliador de los niveles racional y subconsciente, orquestado por el concurso de la *imaginación activa* defendida por Henri Corbin. Dentro de un método que habilita una visión gráfica interior con cualidades

próximas a la escritura automática, como señalaba Georges Limbour.

Al descender a los casos concretos encontrados dentro de unas colecciones de retales de manteles, se desprenden distintas situaciones. En ocasiones existe una traslación rigurosa de los bocetos iniciales a los que se practican operaciones sencillas (traslación, giro, inversión, escala). En otras, las composiciones se complementan con nuevos recursos cromáticos, cuyos tanteos no siempre alcanzan las fases finales de las obras. Tanto en la reproducción de los trazados como en el desarrollo de las diversas mutaciones Palazuelo se ayudó de las propiedades inherentes de transparencia propias de los papeles vegetales, herencia de su educación universitaria.

En un primer caso, las transformaciones se ciñeron a la distribución de los distintos trazos rectilíneos y a los límites de la composición, sin el aporte de nuevos recursos gráficos. El apunte *Sin título* (figura 6.1), presenta una serie de rasgos lineales discontinuos acomodados sobre el patrón de relieve que rige el mantel de papel de la taberna. Posteriormente, se observan los tanteos que definen los posibles límites de la composición entre posiciones cuadradas y rectangulares, excluyendo una porción del dibujo. Palazuelo adoptó la opción equilátera para ordenar un primer dibujo a lápiz (figura 6.2), aunque el fragmento descartado anteriormente permanecía en su memoria (figura 6.3). Tras una operación de traslación, giro e inversión simétrica, este conjunto gráfico se incorporó a la parte derecha del conjunto (figura 6.4), hasta conformar una nueva obra, aunque fechada cinco años antes (figura 6.5), que rota su disposición de colgado a la vertical. Para probar la cualidad isotrópica de la obra, también realizó una última composición horizontal en 1956, que fue publicada dos años después a doble página en el número 104 de la edición de la galería parisina Maeght, *Derrière le miroir* (figura 6.6).

Algunos de los bocetos contenidos en estas piezas de mantel no sólo se conservaron, sino que Palazuelo volvió a trabajar sobre ellos transformándolos e incluso aportando nuevas variables gráficas, para trasladarlos hasta obras más definidas. En numerosos casos los bocetos lineales se completan con superficies cromáticas que confieren nuevos equilibrios dinámicos de pesos a las composiciones, aunque estas formas no siempre alcanzan los dibujos finales. Así,

a partir de un mantel (figura 7.1), donde polígonos abiertos colisionan dejando tras de sí un conjunto rítmico de líneas que se agrupan en torno a las pautas del gofrado romboidal del papel, se efectuó una nueva variación gráfica. En *Soledades* (figura 7.2), la simétrica de estas estructuras subyacentes son jerarquizadas con el concurso del gouache blanco, negro y castaño, para destacar intensamente algunos trazados como separación entre las masas de color. Eran años de una titánica lucha en los que zarzaba surcando mares insondables para tratar de descubrir una nueva concepción geométrica. Debido a esta zozobra escogió cromatismos terrosos y apeló a nombres sombríos. En una nueva prueba (figura 7.3), se desecha la imagen especular para volver a la posición original, variando las superficies y los patrones cromáticos. Sin embargo, el dibujo final (figura 7.4), retoma la versión primitiva plasmada sobre el mantel para ejecutar sus precisos trazos con tinta despojados de cualquier jerarquía superficial.

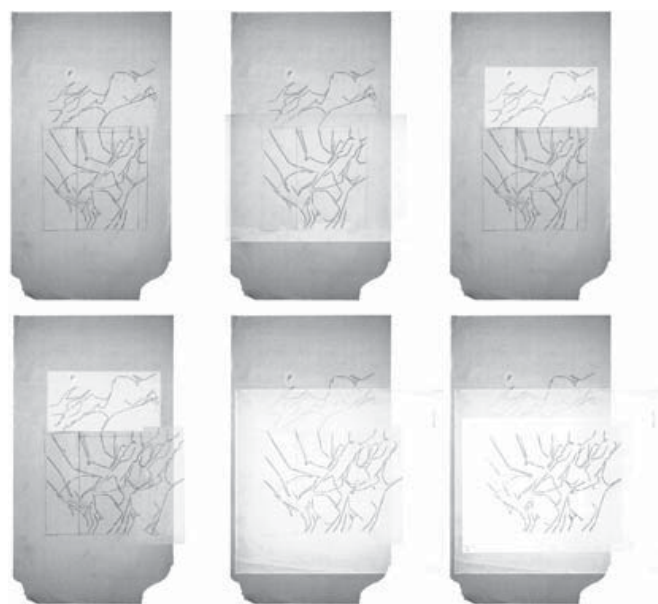


Figura 6. Análisis producido por la superposición de los bocetos de Pablo Palazuelo: c. 1956. *Sin título*. Lápiz sobre papel de mantel, 50 x 28,5cm. 1956. *Sin título*. Lápiz sobre papel, 21,5 x 31,5 cm. 1951. *Sin título*. Lápiz sobre papel, 37 x 32 cm. Respectivamente FPP 34-128, FPP 31-044, FPP 36-072; 1956, *Sin título*. Lápiz sobre papel, 30,5 x 24 cm. Familia Palazuelo

Un caso similar acontece con la evolución que desembocó en el dibujo publicado en *Derrière le miroir* número 137, de abril de 1963. Se trata de un proceso que arranca con un conjunto de hexágonos ligados

por uno de sus vértices, a partir de los cuales se establece una correspondencia biunívoca entre pequeños filamentos que conectan diagonalmente ambas figuras. De esta manera se produce una repetición de trazados regulados sobre el conocido fondo de topos romboidales, donde los extremos se expanden en un marco más generoso con un efecto de figura-fondo al adjuntar masas de gouache (figura 8.1). En una fase posterior, el conjunto se transforma en su simétrico tras una previsible operación de transparencia, adaptándose a unos límites ovoidales (figura 8.2). Al igual que en el caso anterior, la solución final editada en la edición francesa de la galería Maeght destila las huellas lineales despojadas de las superficies cromáticas, para aproximarse a los límites del papel (figura 8.3).

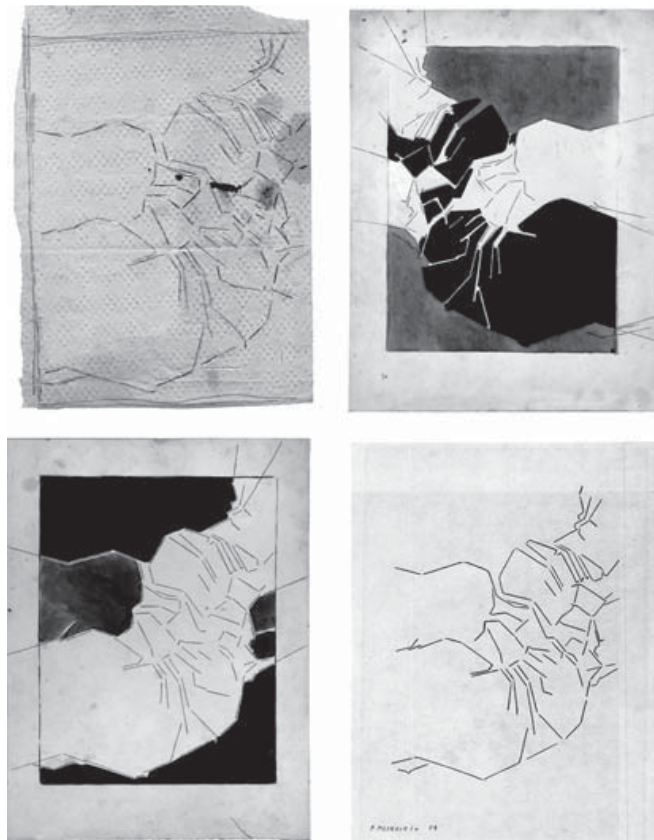


Figura 7. Pablo Palazuelo: c. 1954. *Sin título*. Lápiz sobre papel de mantel, 29 x 19,5 cm. FPP 16-055 (arriba izquierda). 1954. *Soledades*. Lápiz, tinta y gouache sobre papel, 32,5 x 25 cm. FPP 36-048 (arriba derecha). c. 1954. *Sin título*. Lápiz, tinta y gouache sobre papel, 32,5 x 24,2 cm. FPP 36-049. Pablo Palazuelo, 1958. *Sin título*. Tinta sobre papel, 34,5 x 26,5 cm. Musée des Beaux-arts, Nantes

Dentro de un proceso inverso, existen soluciones que se trasladan fielmente desde el mantel hasta el dibujo definitivo, mediante una operación de transparencia

proporcionada por el papel vegetal, al que se suplementan variables de color. Así, el boceto fluvial que se despliega diagonalmente en el apunte realizado en el *bistrot* en 1956 (figura 9.1), se captura mediante el papel de croquización (figura 9.2). Mediante un método que se sirve de las propiedades intrínsecas del citado papel, la obra acabada presenta de nuevo una imagen especular respecto a los bocetos, en el que se jerarquizan las diversas formas fluidas con el aporte albino de la ténpera (figura 9.3).

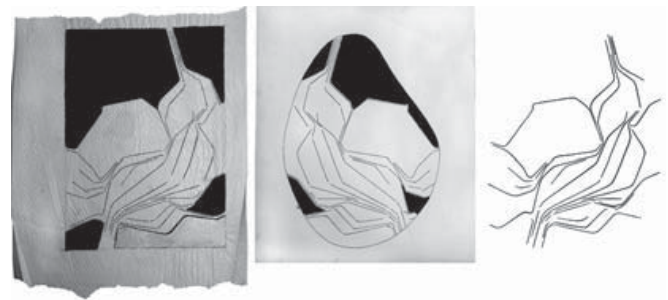


Figura 8. Pablo Palazuelo: c. 1955. *Sin título*. Lápiz y gouache sobre papel de mantel, 31 x 27,5 cm. FPP 16-014 (izquierda). c. 1955. *Sin título*. Lápiz, tinta y gouache sobre papel, 30,8 x 25,8 cm. FPP 16-015 (centro). c. 1963. *Sin título*. Dibujo reproducido en *Derrière le miroir*, número 137. Maeght. París (derecha)

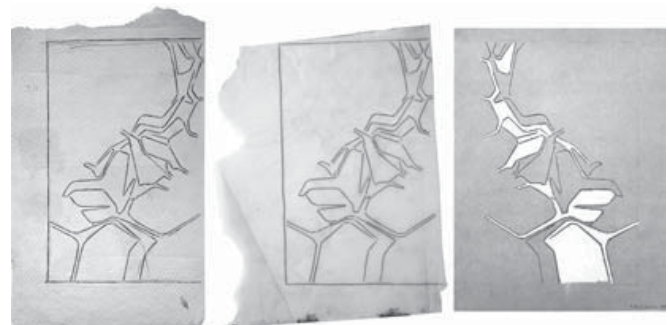


Figura 9. Pablo Palazuelo: 1956. *Sin título*. Tinta y lápiz sobre papel de mantel, 36 x 23 cm. FPP 36-017 (izquierda). c. 1956. *Sin título*. Lápiz sobre papel vegetal, 34 x 27 cm. FPP 34-060 (centro). 1957. *Sin título*. Gouache sobre papel, 34 x 26cm. Colección particular (derecha)

Al observar el siguiente boceto *Sin título* (figura 10.1), se aprecia la inclusión de superficies de gouache que inundan parte de los polígonos que se despliegan por la hoja. En una revisión posterior, se mantienen las proporciones de una composición donde las figuras se adaptan a una marcada direccionalidad, a la que se aplica una base geométrica regularizada, como se aprecia en el dibujo realizado con grafito (figura 10.2). Al saltar al óleo *Barroco* (figura 10.3), las figuras

se subdividen erizadas de aristas que se concentran en la zona superior, equilibradas por una gran superficie azabache que hunde su peso en la mitad más profunda del cuadro, retomando los ensayos del mantel. En la superposición (figura 10.4) se ilustra un proceso de simetría para la adaptación a las premisas estructurales del conjunto.

Aproximadamente un año después, se retomaron estas pautas para elaborar un nuevo óleo *Temps Blanc* (figura 10.5), en el que las masas de nigredo se sustituyen completamente por albedos y tonos pardos, como si ilustrara la transmutación alquímica de la materia. Los polígonos se reagrupan en figuras de mayor tamaño, en un nuevo ensayo. Pruebas que se refrendan de nuevo con la polaridad extrema de la tinta negra del gouache (figura 10.6), donde las líneas se convierten en blancas fronteras que distancian las formas entre sí, antesala de las soluciones que se desarrollan en la década siguiente.

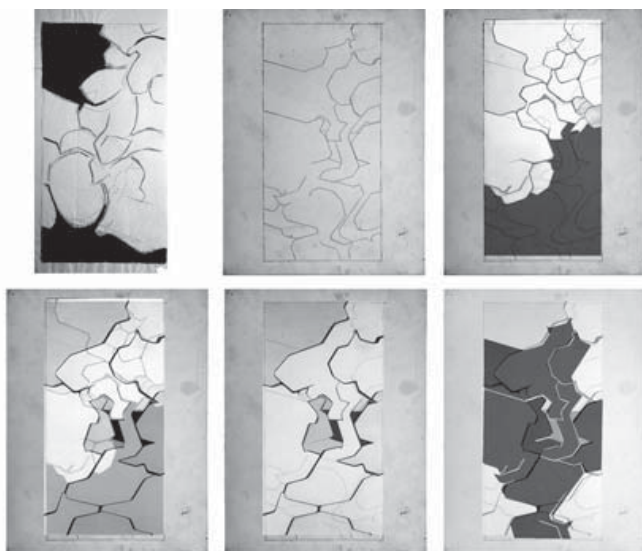


Figura 10. Análisis producido por la superposición de los bocetos de Pablo Palazuelo: 1955. *Sin título*. Gouache y tinta sobre papel de mantel, 38,5 x 19 cm; c. 1956. *Sin título*. Lápiz sobre papel, 32,5 x 25 cm; c. 1956. *Sin título*. Gouache y tinta sobre papel de acuarela, 39 x 29,2 cm. Respectivamente FPP 16-024, FPP 27-015, FPP 25-055; 1957, Barroco. Óleo sobre lienzo, 145 x 76 cm. Colección Daniel Lelong; c. 1958, *Temps Blanc*. Óleo sobre lienzo, 145 x 75 cm. Colección particular

Conclusiones

Si las diversas versiones del *Grand Tour* emprendidas por múltiples arquitectos completaron su respectiva formación académica dirigiéndose a los

orígenes de la cultura mediterránea, el primer viaje a latitudes más septentrionales cimentó la instrucción arquitectónica de Palazuelo. En Oxford alcanzó el conocimiento de las obras clásicas a través del dibujo, mientras adquiría las herramientas gráficas y una rigurosa disciplina metodológica que definieron su proceso de trabajo. Experimentó con diversas variables cromáticas y técnicas de claroscuro que ayudarían a jerarquizar unas composiciones de un marcado protagonismo lineal.

Pautas presentes en la “línea que sueña” desplegada sobre las redes geométricas del estampado de los manteles de papel de un *bistrot* parisino, con el concurso de la visión interior; alcanzada en un estado de consciencia que lograba reunir ideas racionales e imaginales, y el empleo de una *imaginación activa* espoleada por las mallas geométricas presentes en el gofrado de los manteles. Asimilaba los múltiples estímulos procedentes del efervescente ambiente artístico del París de los años cuarenta del pasado siglo, para plasmar sobre estos documentos inéditos el fulgor genésico de las semillas que florecerían dando lugar a familias de obras potenciales que desarrollaban todo su potencial.

Por tanto se observa una transferencia de conocimientos que parten de un viaje formativo para desplegarse en toda su majestuosidad en su segundo viaje iniciático, donde se obtuvieron los primeros frutos de un acoso tenaz en búsqueda de una nueva geometría. Origen de una coherente y fecunda producción gráfica desarrollada durante más de sesenta años.

Referencias

- CORBIN, Henry. [1979] 1996. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Siruela. Madrid.
- FULLAONDO, Juan Daniel. 1972. *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Alfaguara. Madrid.
- LIMBOUR, Georges. 1955. “Empedocle chez Palazuelo”. *Derrière le miroir*, 73. Maeght. París.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. 1967. “Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 215: 273-287.
- PALAZUELO, Pablo. 1998. *Pablo Palazuelo. Escritos Conversaciones*. COATM. Yerba. Murcia.
- TORRE, Alfonso de la. 2010. *Palazuelo. París, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)*. Fundación Juan March. Madrid.

Gonzalo Sotelo Calvillo. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (2000) y Profesor Colaborador en la Universidad San Pablo CEU de Madrid (2006). Su investigación se centra en las conexiones entre el dibujo arquitectónico y el proceso de trabajo en las vanguardias plásticas. Está inventariando y catalogando los fondos gráficos, escultóricos y escritos pertenecientes a la Fundación Pablo Palazuelo. Antiguo redactor en la revista *Arquitectura Viva*, ha publicado diversas ponencias en congresos, artículos y exposiciones sobre las obras de dicho pintor madrileño. En la actualidad desarrolla su tesis doctoral acerca de los vínculos existentes entre la geometría empleada por Palazuelo y el método proyectual, dentro del contexto de la *Arquitectura Orgánica*. gsotelo@ceu.es