

# Palazuelo y el arte vasco

Reflexiones a partir de *Imagen*



Javier Viar

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

- © de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao
- © Paul Klee, VEGAP, Bilbao, 2008
- © Ben Nicholson, VEGAP, Bilbao, 2008
- © Jorge Oteiza, VEGAP, Bilbao, 2008
- © Jacques Villon, VEGAP, Bilbao, 2008
- © Zabalaga-Leku, VEGAP, Bilbao, 2008

### **Créditos fotográficos**

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao:  
figs. 1, 3, 5, 8, 12, 14, 17, 20, 22, 26, 31 y 33
- © Collection Sylvie Baltazart-Eon, Paris: fig. 32
- © Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul: figs. 13 y 30
- © Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa / Luis Prieto: fig. 15
- © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: fig. 7
- © Philadelphia Museum of Art / Graydon Word: fig. 4
- Photo CNAC/MNAM Dist. RMN / © Philippe Migeat: fig. 25
- © The Pier Arts Centre Collection, Orkney: fig. 10
- © Zentrum Paul Klee, Bern: fig. 24

Texto publicado en:

*B'07 : Buletina = Boletín = Bulletin.* Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 3, 2008, pp. 257-303.

Con el patrocinio de:



El Museo de Bellas Artes de Bilbao posee en su colección tres pinturas de Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-2007)<sup>1</sup> muy diferentes entre sí. Fueron adquiridas en orden inverso a la relación cronológica de su ejecución, de manera que la más reciente, *Umbrá* (1972), fue la primera en adquirirse, en 1973; la segunda, *Rima IV* (1958), se compró en 1998; y la tercera, *Imagen* (1955), en 2004. Las tres son pinturas relevantes, que representan momentos significativos del desarrollo del autor. De ellas, la que más nos interesa en este artículo es la más antigua, *Imagen*, si bien me referiré también, aunque más brevemente, a *Rima IV*, así como a otras obras del pintor, porque pretendo establecer la influencia que ejerció Palazuelo en el arte vasco de vanguardia de los años 1950 y 1960. *Umbrá*, una obra muy bella, escapa sin embargo a esa cronología.

## Una obra maestra temprana

*Imagen* [fig. 1] se adquirió a la Galería Nieves Fernández –ahora NF– de Madrid, que lo tenía en su depósito desde abril de 1987, en que lo compró a la Galería Maeght de Barcelona, que a su vez lo había adquirido a la Galería Maeght de París en 1986<sup>2</sup>. El cuadro pertenecía a esta última desde que fue ejecutado, pues Palazuelo tenía relación con ella ya desde el año 1949, y de hecho realizó su primera exposición individual en Maeght, con un total de 19 pinturas, entre febrero y marzo de 1955. En el catálogo correspondiente a esa exposición, *Imagen* figuraba con el número 16<sup>3</sup>. En él se da la fecha de 1955, que es la que aparece en el propio cuadro, si bien en el libro sobre Palazuelo publicado por Maeght en 1980<sup>4</sup>, donde está reproducido, aparece consignada una ejecución larga o en dos periodos, pues consta como realizado en 1953-1955. La guía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, publicada en 2006<sup>5</sup>, y el catálogo de las exposiciones retrospectivas del

---

1 En casi toda la bibliografía de Palazuelo consta como fecha de nacimiento el año 1916. Sólo en los catálogos de la exposición antológica de Madrid y Valencia de 1995 y de las exposiciones de Barcelona y Bilbao de 2007 se indica el año 1915, concretamente el 8 de octubre de 1915. Ésta es la fecha de su partida de nacimiento, según noticia proporcionada por José Rodríguez-Spiteri Palazuelo, sobrino del artista y director de su fundación, el 13 de septiembre de 2006 a Teresa Grandas, co-comisaria de las exposiciones de 2007, a quien debo agradecer estas precisiones. Madrid/Valencia 1995, p. 247; Barcelona/Bilbao 2006, p. 306.

2 Archivo Galería NF (antes Nieves Fernández), Madrid, que conserva factura de 23 de abril de 1987. Según el Archivo Galería Maeght, París, la obra pasó del taller del artista a la colección Marguerite y Aimé Maeght, París (1955-1981); de ésta, por herencia, a la colección Paule y Adrien Maeght, París (1981-1986); y de ésta a la Galería Maeght Barcelona.

3 *Derrière le miroir*, n.º 73. Paris : Galerie Maeght, 1955.

4 Esteban/Palazuelo 1980, p. 30. Se publicó simultáneamente versión española en Barcelona.

5 Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, p. 184.



© Material protegido

1. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Imagen*, 1955  
Óleo sobre lienzo. 126 x 90 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 04/843



2. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Psello*, 1955  
Óleo sobre lienzo, 96 x 100 cm  
Colección particular

mismo año, celebradas en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y en el Guggenheim Bilbao<sup>6</sup>, recuperan la fecha única de 1955. Estas exposiciones han permitido por primera vez seguir las etapas iniciales de la obra de Palazuelo a través de una abundante selección de obras.

El cuadro fue presentado en el mismo año 1955, en el certamen del Carnegie Institute del Pittsburg Museum, en el que Palazuelo obtendría el premio tres años más tarde, y en 1964 participó en la exposición inaugural de la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence<sup>7</sup>. Entre el 3 de diciembre de 1986 y el 3 de enero de 1987 formó parte de la exposición *Souvenir d'en France*, en el Centre Culturel Gérard Philippe de Brétigny<sup>8</sup>. Otra exposición en la que estuvo presente fue la titulada *Mil novecientos once, mil novecientos sesenta y siete* en la Galería Nieves Fernández de Madrid en 1991<sup>9</sup>. Finalmente, se expuso también en las citadas muestras de Barcelona y Bilbao en 2007.

*Imagen* fue pintado en París, donde vivía Palazuelo desde 1949; en concreto, y a partir de 1951, después de ocupar otras viviendas, en el número 13 de la rue Saint-Jacques, frente a la iglesia de Saint-Séverin<sup>10</sup>. Con fecha de 1955 presentó a la exposición de Maeght otros cuatro cuadros, *Psello* [fig. 2] y *Solitudes I, II y III*<sup>11</sup>, que guardan mucha mayor relación entre sí que la que puede tener cualquiera de ellos con *Imagen*. El cuadro

6 Barcelona/Bilbao 2006, p. 80.

7 Archivo Galería NF, Madrid. Su participación en estas dos últimas exposiciones no ha podido ser confirmada por otras fuentes.

8 Archivo Galerie Maeght, París.

9 Madrid 1991, p. 19.

10 Barcelona/Bilbao 2006, p. 307.

11 *Derrière le miroir*, n.º 73. Paris : Galerie Maeght, 1955.

más antiguo que colgaba a su lado era de 1949, una pintura con influencia de Paul Klee titulada *Sur noir*. Esa deuda en el origen con Klee [fig. 23] ha sido suficientemente reconocida y el propio artista ha tenido ocasión de relatar su entusiasmo por Klee al ir conociendo su pintura<sup>12</sup>. Es importante señalarlo porque establece que, desde sus obras más tempranas, la geometría para Palazuelo —él ha usado la palabra *transgeometría*<sup>13</sup>— no sirvió sólo para elaborar composiciones de formas puras de manera objetiva e intercambiable, sino que generó composiciones vitalistas, intuitivas, subjetivas e irracionalistas saturadas de magia y misterio. Pero en 1955 eran ya distintas las influencias que actuaban sobre él, y Klee, al menos el Klee explícito, quedaba relativamente lejos.

La composición de *Imagen* está presidida por una diagonal violenta que señala casi el ángulo superior derecho del cuadro. Otra diagonal, menos forzada, que parte de la base, va a encontrarse con la primera, de manera que forman entre las dos una punta de flecha de color violeta de Marte. Otro triángulo casi paralelo, pero más pequeño, parece estar a punto de salir despedido de un arco tenso que favorece el movimiento del conjunto. Este fragmento circular ayuda a las diagonales a configurar un movimiento centrífugo que se ve detenido en su dirección ascendente por otras puntas de flecha que señalan el ángulo inferior izquierdo, subrayando el reparto de fuerzas realizado por la forma curva. Pero lo que detiene sobre todo ese movimiento, aunque sea preponderante, es un juego, como una danza, de tres formas, a las que luego me referiré con más detalle, que se relacionan estrechamente sin llegar a tocarse, y que ocupan el tercio superior del lienzo y crean una muralla o dique. De estas tres, la más extrema de la derecha es otro triángulo agudo descendente que parece imagen en el espejo del que forman las diagonales referidas; de hecho, por una parte se enfrenta a él, pero por otra continúa su dirección hasta casi el borde del cuadro —antes de llegar al extremo, sufre una pequeña torsión—.

*Imagen* es un cuadro único, distinto a sus coetáneos. Por una parte, y en eso no es único, el desarrollo formal afecta homogéneamente a todo el espacio y se elude el énfasis concedido en otras obras de la misma cronología a la oposición entre un compacto núcleo formal y un vacío, en donde el argumento geométrico «sucede» en un espacio de diferente valor al suyo: un valor de vacío, de claustro infinito, de océano. En *Imagen*, si bien las formas facetadas se desgajan de un plano básico, éste pierde presencia frente a la tumultuosa composición y no se manifiesta como opuesto, visual y conceptualmente, sino, simplemente, como una plataforma necesaria para que puedan manifestarse, igual que las sombras necesitan, para revelarse, una pared. Por otra parte, *Imagen* no tiene la cualidad naturalista, orgánica, aunque sí la táctil, de otras obras del mismo año, como *Psello*, las primeras tres *Solitudes* u *Orange*, que pueden recordar paisajes aéreos o cristalizaciones de cuarzo o cristal de roca. Esa cualidad táctil la tiene gracias a sus colores calientes, suntuosos, portados por una materia sensual. *Imagen* es una obra abstracta, concebida con formas ajenas a la naturaleza, como lo habían sido las obras de Palazuelo de los años 1950 a 1953, aunque en este caso podría pensarse, con las debidas reservas, que con una especie de regreso al cubismo, pues aquéllas pertenecían a una abstracción espacialista más resuelta. Digo con todas las reservas, pues, aunque la configuración aglomerada de *Imagen* parece recordar el proceso de facetación y fragmentación del objeto —en un proceso a la inversa, de génesis y acumulación—, sus formas son, en su mayoría, características del espacialismo divulgado en la posguerra mundial, si bien muchas procedentes del cubismo y de los movimientos geométricos anteriores a la guerra. El caso es que el mundo de Ben Nicholson (1894-1982) [fig. 10], Mortensen (1910-1993), Magnelli (1888-1971), Vassarely (1908-1997), al que estarían cercanas las pinturas de 1950-1953, más evidentemente geométrico y frío, algo modificado por la influencia de las

---

12 Palazuelo 1995, p. 13.

13 *Ibid.*, p. 34.

visiones cósmicas de Kandinsky (1866-1944) o del suprematismo múltiple de Malévich (1878-1935) en algunos cuadros de 1953, fue desbordado por unas descripciones que se podrían llamar de geometría de la naturaleza, de conglomerados dirigidos por un crecimiento natural, que no por manifestarse a través de ángulos y rectas dejaban de tener apariencia de labrantíos, paisajes helados o cristales, incluso de visiones microscópicas, que en aquel momento llamaban la atención de los críticos de arte por su semejanza con algunas formas abstractas. De hecho, uno de aquellos cuadros, *Psello*, formó parte en 1958 de una exposición en la Kunsthalle de Basilea, sobre la cual se publicó más tarde el libro *Kunst und Naturform. Form in Art and Nature. Art et nature*, y que estaba cimentada en la relación del arte abstracto con la fotografía científica<sup>14</sup>.

Así pues, hay características de *Imagen* que le aíslan de sus cuadros contemporáneos, que en parte le asocian a algunas obras del año anterior, como *Alto*, pero sin perder su parentesco con los de su propio año en la morfología de los planos y en la manera de engranarse o de recostarse unos en otros. Quizá sea la composición global, la imagen de conjunto, el orden perentorio impuesto por el vendaval de las diagonales, aparte de la naturaleza sin duda geométrica de ángulos y arcos, lo que más le singularice. La verdad es que este cuadro no consigue transmitir la sensación de desarrollo natural característica de otras obras contemporáneas.

El crítico Julien Alvard habló, con ocasión de la primera exposición de Palazuelo en Maeght, de Marcel Duchamp, por el «deslizamiento de vibraciones [...], la misma economía cromática, el mismo desarrollo de formas que huyen unas en otras»<sup>15</sup>. En realidad, con quien más se puede relacionar *Imagen* es con Jacques Villon, hermano mayor de Duchamp. Hay que decir que en los planteamientos de Palazuelo existían muchas preocupaciones coincidentes con las de los miembros del grupo de Puteaux que crearon la Section d'Or<sup>16</sup> —nombre de la divina proporción conocida por los pitagóricos—, al que pertenecían ambos hermanos, y que se interesaba por los aspectos matemáticos de la creación artística, como también por el movimiento, lo que le acercó a los futuristas. El propio Palazuelo hablaría de sus lecturas en los primeros años de París, de «viejos tratados sobre las geometrías antiguas sagradas y las numerologías herméticas, de libros sobre los pitagóricos y los neoplatónicos, de estudios sobre la alquimia y el tantrismo...». Añadiría: «Todo ello fue alimentando mi interés por el número y la geometría, mi convencimiento de que la geometría [...] se manifiesta en los estratos profundos de la Naturaleza, como expresión del número en movimiento, como proclamaban los sabios herméticos, los pitagóricos, y como nos han mostrado los modernos microscopios electrónicos»<sup>17</sup>. Por otra parte, el elemento dinámico de su obra, que ya se manifiesta plenamente aquí, vendría a ser justificado por el propio artista, no tanto por el movimiento en sí mismo, como por algo de carácter más esencial, consubstancial a la propia creación de las formas, a su capacidad genésica, su transformación y multiplicación, y como derivación de sus convicciones filosóficas y sus predilecciones esotéricas. Su reiterado interés por las diagonales, que configuran *Imagen*, llegaría hasta muy adelante en su pintura, y tendría precisamente en la diagonal fálica de *Umbrá* [fig. 3] uno de sus ejemplos más evidentes y depurados.

Desde luego, la derivación geométrica de Palazuelo en el momento en que pintó *Imagen* no procedía del cubismo estático, de resultado ortogonal, sino del que había introducido en su estructura un factor dinámico, a veces imperioso, con diagonales concurrentes o cruzadas, curvas dinamizadoras y un empleo constante de ángulos agudos y oblicuos, elementos todos presentes en el cuadro que nos ocupa. Hay una obra de Jacques Villon en el Philadelphia Museum of Art llamada *Jeune femme* (1912) [fig. 4], que formó parte en París de

---

14 Basilea 1960, p. 63; Palazuelo 1995, p. 66; Barcelona/Bilbao 2006, p. 309.

15 Julien Alvard. «Les dernières toiles de Palazuelo», *Derrière le miroir*, n.º 73. Paris : Galerie Maeght, 1955.

16 Daix 1982, p. 89; Pierre 1968, pp. 191, 195 y 202.

17 Pedro del Corral. «Pablo Palazuelo : "Pintar es peligroso"», *ABC Cultural*, n.º 105, 5 de noviembre de 1993, p. 38.



© Material protegido

3. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Umbra*, 1972  
 Óleo sobre lienzo. 230 x 144,8 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 82/316

la famosa exposición de la Galerie La Boétie en octubre del mismo año, que merece la pena comparar con *Imagen*. El cuadro de Villon parte de la fragmentación de una figura tridimensional, y en él permanece la sensación de volumen y la necesidad de respetar, aunque sea mínimamente, algunos caracteres de la realidad, lo que la convierte en más ilusionista. Pero si hacemos un ejercicio de simplificación y damos un último paso hacia la abstracción, nos podemos encontrar con un resultado muy semejante a *Imagen*. Lo que acabo de decir para el cuadro de Palazuelo, sirve igualmente para el de Villon. La obra de Palazuelo es más plana y más depurada, más abstracta, más inorgánica o «inorganizada», está más concebida desde la geometría, aunque los recursos compositivos y formales, en esencia, son los mismos. Pero con otros varios cuadros de Villon –*La femme assise* (1914) o *Torse* (1919), sólo por traer a colación dos ejemplos–, puede hacerse una igual comparación.

El escritor Georges Limbour, en un texto para la exposición de Palazuelo de 1955 titulado *Empédocle chez Palazuelo*<sup>18</sup>, describe el entusiasmo del artista por el filósofo de Agrigento. Cuenta Limbour que, en una visita al estudio de Palazuelo, se puso éste a recitar de memoria un fragmento de Empédocles –el número 17, recogido por Simplicio–, que comienza: «He de anunciarte un doble proceso: a veces lo Uno se forma de lo Múltiple; otras se divide, y de lo Uno surge lo Múltiple. Hay un doble nacimiento de cosas mortales

18 Georges Limbour. «Empédocle chez Palazuelo», *Derrière le miroir*, n.º 73. Paris : Galerie Maeght, 1955.



4. Jacques Villon (1875-1963)  
*Jeune femme*, 1912  
Óleo sobre lienzo. 146,8 x 114,7 cm  
Philadelphia Museum of Art  
The Louise and Walter Arensberg Collection  
N.º inv. 1950-134-190



y es doble también su destrucción: la reunión de todas las cosas provoca la existencia y la muerte de una; la otra crece y se expande cuando los elementos se separan. Y estos elementos nunca cesan su continuo cambio»<sup>19</sup>. Luego cogió su edición de Empédocles, a quien Palazuelo había llegado a través de Hölderlin y su poema *Empédocles* –en el que se exalta la supuesta muerte del filósofo arrojándose al cráter del Etna para demostrar que era un dios–, y continuó leyendo. Este testimonio ilustra, junto con las repetidas confesiones del pintor, sobre su interés por los textos esotéricos o los que contuvieran un pensamiento filosófico transmitido poéticamente –Empédocles, vinculado a Parménides y a los pitagóricos, fue el último filósofo presocrático que escribió en verso–. En el caso de Empédocles, la idea de los ciclos cósmicos que llevan constantemente de un elemento unitario –que abarca toda la realidad, el Esfero, trasunto del Ser parmenídeo–, a su disgregación en lo Múltiple, que equivaldría a la generación de las formas, debió de arraigar en el pensamiento de Palazuelo, así como la del continuo cambio de los elementos formales, pues ha sido repetida por el artista, si bien son muchas otras las fuentes filosóficas que a lo largo de los años acompañan a Empédocles en su pensamiento. En seguida veremos cómo estas ideas, transmitidas sin duda por Palazuelo, también ejercieron gran influencia en la obra de Eduardo Chillida (1924-2002). Lo cierto es que el profundo, misterioso, sobrecogedor lirismo que transmite la creación de Palazuelo desde ese momento, que comienza a configurar su estilo más personal, o, al menos, el más divulgado, se origina en una

---

19 Llanos 1968, p. 161.



5. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Rima IV*, 1958  
Óleo sobre lienzo. 41 x 81 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 98/158

radiante revelación de la génesis primigenia de las formas, de una dimensión e intensidad poéticas que sobrepasa la combinación de los elementos geométricos simples o, por el otro extremo, cualquier referencia naturalista.

Hay varias cosas que quiero señalar del camino complicado, no lineal, hacia ese estilo, el que se dio a conocer en plenitud en Madrid en la exposición de la Galería Iolas-Velasco de 1973 con obra fundamentalmente de los años 1960, y que en París ya se conocía por sucesivas exposiciones durante esta década. La más evidente es que las formas se hicieron más curvas y orgánicas. Pero otra, no menos importante, es la constante presencia del dinamismo, que introduce un sentido de la temporalidad, que en *Imagen* ya era evidente, aunque resuelta de diferente manera. Siempre hay una sensación de que las formas se han creado a lo largo de un itinerario —muchas de las obras de los años entre 1958 y 1961 parecen caminos que fueran abriendo grietas en sus linderos—, de que se suceden las unas a las otras —a Palazuelo le gustaría decir las unas «en» las otras, que nacen unas de otras—, como si hubieran emprendido ese cambio eterno del verso de Empédocles, y la mezcla, o la aglomeración, engendrara el cambio<sup>20</sup>. Una tercera es la sensación de que en estos cuadros ocurre como si la unidad cósmica se hubiera roto y una multiplicación ordenada por una fuerza poderosa se produjera ante nuestros ojos. En algunos de ellos preside la composición una forma principal, que parece ser, por su plenitud, el último testimonio de la unidad perdida y, por lo tanto, generatriz de las demás formas que la contornean. La supremacía de una forma que preside matriarcalmente la multiplicidad del resto se había manifestado previamente en *Psello* [fig. 2], y relativamente, pero con suficiente evidencia, en *Solitudes I*. Esta relación empieza a manifestarse en términos de igualdad, precisamente, en otro cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Rima IV* (1958) [fig. 5], en el que aparece una armonía esencial entre todos los planos formales, sin perder el sentido de la itinerancia, pero con un notable equilibrio.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 162.



6. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
 Maqueta para "Sonorité jaune" de W. Kandinsky, 1950  
 Gouache sobre papel. 32 x 50 cm  
 Colección particular

## Palazuelo y Chillida

Una vez situada *Imagen* en relación a las demás pinturas de Palazuelo del momento, quiero hacer entender la influencia del pintor en el arte vasco de los años cincuenta y sesenta, perceptible en una serie de elaboraciones estéticas que aparecen en *Imagen*. Esta influencia se produjo principalmente en la obra de Chillida, Oteiza (1908-2003) y Balerdi (1934-1992). Estos tres artistas desarrollaron una obra importante, en el caso de Chillida de una dimensión internacional superior a la del propio Palazuelo, pero se puede pensar que su trabajo no hubiera sido como fue sin su estímulo. Y aunque la obra de Palazuelo dejó huella en otros artistas, la conexión profunda que tuvo con Chillida, y el ascendiente estético que éste tuvo sobre los otros artistas vascos, hace especialmente significativa esta relación.

Cuando Eduardo Chillida llegó a París en 1948 hizo una gran amistad con Palazuelo. Vivieron ambos en la Cité Universitaire y al regresar Chillida a París en 1950, e instalarse en Villaines-sous-Bois, al norte de la ciudad, Palazuelo alquiló un estudio al lado. Luego, en 1951, Chillida volvería a su ciudad natal, San Sebastián, y se vecindaría en el pueblo próximo de Hernani, donde empezó a hacer su obra abstracta de hierro. Cuando Palazuelo, en 1954, conoció este trabajo de tres años, influyó para que la Galería Clan de Madrid realizara la primera exposición individual de Chillida<sup>21</sup>. Palazuelo aclararía que, al conocer a Chillida en París, él llevaba años pintando, mientras que «Chillida acababa de empezar, poco antes de llegar a París, a modelar unas figuritas». Y decía haber jugado un importante papel, cosa que Chillida reconoció después, para llevarle a la abstracción, en medio de grandes discusiones que a veces provocaban enfados entre ambos<sup>22</sup>. En los tres años que van de 1948 a 1950 el catálogo de Chillida incluye once esculturas<sup>23</sup>, todas figurativas, de formas muy simplificadas, donde se descubre la reconocida influencia del arte griego arcaico<sup>24</sup>, salvo una,

<sup>21</sup> Esteban 1971, p. 183.

<sup>22</sup> San Sebastián 1992, p. 455; Ugarte 1995, p. 37; Palazuelo 1995, pp. 22 y 23.

<sup>23</sup> Esteban 1971, p. 201.

<sup>24</sup> Ugalde 1975, p. 68.

*Metamorfosis* (1949), que puede considerarse abstracta. De todas maneras, la obra abstracta en hierro, la que marca el inicio de un trabajo original y en continuidad, comenzaría en 1951 con *Ilarik*.

Para entonces Palazuelo había desarrollado, en buena parte a partir de Paul Klee, unas construcciones geométricas muy elaboradas, que se caracterizaban por el dinamismo de la composición, el uso de líneas rectas, pero vibrantes, en relación con las formas cerradas –como precursoras de las hendiduras o surcos que aparecerían pronto, en una obra más orgánica–, y la profusión de ángulos agudos. Palazuelo, en 1950, estaba plenamente inmerso en la abstracción geométrica o espacialismo.

Las dos primeras esculturas abstractas de Chillida, la citada *Ilarik* de hierro y el *Relieve* de plomo, ambas de 1951, son dos obras constructivas, geométricas, a pesar de la singular presencia de la materia golpeada y de la imperfección de las aristas. Pero habría que esperar a *Peine del viento I* [fig. 7], realizada entre 1952 y 1953, para encontrar una obra que por su movimiento y morfología puede acercarse en gran manera a trabajos de Palazuelo, como la *Maqueta para "Sonorité jaune" de W. Kandinsky* (1950) [fig. 6]. En un *collage* correspondiente a la escultura de Chillida, *Sin título (Estudio para Peine del viento I)* (1952) [fig. 8] yo trataría de ver una simplificación del *gouache* de Palazuelo. Pero también, en cualquier caso, aquí la obra de Chillida estaba en pleno espacialismo. Como lo estaba, con evidentes reminiscencias, en las puertas de hierro realizadas para la basílica de Arantzazu en Gipuzkoa [fig. 9], y en algunas otras esculturas, como *Desde dentro* (1953), que incluso fue expuesta en la galería parisina Denise René, templo de la abstracción fría o geométrica, entre diciembre de 1954 y enero de 1955 en el *Premier Salon de la Sculpture Abstraite*<sup>25</sup>.

Las puertas de Arantzazu tienen una relación muy estrecha con la obra de Ben Nicholson [fig. 10], sobre todo por la inclusión del círculo en las formas rectangulares, pero su diseño refinado, con formas largas, y su ortogonalidad imprecisa, que produce una sensación continua de movimiento, de inestabilidad, de tránsito, no están demasiado lejos de la manera de entender Palazuelo la geometría. Es muy difícil determinar si en este u otros momentos hubo influencias directas de obras concretas, y cómo pudieron producirse, aunque lo cierto es que Chillida desde Hernani hacía constantes viajes a París<sup>26</sup>, por lo que lo más probable es que estuviera al tanto de lo que hacía Palazuelo. De todas maneras, obras como *Peine del viento I* y las puertas de la basílica de Arantzazu produjeron una profunda impresión en determinados artistas vascos, que eran entonces cercanos a Chillida, como Oteiza y después Balerdi. El primero trabajó en el proyecto de Arantzazu desde esos iniciales años cincuenta, y el segundo fue un asiduo visitante de las obras de la iglesia y su decoración. Hay que tener en cuenta que en ese momento ambos eran figurativos, y que en seguida desarrollaron una obra geométrica abstracta vinculada a la de Chillida y Palazuelo o estimulada por ellos. Balerdi tuvo una indudable influencia de las puertas, aunque corta y concreta, si bien la que recibió de Palazuelo fue persistente.

La primera escultura en la que Chillida empleó un procedimiento completamente propio, que le proporcionaría algunas de sus mejores obras y que hace patente una de las ideas básicas de su pensamiento plástico, fue *Hierros de temblor I* (1955). En ella partió de varias planchas de hierro, en las que realizó diversos cortes y torsiones, y que luego unió por calor, consiguiendo en apariencia una continuidad íntima de la materia en su recorrido, como si sólo se tratara de una plancha que fuera desarrollándose en el espacio con un aliento, digamos, caligráfico. El desarrollo temporal que he señalado en los cuadros y dibujos de Palazuelo se transmite a la escultura de Chillida, de manera que el modo de abrirse unas formas de otras, separadas entre sí por líneas o surcos como si se hubiera craquelado un plano inicialmente continuo, representada en el papel

---

<sup>25</sup> Bordier 1954; Ugalde 1975, p. 97; Las Palmas de Gran Canaria 2001, p. 404.

<sup>26</sup> San Sebastián 1992, p. 458.



© Material protegido

7. Eduardo Chillida (1924-2002)  
*Peine del viento I*, 1952-1953  
 Hierro. 81 x 47 x 62 cm  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
 N.º reg. AS04703



© Material protegido

8. Eduardo Chillida (1924-2002)  
*Sin título (Estudio para Peine del viento I)*, 1952  
 Collage. 28 x 38 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Depósito de Galería Carreras Múgica, Bilbao  
 Dep. 2456



© Material protegido

9. Eduardo Chillida (1924-2002)  
*Puertas*, 1954  
 Hierro. 3 dobles hojas. 237 x 211 cm (cada una)  
 Basílica de Arantzazu, Gipuzkoa



© Material protegido

10. Ben Nicholson (1894-1982)  
*1945 (two circles)*, 1945  
 Óleo y lapicero sobre tablero. 48 x 45,5 cm  
 The Pier Arts Centre Collection, Orkney, Reino Unido



11. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Azul*, 1955  
 Gouache sobre papel. 30 x 49 cm  
 Colección particular, Madrid

o en el lienzo, es llevada a la tercera dimensión como despliegues con desgarros y torsiones del hierro, con un ritmo parecido, aunque más torturado en el escultor –hay un tormento en las revelaciones de Chillida que no se delata en Palazuelo, más aristocráticamente distante y sensual–, y la misma conciencia de la unidad original. Algunos de estos aspectos están ya presentes en obras de Palazuelo desde 1954, como en el *gouache Étude pour "Sonorité jaune" de W. Kandinsky*, el óleo *Alto*, otro *gouache*, *Sin título*, relacionado con este cuadro, o un dibujo titulado *Corola* fechado en 1954-1955. Pero hay un *gouache* de 1955, *Azul* [fig. 11], que es revelador. No sólo el desarrollo global parece el esbozo de una escultura de Chillida, sino que hay curiosas coincidencias en elementos nada comunes, como el delgado y largo mástil que señala el vacío casi en el centro de la composición, y que tiene su eco en la especie de mango de arado en *Hierros de temblor II* (1956) [fig. 12], que estuvo presente en la primera exposición de Chillida en Maeght de París en 1957, ahora en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y que se repite en varias esculturas más del resto de la década. Ese elemento se puede detectar también en el *gouache* de Palazuelo de 1956 *Les nuits et les levants de l'aurore (Saint-Jean-de-la-Croix)* [fig. 13] y en la parte alta de *Imagen* [fig. 14]. Aunque carezca de esta especie de indicador de la soledad cósmica o del infinito, la quizá obra maestra de Chillida de esos años, *Ikaraundi* [fig. 16], de 1957, es la que más escenifica en tres dimensiones un desarrollo que parece crecer de una forma generatriz central, un hexágono en este caso.

Sin embargo, hay que indicar que Chillida realizaba en esos años gran parte de su obra sobre la base de una caligrafía espacial, de un cuerpo gestual delgado y continuo que nada tenía que ver con la geometría, sino más bien con el informalismo, movimiento artístico antagónico, una de cuyas maneras expresivas más generalizadas era la de una impronta gestual obtenida velozmente o «de una vez» –cualidad que, en el caso



12. Eduardo Chillida (1924-2002)  
*Hierros de temblor II*, 1956  
Hierro. 28,5 x 63 x 25 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 03/44



13. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Les nuits et les levants de l'aurore (Saint-Jean-de-la-Croix)*, 1956  
Tinta sobre papel. 77 x 106,5 cm  
Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul, Francia



14. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Imagen*, 1955  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle



15. Jorge Oteiza (1908-2003)  
*Homenaje a la IV Internacional (Homenaje a Tatlin)*, 1958  
Acero cobreado. 36 x 39 x 23 cm  
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra

de Chillida, sólo sería aplicable a los dibujos—, y basada muchas veces en la propia actividad caligráfica del artista, o inspirada en caligrafías codificadas, como las extremo-orientales. A una de sus esculturas de 1957 la llegó a titular *Gesto*. Pero, al lado de estas esculturas lineales y quebradas, Chillida desarrollaba otras que partían de troncos de hierro más voluminosos o de chapas de un cierto grosor, que podían adquirir un aspecto más constructivo, y que son las que estarían cerca de las obras de Palazuelo, como *Ikaraundi* o *Hierros de temblor III*, también de 1957. El sentido de la continuidad, sin embargo, resultaba común a todas ellas. Cabría añadir que la abstracción fría o geométrica y la abstracción caliente o expresionista —donde habría que situar las distintas manifestaciones del informalismo— pueden aceptar una definición teórica, ideal, pero que contados artistas entraron a formar parte inequívoca de una u otra, y que muchos se debatieron entre las dos opciones.

Hay en Palazuelo, casi desde el principio de su obra, una sensibilidad especial hacia la contigüidad de las formas, hacia los límites entre ellas y de las formas con el borde del lienzo, como de extremo pudor por tocarse o por invadirse, que introducen en las obras un particular motivo erótico. Chillida lo heredó, de manera que esa hipersensibilidad poética del límite se manifiesta hasta en alguno de sus títulos, como en *Rumor de límites* o en *Del borde*, y, desde luego, en la común aproximación entre sí de los tentáculos de sus esculturas que tratan de establecer un contacto imposible. Al hablar de *Imagen* he descrito el juego que hacen tres formas en el tercio superior de la superficie [fig. 14], y cuya aproximación es un ejemplo de la tensión expresiva que crea la intangibilidad de los apéndices fálicos. Son, además, elementos semejantes a los señaladores del infinito que hemos visto en obras como *Azul* [fig. 11] y algunas esculturas de Chillida. Por otra parte, ese conjunto no puede dejar de recordarnos la manera de configurar el vacío Oteiza en alguna de sus cajas metafísicas [fig. 15]. La composición de Palazuelo puede tomarse como una proyección en el plano de aquéllas.





16. Eduardo Chillida (1924-2002)  
*Ikarandi*, 1957  
Hierro. 32 x 68 x 150 cm  
Colección particular, París

A una pregunta sobre su relación con las cajas de Oteiza, Palazuelo respondió: «Algunas personas han dicho que tienen que ver conmigo. Sin embargo, yo nunca he pensado de un modo directo en la obra de Oteiza»<sup>27</sup>. Se refería, probablemente, a sus esculturas, y en la respuesta se deja entrever que de lo que se trataba era de una posible influencia de Oteiza en él. No tiene nada que ver con el asunto que nos ocupa, muy anterior en el tiempo, pues las esculturas de Palazuelo –salvo una realizada en 1954– no se dieron a conocer hasta 1977, aunque trabajaba en ellas desde diez años atrás<sup>28</sup>.

## Palazuelo y Oteiza

Jorge Oteiza, nacido en Orio, cerca de San Sebastián, se reveló como escultor al principio de los años treinta, pero en 1935 marchó a Latinoamérica, y su rastro se perdió para el arte europeo hasta que volvió en 1948<sup>29</sup>. En 1950 ganó el concurso para la elaboración de las esculturas de la basílica de Arantzazu, en Gipuzkoa, que se construyó en esos años. En torno a este proyecto desarrolló una escultura figurativa, en la línea de Henry Moore, para ser colocada en la fachada, sobre las puertas encargadas a Chillida<sup>30</sup>. Pero repentinamente, en 1955, empezó a desarrollar una obra abstracta geométrica, constructiva, que le ocupó hasta 1958, en que determinó que había llegado a una conclusión última en el desarrollo de la escultura –no sólo de la suya, sino de la escultura en general– y anunció su teórico abandono de la investigación plástica, pues, de hecho, siguió elaborando piezas.

Una relación directa entre Palazuelo y Oteiza puede no ser, en principio, demasiado evidente. Pero hay semejanzas, como la que acabamos de ver. Un aire de familia, incluso por encima del espíritu de la época, acerca

27 Palazuelo 1995, p. 23.

28 Barcelona/Bilbao 2006, p. 311.

29 Madrid/Bilbao/Barcelona 1988, p. 279.

30 Viar 1989; Bilbao/San Sebastián 1993, vol. I, pp. 61 y 63.



17. Jorge Oteiza (1908-2003)  
*Vacíos en cadena*, 1958  
 Acero y mármol. 41 x 115 x 37 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 82/314

algunos desarrollos de ambos artistas. Si, por ejemplo, ponemos al lado *Rima IV* [fig. 5] y *Vacíos en cadena* (1958) [fig. 17], una de las pocas obras de Oteiza en las que puede hablarse de desarrollo temporal, encontraremos intereses comunes. Una coincidencia formal sólo podría establecerse en las obras más puramente geométricas de Palazuelo, pues el mundo de Oteiza es estrictamente geométrico, con líneas rectas o curvas que nada tributan a lo orgánico o a cualquier desviación naturalista, y construidas en una materia sucinta, que sirve sólo para encarnar ideas espaciales. Pero hay semejanzas. Los planos de muchas cajas vacías o las facetas de muchas piedras negras de Oteiza pueden encontrarse en los cuadros primeros de Palazuelo, los de los años 1950 y 1951. Esto no significa que Oteiza conociera aquella obra de Palazuelo, que bien podía conocer, aunque sí tenía frente a sus ojos habitualmente desde 1954 las puertas de Arantzazu de Chillida, en las que tales formas estaban representadas. Pero si observamos el perfil de los vacíos, de los pasillos visuales que permiten las cajas oteicianas más complejas, nos podemos encontrar con algo similar al diseño de algunos límites de Palazuelo en sus ejemplos más rectilíneos [figs. 18, 19 y 20].

Ahora bien, la relación más considerable entre Palazuelo y Oteiza pasa por Chillida. Puede decirse que fue Palazuelo quien condujo a Chillida a la abstracción, y en concreto a la abstracción geométrica, y que le transmitió una manera particular de entender la generación de las formas, que conmovió profundamente al escultor. Chillida añadió a este entendimiento una intuición profunda de la materia, que fue determinante en el desarrollo de su escultura. Pero el Chillida espacialista, geométrico o parageométrico de sus primeras esculturas y, recurrentemente, de otras posteriores, transmitió a Oteiza la abstracción geométrica, al menos en las obras metálicas vacías, a través de sus puertas de Arantzazu y de esculturas como *Peine del viento I* y otras. Podría no haber sido así. Oteiza podría haber accedido directamente al espacialismo a través de cualquiera de sus grandes nombres, el de Ben Nicholson, por ejemplo, ya que se interesó por la inscripción del círculo en el cuadrado, y llegó a hacer esculturas públicas con tales motivos: el *Homenaje al padre Donosti*



18. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Smara V*, 1970  
 Óleo sobre lienzo. 105 x 76 cm  
 Colección particular, París



19. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
 Dibujo para *Derrière le miroir*, n.º 184, marzo de 1970



20. Jorge Oteiza (1908-2003)  
*Retrato de un gudari armado llamado Odiseo*  
 (Variante del *Homenaje a Mallarmé*, 1958), 1975  
 Acero. 44,5 x 50,5 x 53,8 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 82/313



21. Jorge Oteiza (1908-2003)  
*Relieve homenaje al padre Donosti*, 1959  
 Piedra. 140 x 900 cm  
 Banco Guipuzcoano, Donostia-San Sebastián

(1957) y el *Relieve homenaje al padre Donosti* (1959) [fig. 21], en el Banco Guipuzcoano en San Sebastián, y otras esculturas macizas en las que las perforaciones circulares establecen un juego plástico similar. Oteiza conocía la obra de Nicholson, que llevaba trabajando con estos recursos desde los años treinta, y, de hecho, la defendió en la Bienal de São Paulo de 1958, en la que el oriotarra fue premiado<sup>31</sup>. Es muy probable, también, que estuviera al tanto de las cajas espaciales del escultor danés Robert Jacobsen (1912-1993), que exponía en Denise René desde su llegada a París en 1947. Pero la fuerza de la proximidad —el trabajo en Arantzazu—, parece que fue más poderosa que cualquier otra, sobre todo, quizás, como catalizadora. Parte de la secuencia de obras que realizó Oteiza en 1957 supone una derivación, una por una, tan textual de esculturas que Chillida había realizado pocos años antes, que el origen de la influencia parece claro. Hay que señalar, sobre todo, por estar al principio de la experimentación de las cajas vacías, la deuda de obras como *Construcción vacía con tres unidades positivo-negativo* y *Construcción vacía con cuatro unidades planas, positivo-negativo* [fig. 22], ambas de 1957, con el *Peine del viento I*<sup>32</sup>.

## Palazuelo y Balerdi

El pintor Rafael Balerdi, nacido en San Sebastián como Chillida, conoció a éste en 1955. Desde entonces les unió una estrecha amistad, que fue determinante en la evolución de Balerdi hacia la abstracción. Éste viajó por primera vez a París en octubre de 1956, y es muy probable que conociera enseguida a Palazuelo, por intermediación de Chillida, y que tuviera acceso a su estudio<sup>33</sup>. Que Palazuelo fue una importante referencia para el trabajo de Balerdi se desprendía de sus propias conversaciones —tanto como de su obra—, como la amistad que mantuvieron en los años sesenta en Madrid, a donde Palazuelo volvió en 1963, aunque no lo hizo de forma definitiva hasta 1969<sup>34</sup>, y en donde Balerdi vivió desde 1962 hasta 1973<sup>35</sup>. Pero el caso es que la pintura de Palazuelo muy bien pudo influir en la de Balerdi a partir de los meses finales de 1956. De todas maneras, Balerdi ya había experimentado con la abstracción geométrica más evidente en unos murales que

31 Alzuza (Navarra) 2007, p. 55.

32 Viar 1989, pp. 306-307. La secuencia de esculturas de que hablo, en correspondencia, es —se cita en primer lugar la de Oteiza—: *Construcción vacía con cuatro unidades planas, positivo negativo* (1957) con *Peine del viento I* (1952-1953); *Fase previa a la desocupación de la esfera, Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* y *De la serie de la desocupación de la esfera* (las tres de 1957) con *Música de las esferas I, Música de las esferas II* (ambas de 1953), *Tres I* (1952) o *Música de las constelaciones* (1954); *Núcleo en contracción* (1957) con *Katezale* (1956). En la nota 2 de este artículo se citan los autores que pueden ser precedentes de Oteiza y se hace referencia al interesante artículo de Kosme María de Barañano «Oteiza, escultor (y 3)», en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 19 de julio de 1988.

33 Bilbao/San Sebastián 1993, vol. I, pp. 145 y 151. La afirmación de que Balerdi pudo conocer a Palazuelo en París en 1956 o en los años inmediatos contradice lo que digo en mi monografía sobre Balerdi, que basé en confesiones del pintor. Ahora me inclino a pensar que las confusiones de memoria que sufría Balerdi pudieron engañarle sobre este punto. Teniendo en cuenta la amistad de Chillida con los dos, es impensable que Balerdi no visitara a Palazuelo en París.

34 Barcelona/Bilbao 2006, p. 310.



22. Jorge Oteiza (1908-2003)  
*Construcción vacía con cuatro unidades planas, positivo-negativo*, 1957  
Hierro. 31,5 x 45,5 x 29,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Depósito del Gobierno Vasco  
Dep. 141

pintó para la Universidad Laboral de Tarragona [fig. 23] en el verano de 1956, antes de viajar a París, y que parecen derivarse de las puertas de Arantzazu de Chillida, quizá la única obra espacialista que podía haber conocido, que no fuese en libro, en aquel momento, pues es improbable que en Madrid, donde había vivido unos meses entre 1955 y 1956, viese nada semejante<sup>36</sup>. Pero también hubo una fuerte influencia de Paul Klee en Balerdi al iniciarse en la abstracción. Se conservan dos cuadros de hacia 1956 y dibujos que lo atestiguan. Uno de ellos, *Geométrico oscuro I* [fig. 26], además, se parece a un cuadro de Palazuelo, *Composition abstraite* [fig. 25], de 1950, en su manera de ampliar y simplificar las representaciones arquitectónicas de Klee [fig. 24]<sup>37</sup>.

Hay una serie de cuadros de Balerdi realizados entre 1956 y 1958 de parecidas características, de paleta oscura, fundamentalmente de colores tierra, inspirados en las pinturas negras de Goya<sup>38</sup>, que tienen aspectos demasiado cercanos a cuadros de Palazuelo como para no tenerlos en cuenta, a pesar de sus formas difuminadas y sus claroscuros, en la línea de la abstracción lírica. En ellos aparecen cuerpos como puntas de cristal o polígonos, y una escondida fragmentación del plano básico que recuerdan, aunque alejados del dibujo perfilado, a las obras de Palazuelo que hemos visto. Uno de ellos, *Denso*, participó en la edición del certamen del Carnegie Institute del Pittsburg Museum de 1958<sup>39</sup>, la misma en la que fue premiado *Mandala* de Palazuelo. En *Tierra vital* (c. 1957-1958) [fig. 27] de Balerdi, aparece, aparte de varias formas angulares,

35 Bilbao/San Sebastián 1993, vol. I, pp. 265 y ss.

36 *Ibíd.*, pp. 139 y 143.

37 *Ibíd.*, pp. 109 y 115.

38 *Ibíd.*, p. 163.

39 *Ibíd.*, p. 149.



23. Rafael Balerdi (1934-1992)  
*Tarragona II*, 1956  
 Pintura industrial sobre pared. 138 x 364 cm  
 Antigua Universidad Laboral, Tarragona

un hexágono que preside la composición –como el hexágono germinal de *Ikaraundi* de Chillida–, y lleva una pequeña forma incrustada, como ocurre, por ejemplo, en *Psello* [fig. 2] y *Solitudes I*. Curiosamente, hay un cuadro de Balerdi, de hacia 1957, que ostenta el título de *Alborada*, el mismo que uno de Palazuelo de 1952, aunque bien puede tratarse de una coincidencia en el seno de las efusiones líricas de la época. El color de estos cuadros de Balerdi, que he relacionado con Goya, también está cerca de los de Palazuelo comentados, así como la manera de aplicar la pintura, bastante pastosa, sin establecer fronteras demasiado dibujadas –desde luego, más claras en Palazuelo–.

La presencia de motivos palazuelianos en la pintura de Balerdi, a continuación, fue constante. Balerdi en 1960 abrazó con fanatismo el informalismo gestual, pero a lo largo de los siguientes quince años desarrolló una pintura formalista, cristalizada, de formas orgánicas, en las que frecuentemente aparecían ordenaciones semejantes a las que Palazuelo había desarrollado –aglomeraciones laberínticas de elementos amebáceos y líneas sinuosas– desde los primeros años sesenta [figs. 28 y 29]. Hay también una presencia reiterada de formas fálicas, que a veces penetran en intersticios, en los dos autores [figs. 30 y 31]. A Balerdi llega, así mismo, el particular señalamiento de los límites. Y existen dibujos de éste, íntimos, poco divulgados, de difícil datación, pero que yo situaría en los últimos años cincuenta, que dan fe de la presencia de la sombra de Palazuelo sobre su trabajo [figs. 32 y 33]. Lo cierto es que no pueden encontrarse dos espíritus más contrarios que los que traslucen la pintura de Balerdi y Palazuelo –Palazuelo, esencial, signico finalmente; Balerdi, heredero de Monet, subyugado por las apariencias–, pero la concurrencia de algunos recursos de ambos es manifiesta.

## Conclusión

Creo que ha merecido la pena señalar los vínculos entre estos cuatro artistas, pues su obra marcó en los años cincuenta y sesenta el arte español y vasco. Hubo entre ellos relaciones de amistad, que sufrieron avatares diversos, pero que en un momento determinado facilitaron sus mutuas influencias. Estuvieron elegidos para participar en parecidos certámenes internacionales, y algunos obtuvieron los más altos reconocimientos. Todos ellos fueron apoyados por el más importante coleccionista español de la época, el industrial navarro afincado en Madrid Juan Huarte, así como por sus hermanos, que entre otras empresas culturales



24. Paul Klee (1879-1940)  
*Architektur mit der roten Fahne*, 1915  
 Acuarela y óleo sobre fondo de tiza. 31,5 x 26,3 cm  
 Zentrum Paul Klee, Berna. Donación de Livia Klee



25. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Composition abstraite*, 1950  
 Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm  
 Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, París



26. Rafael Balerdi (1934-1992)  
*Geométrico oscuro I*, c. 1956  
 Óleo sobre lienzo. 89 x 114 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 04/20



27. Rafael Balerdi (1934-1992)  
*Tierra vital*  
 Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm  
 Colección particular, San Sebastián



28. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Sin título*, 1959  
 Gouache sobre papel. 78 x 58 cm  
 Colección particular, Madrid



29. Rafael Balerdi (1934-1992)  
*Los gigantes*, 1972  
 Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm  
 Colección particular, Madrid

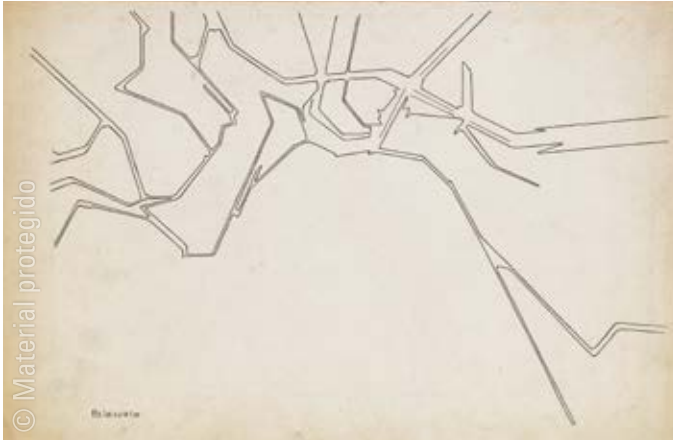


30. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Omphale II*, 1962  
 Óleo sobre lienzo. 277 x 207 cm  
 Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul, Francia  
 Detalle

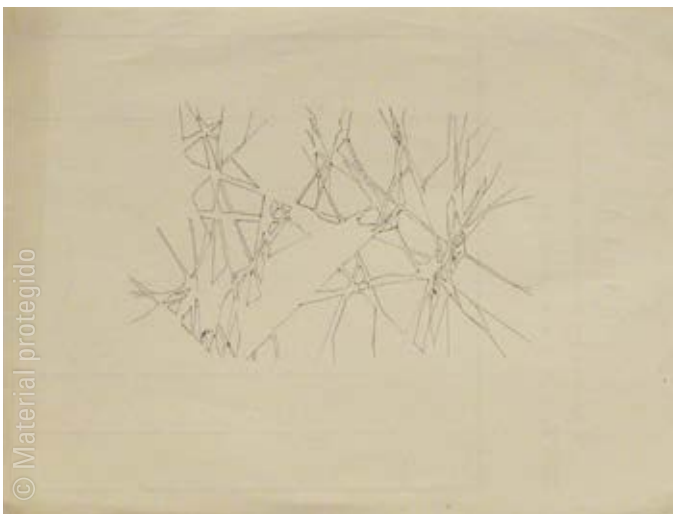


31. Rafael Balerdi (1934-1992)  
*Venecia*, 1964-1972  
 Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 07/408  
 Detalle





32. Pablo Palazuelo (1915-2007)  
*Sin título*, 1954  
 Tinta sobre papel. 31 x 47 cm  
 Collection Sylvie Baltazart-Eon, París



33. Rafael Balerdi (1934-1992)  
*Sin título*  
 Bolígrafo sobre papel. 21,2 x 27,6 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 08/61

patrocinaban la revista *Nueva Forma*<sup>40</sup>, referencia obligada en su momento para el conocimiento de la obra de los cuatro, a través sobre todo de los escritos de sus responsables, el arquitecto Juan Daniel Fullaondo y el crítico Santiago Amón. Los cuatro trataron de arropar su obra con especulaciones filosóficas, lo cual apoya la cualidad esencialista de sus creaciones. Las influencias, las coincidencias, los desarrollos de las ideas se sucedieron a lo largo de muy pocos años. Un espíritu común de época facilitó, además, el entendimiento inmediato de los hallazgos y su asimilación. El año 1948 fue clave para tres de estos artistas. Palazuelo se afianzó en la abstracción y marchó a París. Chillida fechó sus primeras esculturas, figurativas aún. Oteiza volvió de Argentina después de trece años de permanecer en Latinoamérica, y comenzó una segunda vida artística. En la década de los cincuenta se estableció la mayor parte de las relaciones entre ellos, desde luego las influencias profundas. Sólo Balerdi, el más joven de los cuatro, continuó después de 1958 recibiendo estímulos llegados de Palazuelo, pero que ya no afectaron a las raíces de su estilo. Palazuelo mismo, con su tardío interés por la realización sistemática de escultura, recuperó a través de ella conexiones con Chillida y con Oteiza. Pero el intercambio feraz de ideas y las transformaciones radicales de estilo estaban ya consumados para entonces.

40 *Ibíd.*, pp. 143 y 145.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Alzuza (Navarra) 2007**

*IV Bienal del Museo de Arte Moderno = Arte Modernoaren Museoaren IV. Bienala : 1957, Sao Paulo, Brasil.* [Cat. exp.]. Javier Manzano... [et al.] (eds.). Alzuza (Navarra) : Fundación Museo Jorge Oteiza = Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

### **Barcelona/Bilbao 2006**

*Palazuelo : proceso de trabajo.* [Cat. exp.]. Barcelona : Museo d'Art Contemporani de Barcelona ; Bilbao : Museo Guggenheim Bilbao, 2006.

### **Basilea 1960**

*Kunst und Naturform = Form in Art and Nature = Art et Nature.* [Cat. exp., Basilea, Kunsthalle]. Georg Schmidt ; Robert Schenk (eds. ). Basel : Basilius, 1960.

### **Bilbao/San Sebastián 1993**

*Balardi : la experiencia infinita = azkengabeko esperientzia.* [Cat. exp.]. Javier Viar (ed.). Bilbao : Rekalde Erakusketa Aretoa = Sala de Exposiciones Rekalde ; Donostia-San Sebastián : Koldo Mitxelena Erakusetaretoa = Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena, 1993.

### **Bordier 1954**

Roger Bordier. «Premier salon de la sculpture abstraite, Galerie Denise René : les exposants», *Art d'Aujourd'hui*, n.º 8, París, diciembre de 1954, pp. 4-10.

### **Daix 1982**

Pierre Daix. *Journal du cubisme.* Genève : Skira, 1982.

### **Esteban 1971**

Claude Esteban. *Chillida.* Paris : Maeght, 1971.

### **Esteban/Palazuelo 1980**

Claude Esteban ; Pablo Palazuelo. *Palazuelo.* Paris : Maeght, 1980.

### **Las Palmas de Gran Canaria 2001**

*El arte abstracto y la galería Denise René.* [Cat. exp.]. Las Palmas de Gran Canaria : Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.

### **Llanos 1968**

Alfredo Llanos. *Los presocráticos y sus fragmentos : desde los milesios hasta los sofistas del siglo V.* Buenos Aires : Juárez, 1968.

### **Madrid/Bilbao/Barcelona 1988**

*Oteiza : propósito experimental = an experimental proposition.* [Cat. exp., Madrid, Fundación Caja de Pensiones ; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao ; Barcelona, Fundació Caixa de Pensions]. Madrid : Fundación Caja de Pensiones, 1988.

### **Madrid 1991**

*Mil novecientos once, mil novecientos sesenta y siete.* [Folleto exp.]. Madrid : Galería Nieves Fernández, 1991.

### **Madrid/Valencia 1995**

*Palazuelo.* [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Valencia, IVAM Centre Julio González]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

### **Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006**

*Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía.* Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006.

### **Palazuelo 1995**

Pablo Palazuelo. *Geometría y visión : una conversación con Kevin Power.* Granada : Diputación Provincial de Granada, 1995.

### **Pierre 1968**

José Pierre. *El cubismo.* Madrid : Aguilar, 1968.

**San Sebastián 1992**

*Chillida en San Sebastián*. [Cat. exp., San Sebastián, Palacio Miramar]. Donostia-San Sebastián : Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992.

**Ugalde 1975**

Martín de Ugalde. *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián : Txertoa, 1975.

**Ugarte 1995**

Luxio Ugarte. *Chillida : dudas y preguntas*. Donostia : Erein, 1995.

**Viar 1989**

Javier Viar. «Oteiza, el minotauro sin estatua», *El Correo Español-El Pueblo Vasco : anuario 1989*. Bilbao : Bilbao Editorial, 1989, pp. 306-307.