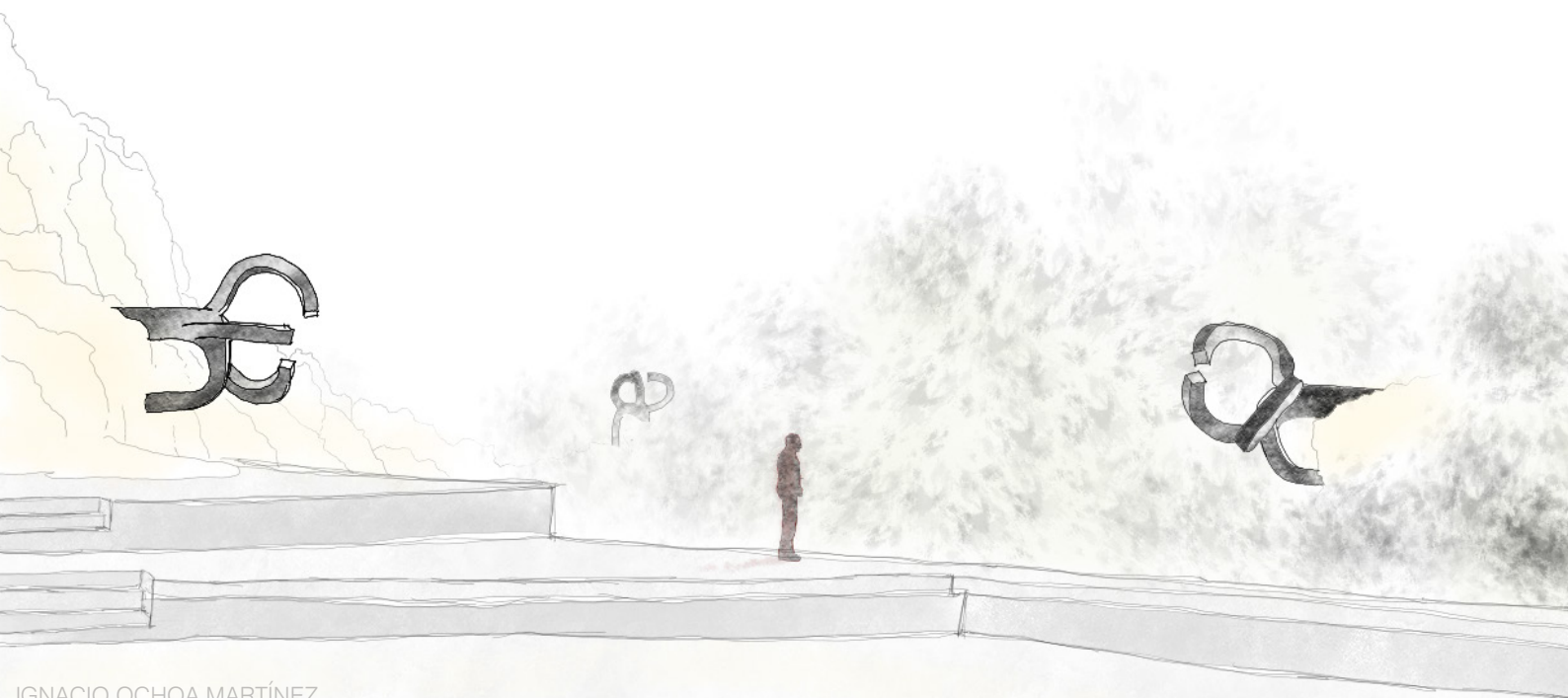


ESCULTURA URBANA

CHILLIDA: EL ARQUITECTO DEL **VACÍO**





TÍTULO: ESCULTURA URBANA. Chillida: El arquitecto del vacío.

AUTOR/A: Ignacio Ochoa Martínez

TUTOR/A: Esther Mayoral Campa

TITULACIÓN: Grado en Fundamentos de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla

AÑO ACADÉMICO: 2021/2022

'Solo entre la realidad de las cosas y la imaginación se enciende la chispa de la obra de arte' Zumthor

ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT . . . Palabras clave / Keywords

PARTE 0 CUESTIONES PREVIAS

- Introducción
- Estado de la cuestión
- Interés y objetivos
- Metodología

PARTE 1 CHILLIDA

- Apuntes biográficos
- Recorrido y evolución de su obra
- Etapas: De la figura humana al espacio
 - 1948-51 Formas humanas
 - 1951-61 Hierro
 - 1961-65 Madera, acero...
 - 1965-70 Alabastro
 - 1970-2002 Hormigón y tierra chamota
- Chillida versus Oteiza
- Espacio de trabajo: Escultura como herramienta de proyectos

PARTE 2 CASOS DE ESTUDIO: ANÁLISIS Y RELACIÓN

- Introducción
- 'Monumento a la Tolerancia' con CSH Arquitectos
- 'Elogio al Agua' con Martorell-Bohigas-Mackay
- 'El Peine del Viento XV' con Luis Peña Ganchegui
- Comparación entre los casos

CONCLUSIÓN

RESUMEN

ARQUITECTURA

ESCULTURA

VACÍO

LÍMITES

FORMA

CIUDAD

La **arquitectura** y la **escultura** han estado ligadas desde sus inicios hace ya miles de años. Esta relación ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Es en el siglo pasado cuando ambas disciplinas, y en general todas las artes, evolucionan y transforman los conceptos de lo que hasta entonces se entendía como 'arquitectura' y 'escultura' **desdibujando los límites que** previamente **las diferenciaban** de forma clara.

En este trabajo de investigación se estudiará, a través de la **obra del escultor Eduardo Chillida**, la transgresión de los límites entre ambas disciplinas. Se analizará el trabajo escultórico del autodenominado '**arquitecto del vacío**' y su **relación**, no solo **con la arquitectura** como tal, sino también **con la ciudad** y su repercusión urbana. De este modo se espera encontrar las claves proyectuales que el artista utilizaba para su creación y que de alguna manera se puedan extrapolar a la proyectación arquitectónica.

ABSTRACT

Architecture and sculpture have been linked since their beginnings thousands of years ago. This relationship has evolved throughout history. It was in the last century when both disciplines, and in general all the arts, evolved and transformed the concepts of what was previously understood as 'architecture' and 'sculpture', blurring the limits that previously clearly differentiated them.

This research project will study, through the work of the sculptor Eduardo Chillida, the transgression of the limits between the two disciplines. It will analyse the sculptural work of the self-styled 'architect of the void' and his relationship, not only with architecture as such, but also with the city and its urban repercussions. In this way it is hoped to find the design keys that the artist used for his creations and which can be extrapolated in some way to architectural design.

ARCHITECTURE

SCULPTURE

VOID

LÍMITS

FORM

CITY



PARTE 0. CUESTIONES PREVIAS



Maqueta de 'adele levy memorial playground', y 'constellation' en el kimball. Isamu Noguchi. 1961.

INTRODUCCIÓN

La arquitectura y la escultura han estado ligadas desde sus inicios hace ya miles de años. Esta relación ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Es en el siglo pasado cuando ambas disciplinas, y en general todas las artes, evolucionan y transforman los conceptos de lo que hasta entonces se entendía como 'arquitectura' y 'escultura' desdibujando los límites que previamente las diferenciaban de forma clara.

En este trabajo de investigación se estudiará, a través de la obra del escultor Eduardo Chillida, la transgresión de los límites entre ambas disciplinas. Se analizará el trabajo escultórico del autodenominado 'arquitecto del vacío' y su relación, no solo con la arquitectura como tal, sino también con la ciudad y su repercusión urbana. De este modo se espera encontrar las claves proyectuales que el artista utilizaba para su creación y que de alguna manera se puedan extrapolar a la proyectación arquitectónica.

La capacidad del arte para transformar el espacio, colonizarlo y modificar la percepción que tienen de él los que lo habitan es el origen y el punto de partida de esta investigación.

A lo largo de los dos últimos siglos



'Cloud gate', Millenium Park, Chicago. Anish Kapoor, 2006.



'Flamingo', Plaza Federal, Chicago. Alexander Calder, 1973.



'Endlessness', BFSU, Pekin. Hu Quanchun, 2021.

el arte se ha ido transformando desde posiciones donde su relación con el poder era dominante, hasta otras que buscaban una mayor integración del arte con la sociedad. En ese proceso ha habido cuestiones claves, como la evolución desde lo figurativo a lo abstracto, la incorporación de lo popular a las temáticas artísticas, y la transgresión de los límites tanto entre disciplinas, como en sus espacios de representación.

El arte ha derribado muros¹ y ha tomado espacios que en un principio no le pertenecían, pasando de ser una representación del poder, a un elemento reivindicativo, a causa de situaciones de injusticia y la necesidad de denuncia social.² Unos procesos que han ido sacando el arte a la calle y transformándolo.

Con el paso de las décadas este arte urbano del que hablamos va evolucionando, y con él, su contenido y función.³

1 PALACIOS GARRIDO, Alfredo. *Arte y contextos de acción en el espacio*. Madrid: Creatividad y sociedad, 2011.

2 DUQUE, Félix. Arte urbano y espacio público. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 26, 2015. 75-93. (En línea), (consultado 22/05/2022). Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/47834>

3 ALBÁN ACHINTE, Adolfo. *Arte y espacio público: ¿Un encuentro posible?*. Universidad del Cauca.

La escultura, sin embargo ha seguido un proceso singular, ya que siempre ha sido una expresión artística relacionada con el espacio público, ya fuera como símbolo de poder, de memoria colectiva o de embellecimiento de los espacios de la ciudad. En ese sentido la evolución más radical que ha sufrido la relación entre escultura y espacio público es la transformación de esta de simple objeto compacto a estructura o instalación. De forma que se ha modificado su relación con el espectador, asignándole a este un papel cada vez más activo, en la medida en que se transformaba de simple observador a experimentador del espacio propuesto.

2008 Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 2, núm. 2, diciembre, 2008, pp. 104-111. (en línea) (consultado 13/03/2022). Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515011.pdf>



Reclining Figure. Museo Fitzwilliam. Reino Unido. Henry Moore, 1951.



Andromeda. Museo Rodin . Filadelfia. Auguste Rodin, 1886.

Desde que Rodin comienza a poner en crisis el objeto acabado y el papel del soporte o peana de la escultura como inicio hacia la abstracción, pasando por Henry Moore, Calder, que juegan con el espacio público proponiendo objetos abiertos, abstractos o móviles, hasta los espacios públicos-esculturas creados por Noguchi que parecen fundir lo escultórico con el plano del suelo, esta disciplina ha contribuido a poner en valor nuevos espacios y a integrar a los ciudadanos en la ciudad y en el discurso artístico. Así Noguchi defendía: “Todo es escul-

tura. Cualquier material, cualquier idea sin obstáculos que nazca en el espacio, lo considero escultura”.⁴



Playscapes, Piedmont Park, Atlanta, 1975–1976. Isamu Noguchi.

4 “Everything is sculpture. Any material, any idea without hindrance born into space, I consider sculpture” comentario de Isamu Noguchi. En: LANGE, Alexandra. The Story Behind Isamu Noguchi’s Playscapes in Atlanta. The revival, and influence, of an icon of modern playground design. *Why Magazine* ((en línea)(Consultado 06/06/2022). Disponible en: <https://www.hermanmiller.com/stories/why-magazine/the-story-behind-isamu-noguchis-playscapes-in-atlanta/>

Y con esta idea los escultores del siglo XX fueron ampliando la escala de sus intervenciones, del objeto, a la instalación, de la ciudad al paisaje. Gordon Matta-Clark, Christo y Jean Claude, Richard Long, entre otros, modificaron para siempre la relación entre arte, arquitectura y espacio.⁵

En este contexto la figura de Chillida es de mucho interés por representar con su obra y en su propia evolución como artista todo el recorrido de la escultura contemporánea.

Chillida realiza un viaje desde sus figurativas y arcaicas esculturas iniciales hacia la búsqueda del vacío como estrategia principal de su producción.

Una evolución en la que va experimentando con todo tipos de materiales, piedra, madera, acero, hierro y hormigón, extrayendo de cada uno de ellos enseñanzas acerca de cómo limitar el espacio y las potencialidades plásticas de cada uno de ellos.

También plantea la cuestión de la escala, jugando con el tamaño de sus in-

5 YUNIS, Natalia. Referentes esenciales del mundo del arte para la formación de cualquier arquitecto. En: Plataforma Arquitectura. (én línea) (Consulta 01/06/2022). Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/793436/referentes-esenciales-del-mundo-del-arte-para-la-formacion-de-cualquier-arquitecto>



Conical Intersect, Rue Beaubourg, Paris 1975. Gordon Matta-Clark.

tervenciones. Trabajando con pequeñas piezas que como si fueran croquis de un proceso de construcción del espacio, anunciaron sus obras de mayor envergadura como el Chillida Leku o la montaña de Tindaya. Inestabilidad, vacío, superposiciones, conceptos que desarrolla también en el espacio público y en sus colaboraciones, a veces buscadas o inconscientes, con arquitectos como Luis Peña Ganchegui en el *Peine del Viento* de Donosti o la *Plaza de los Fueros* en Vitoria.



Plaza de los Fueros, Vitoria, 1979. Eduardo Chillida, Luis Peña Ganchegui.

INTERÉS Y OPORTUNIDAD

14

‘La transdisciplinariedad es un proceso según el cual los límites de las disciplinas individuales se trascienden para tratar problemas desde perspectivas múltiples con vista a generar conocimiento emergente’⁶

Este año se cumplen 20 años de la muerte del escultor Eduardo Chillida. Esta circunstancia hace posible el distanciamiento suficiente para volver a mirar su obra con perspectiva. Una

6 PÉREZ MATOS, Esther y SETIÉN QUESADA, Emilio. La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bíblico-informativa. *ACIMED*. Ciudad de la Habana. 2008. (en línea)(consultado 01/04/2022). Disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352008001000003

obra cuya característica es la transdisciplinariedad. Un escultor que crea muchos lugares comunes con la disciplina arquitectónica y que mantuvo en toda su trayectoria la curiosidad por su entorno, y la experimentación con materiales y espacios diversos.

Una actitud que como dice el texto del comienzo de este apartado permite acercarse a la realidad desde una mirada múltiple. Una obra que superpuesta al espacio público quiere transmitir algo, atravesar lo únicamente funcional e incluso lo puramente estético para incidir en el sentimiento. Una simbiosis entre escultura y arquitectura que enriquece los procesos creativos y el conocimiento.



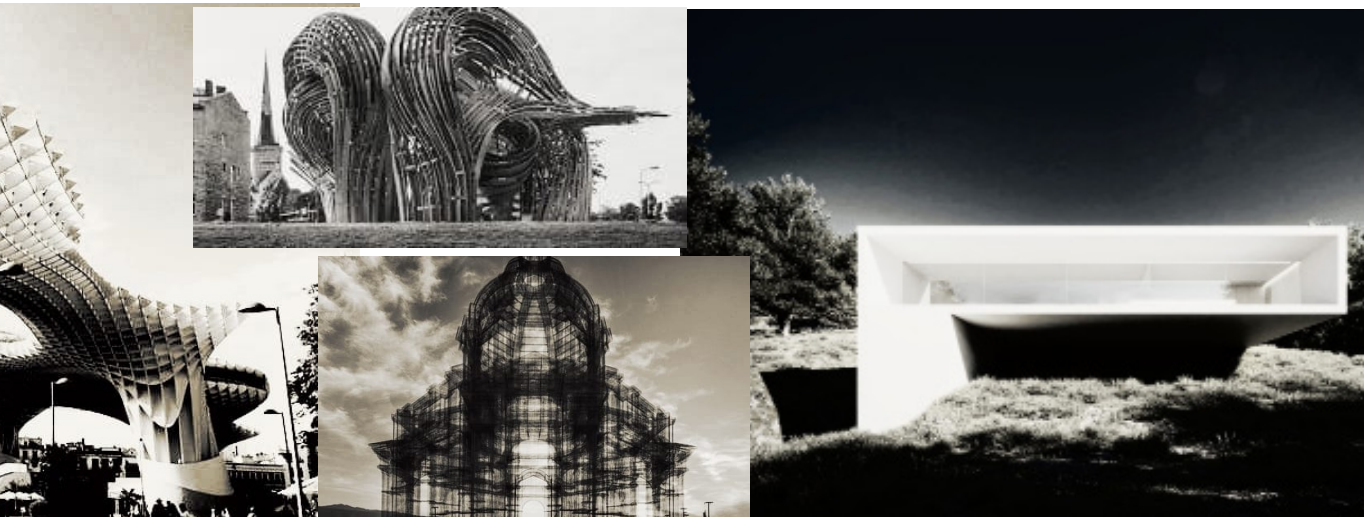
Obras de arquitectura contemporánea con carácter escultórico.

OBJETIVOS

El objetivo de esta investigación es acercarnos a la forma de trabajo de Eduardo Chillida y desvelar a través del recorrido por su obra la esencia de sus estrategias de trabajo y sus influencias. Además se propone profundizar sobre su forma de entender la creación artística en la integración con la ciudad.

Para ello el TFG también se propone como objetivo el conocimiento crítico de la relación del autor con lo urbano.

En ese marco teórico este trabajo se centra en tres intervenciones concretas en el espacio público donde hay una interacción del escultor y un equipo de arquitectos. El análisis de esas tres obras: El monumento a la Tolerancia que dialoga con el proyecto del Muelle de la Sal en Sevilla del estudio de arquitectura CSH, el 'Elogio al Agua' en el parque Creueta del Coll de Barcelona con Martorell-Bohigas-Mackay y por último el Peine del Viento en San Sebastián junto a Luis Peña Ganchequi, será también objetivo de la investigación.



Para realizar este trabajo se han consultado numerosas fuentes bibliográficas, archivos documentales y fuentes planimétrica, tanto en libros y revistas como con los propios autores de los proyecto.

Para acotar el trabajo de Chillida en relación con sus estrategias creativas y sus esculturas en el espacio público la investigación se ha estructurado de la siguiente manera:

El trabajo está compuesto por diferentes bloques de análisis que van de lo general a lo más específico.

Consta de dos partes y un apartado final con las conclusiones obtenidas.

En la primera parte se contextualiza la investigación. Se presenta a Chillida, su vida, etapas, influencias y su obra con el fin de comprender su recorrido artístico y de qué manera su mente evoluciona y va cambiando su proceso creativo.

También se realiza una análisis de su relación con Oteiza, referente innegable de su obra con el que mantuvo una tensa relación a lo largo de su vida.

Ademas se implementa un apartado dedicado a la reflexión acerca del

modo de trabajo del escultor, el uso de la escala y el espacio de trabajo, cuestiones claves para conocer su creación, en la que parece que ensaya en pequeñas esculturas espacios de mayor tamaño, como sus intervenciones públicas en el Caserío Zabala-ga del Chillida Leku o la Montaña de Tindaya.

La segunda parte la investigación se centra en el análisis de tres de sus obras públicas más destacadas. La selección de obras o la acotación del campo de estudio se hace en relación a tres criterios. El primero que la obra tenga relación con un proyecto arquitectónico previo, la segunda cuestión es que tanto la obra de Chillida, como el proyecto urbano que la acoge son propuestas que ponen en valor un lugar de la ciudad con un pasado industrial, por lo que se trata de la recuperación de espacios que habían sido periféricos, como espacios importantes desde el punto de vista urbano.

El tercer aspecto es la relación con el agua de las tres obras seleccionadas. Estas como ya se ha dicho en los objetivos son: El monumento a la Tolerancia y el proyecto del Muelle de la Sal en Sevilla del estudio de arquitectura CSH, el Elogio al Agua' y el proyecto del parque Creueta del Coll de Barce-

lona de Martorell-Bohigas-Mackay y por último el Peine del Viento en y el proyecto de la plaza del Tenis en San Sebastián de Luis Peña Ganchegui.

Cada análisis constará de un contexto previo pero se investigará también el proceso creativo, la construcción, el resultado y las consecuencias urbanas que suceden a la primera etapa.

Es esta quizá la parte más importante del trabajo ya que es el resultado de volcar todo lo que se ha analizado con anterioridad sobre los casos de estudio, que se tomarán para extraer las claves proyectuales que se buscan.

En esta parte se seguirá la siguiente estructura en cada uno de los casos de estudio:

-Introducción del caso de estudio: Se habla del proyecto que encargan chillida (lo que le piden), el contexto de ciudad y momento en el que se lo encargan. Se presenta el estudio de arquitectura que realiza 'la peana'.

-Plano de situación a gran escala en la ciudad.

-Plano de situación del entorno próximo y su evolución. Se estudian los límites exactos de la intervención en

estado previo y después de la obra.

-Explicación del proyecto arquitectónico mediante planos acompañados de imágenes relevantes.

-Explicación del proyecto de Chillida, su implantación y relación con la 'peana'.

En las conclusiones finales se refleja de forma resumida lo que ha aportado en cada una de las partes de la investigación y cómo cada parte ha nutrido a la que le sucede.

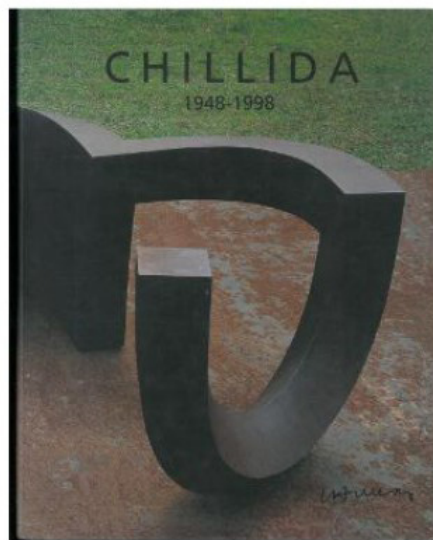
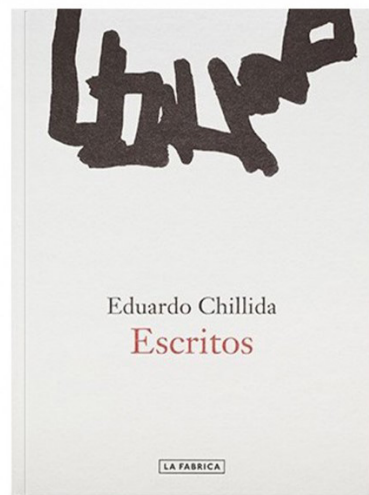
ESTADO DE LA CUESTIÓN

18

La obra de Eduardo Chillida debido a su relevancia ha sido ampliamente estudiada y tiene una bibliografía muy extensa. Sin embargo este trabajo de investigación se centra en dos cuestiones principalmente, el conocer cuáles son los invariantes o intereses de su trabajo, y cómo estos los aplica en su interacción con el espacio público. Por lo tanto la bibliografía y escritos consultados van a estar encaminados a nutrir esos dos campos de conocimiento.

El primer libro que interesa para la investigación es el libro *Escritos*⁷, ya que desvela de forma poética, los pensamientos más íntimos de Chillida. El libro recoge las notas y escritos que el escultor realizó de forma desordenada durante años. En el texto se pueden reconocer las obsesiones creativas, los intereses artísticos y la personalidad del autor.

Otro texto importante es el catálogo de la exposición retrospectiva que se hizo sobre Chillida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía *Chillida 1948-1998*. Este catálogo además de hacer un recorrido exhaustivo por la obra del escultor, tiene en su introducción importantes textos de críticos



7 CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005.

especialistas en Chillida como Kosme de Barañano o Ina Busch, que han ofrecido claves muy importantes para desvelar los invariantes creativos del autor. Además ha sido de gran utilidad para la elaboración de la parte más biográfica.

Han sido relevantes para el análisis de los casos el estudio la documentación de los proyectos arquitectónicos donde se implantan las esculturas (extraída de las páginas oficiales de los estudios de arquitectura que los realizan y de otros trabajos de investigación), y la memoria histórica de las zonas de intervención, información que se extrae generalmente de diversos artículos encontrados en páginas web y periódicos en línea.

A continuación se hablará de la relación y los límites existentes o no entre arquitectura, urbanismo y escultura a partir de lo estudiado. Finalmente se repasarán los mecanismos proyectuales que se han ido extrayendo a lo largo del trabajo, el uso del límite, del vacío, la escala y sus posibilidades en la arquitectura.





PARTE 1. CHILLIDA



1924

Nace en San Sebastián en 1924 en el seno de una familia católica y pensamiento muy tradicional. Tercer hijo del Teniente Coronel Pedro Chillida y su esposa, la soprano, Carmen Juantegui. Su figura materna consiguió desarrollar su carrera como cantante dando conciertos corales en el seno del Orfeón Donostiarra, compatibilizando su vocación con la responsabilidad que suponía a su vez ser ama de casa. Chillida cursó la educación primaria y la educación secundaria en el colegio religioso de los Maristas, en el propio San Sebastián.

Demostró gran habilidad para el deporte y en su juventud fue fichado como portero para el equipo de fútbol Real Sociedad. Ape-

1943

nas 14 partidos después de su incorporación sufrió una lesión que supuso el abandono total del deporte, muy a su pesar.

A los 19 años, en 1943 comienza la carrera de arquitectura con José Luis Romany Aranda¹, para lo que se traslada a Madrid. A los cuatro años de comenzar su formación decide desligar su camino de la arquitectura. Chillida se plantea entonces su vocación y cuál es el camino mediante el cual quiere trabajar con el espacio.

¹ José Luis Romany Aranda es un arquitecto español especializado en planificación urbana, edificios y edificios y conjuntos residenciales.

Huyendo del ambiente en una España franquista se traslada a París en busca de un entorno creativo que abriese su mente y le inspirase. Surge una amistad con el pintor Pablo Palazuelo². Finalmente Chillida decide abandonar París descontento con la obra que allí está produciendo.

² Pablo Palazuelo fue un artista español que dedicó su vida a la pintura, escultura y grabados. El Premio Kandinsky en 1952 y el Premio Velázquez en 2004 son algunos de sus reconocimientos.

1950

Es en 1950 cuando se instala de nuevo en San Sebastián. Al poco tiempo se casa con Pilar Belzunce y se mudan a Villainesous-Bois, pequeño pueblo de la región Francesa Isla de Francia, departamento de Valle del Oise. Después del nacimiento de su primer hijo en 1951 se trasladan a San Sebastián de nuevo, donde se asientan definitivamente³.

³ Anónimo. Obra y biografía de Eduardo Chillida. Arte contemporáneo: Arte de la posguerra. Arteespaña.

1954

Empieza a trabajar en Hernani, en la fragua de Manuel Illarramendi, herrero que enseñó a Chillida todo lo que sabe y da un giro inesperado a su carrera. Poco a poco su identidad escultórica va tomando forma durante estos años.

Con su primera obra abstracta sacada a la luz, y el consejo de su amigo Pablo Palazuelo, hace en 1954 la primera exposición individual de su vida. Esta se celebra en la Galería Clan de Madrid y el resultado fue más que satisfactorio.



1958-59

Su carrera profesional como escultor se va consolidando año tras año. Le llega también en estos años el reconocimiento internacional⁴ gracias a las múltiples exposiciones en museos y galerías de ciudades como Chicago, Nueva York, Milán o Londres.

Su participación en certámenes como la Bienal de Venecia en 1958 o Documenta de Kassel en 1959, en la que ganó el Gran Premio Internacional de la Escultura,⁵ le aportaron renombre y popularidad. Más adelante ganará multitud de premios importantes como el premio Carnegie Institute de Pittsburg en 1965

4 Anónimo. Eduardo Chillida. Biografía. Instituto Cervantes (España), 2002-1997-2022

5 FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena. <<Biografía de Eduardo Chillida>> en *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. (en línea)(consultado 01/02/2022). Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chillida.htm>

1963

o el premio Rembrandt en 1975.

En 1963 viaja a Grecia con el historiador Jacques Dupin, donde se reencuentra con la cultura egea. En este caso su percepción fue diferente, lejos de los focos de luz artificial del Louvre. Según dijo, la luz del mediterráneo le descubrió nuevos matices de la escultura griega. Sus siguientes obras estarían influenciadas por este enriquecedor viaje, hará uso de la antigua técnica del vaciado, inexplorada aun por su mano y necesaria para trabajar con alabastro.

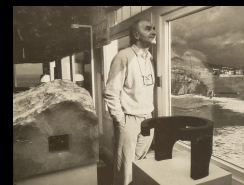


1980-81-82-91

En la década de 1980 recibe encargos para implantar su obra en el espacio público. La implantación de piezas de enormes dimensiones en entorno urbano o natural le proporciona una herramienta de escala mayor a la acostumbrada para el diseño de sus proyectos y se hace más tangible su proximidad con la proyección arquitectónica.

En 1981 le dan la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes en Madrid, dos años después le otorgan el Premio Europäischer der Künste en Estrasburgo y lo nombran Miembro Honorario de la Royal Academy of Arts de Londres. En París, en 1984, recibe el Grand Prix des Arts et Lettres, y tres años después el Príncipe de Asturias de las Artes. En 1991 recibe el Premio Imperial Japonés.

El museo Guggenheim de Bilbao celebró el 75 aniversario



2000-02

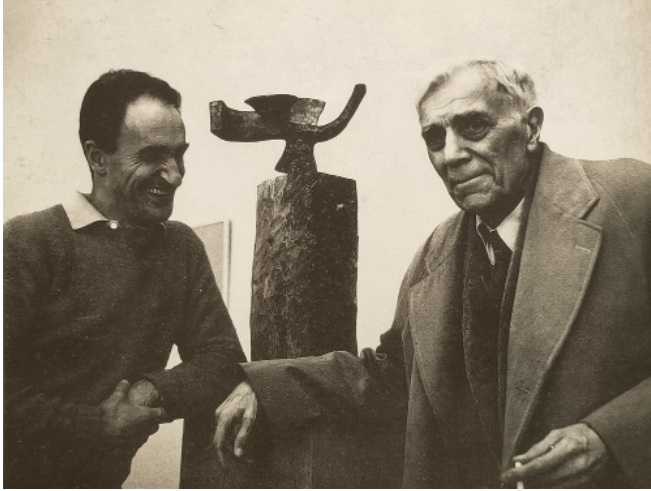
de Chillida con una retrospectiva del artista en la que se expusieron más de doscientas obras, ampliando lo que un año atrás había ofrecido el Museo Nacional Reina Sofía. Esta ha sido hasta el día de hoy la exposición de mayor envergadura enfocada en el artista.

Fue en septiembre del año 2000 cuando Chillida vio uno de sus mayores sueños hecho realidad. Abrió sus puertas en Hernani el museo Chillida-Leku⁶ (Casa de Chillida), proyecto que se inició en 1984, cuando él y Pilar compraron un tradicional caserío del siglo XVI rodeado de bosques.

Fue el propio escultor el encargado de remodelar la casa y de crear lo que sería años después un espacio dedicado a su obra. Fue allí su última aparición pública en el año 2000, cuando le nombraron doctor honoris causa⁷ por la

6 PEDRÁNEZ, INGER. Eduardo Chillida-Arquitecto del vacío. Fundación Cultural Estilo en Escultura. 2021.(en línea)(consultado 13/03/2022). Disponible en: <https://revistaestilo.org/2021/07/08/eduardo-chillida-arquitecto-del-vacio/>

7 Anónimo. Chillida, investido doctor Honoris Causa. Universidad Complutense. Diario EL MUNDO. 2000



Chillida con Georges Braque y el 'Yunque de los Sueños II', París. 1961.

"Al Alba conocí la obra puede ser de mil maneras pero sólo de una.

Su lugar entre la percepción y la libertad.

Su camino por identificar su motivo, necesidad.

Su fin diverso

Al alba conocí mi obra puede ser de mil maneras y sólo de una.

Desde la libertad hasta la percepción.

Fue mi camino"

Eduardo Chillida. Escritos

RECORRIDO Y EVOLUCIÓN DE SU OBRA

“Lo hice mejor porque no lo conocía e iba cargado de dudas y asombro”⁸

Durante más de 50 años Eduardo Chillida viajó a través de los materiales, exploró la luz, el espacio y la infinitud que solo los límites pueden desafiar.

Fue un hombre complejo, que experimentó de forma constante los límites entre escultura y arquitectura. Desde que su trabajo se popularizó en los años 50 su obra ha estado presente en los espacios culturales de mayor prestigio por todo el mundo. Su obra ha sido analizada, comentada y valorada por historiadores, críticos, filósofos y poetas de la época. El mejor escultor del siglo XX para muchos, referente indiscutible a nivel mundial. Para otros, como él mismo quería ser recordado, el Arquitecto del Vacío.

Se podría decir que la carrera de Chillida como artista da comienzo tras abandonar la carrera de arquitectura en el año 1947, cuando se introduce en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y comienza a formarse en pintura y escultura. La huella que dejaron aquellos cuatro años previos de arquitectura será notable en sus creaciones futuras.

8 CHILLIDA, Eduardo. Op. Cit. p. 20.

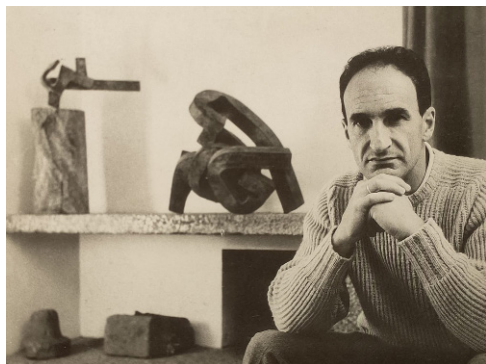
En el Círculo de Bellas Artes adquiere un nuevo punto de vista a la hora de interpretar las relaciones entre volúmenes y espacios, cuestión que también se verá reflejada en su posterior carrera.

En 1948, cuando se traslada a París, atraviesa una breve etapa de escultura en yeso y terracota muy influida por la tradición figurativa⁹. Esculpe torsos humanos con multitud de temas todos ellos con una base cimentada en la escultura griega arcaica. Ya desde un principio se puede intuir la preocupación por la forma interior a parte de la monumentalidad. Se observan semejanzas con Henry Moore.

Es en 1949 cuando realiza *Metamorfosis*, la primera obra que se podría considerar como abstracta. Pese a esta notable evolución en su búsqueda creativa él continuará buscando un camino propio.

Cuando vuelve al País Vasco en los años 50, y empieza a trabajar en la fragua de Manuel Illarramendi, aprende los secretos del hierro y a encontrar

9 FERNÁNDEZ, Tomás Y TAMARO, Elena <<Biografía de Eduardo Chillida>> en *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona., 2004. (En línea) (consultado 01/05/2022). Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chillida.htm>



Chillida ante la chimenea de Villa Paz, 1963.



Chillida trabajando, 1966.



Taller de Larrañaga. Lezo, Gupuzcoa, 1973.



Iras desencostrar 'Lugar de Encuentros IV'. 1973.



Montaje del 'Peine del Viento XV'. San Sebastián, 1977.



'Homenaje a Calder' en el taller de Larrañaga. Lezo, 1979.

y forjar su propio camino como escultor. En esta época nace Ilarik 'Piedras funerarias'¹⁰, una singular figura en la que hace convivir al hierro y la madera negando la tradicional jerarquía entre estatua y peana. En esta escultura ya se pueden entrever los conceptos que le obsesionarán a lo largo de su obra de lo que será su obra y se convierte en un antes y un después para el artista, su primera obra 'oficialmente' abstracta.

En esta década Chillida se dedica a la experimentación y al aprendizaje mediante la forma. Donde antes predominaban líneas horizontales, verticales y curvas, ahora jugará con ritmos menos formales, con patrones imposibles de adivinar. Algunas de las obras destacables de esta etapa del hierro son Ikarandi 'Gran temblor' o la serie 'Hierros de temblor' con la que consiguió pliegues y volutas impensables en la escultura moderna hasta ese momento.¹¹ En este caso el hierro se extiende en el espacio y lo ocupa, pero no lo captura. Con este material

10 DOKUART. Eduardo Chillida. Obras. Años. (En línea)(consultado el 30/05/2022) 50. Disponible en: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/eduardo-chillida/obra/trayectoria/anos-50>

11 CARANDENTE, Giovanni. Chillida. *Hierros de temblor II. Nueva adquisición de una obra de Eduardo Chillida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

sigue dos vertientes: una más maciza y otra más aérea. Como herramienta utilizaba generalmente ritmos, de nuevo geométricos, que estructuraban las piezas de modo arquitectónico.

En los 60 comienza a experimentar esa nueva forma de crear con otros materiales. Realiza su primera escultura en madera 'Abesti Gogora' y poco después 'Rumor de límites IV', su primera escultura en acero.

La segunda mitad de la década, tras su viaje a Grecia, estuvo protagonizada por el Alabastro, material que utilizó con el fin de dar a la luz lugar en su creación.

Por último a partir de los años 70 se introduce en el mundo de la tierra chamota y del hormigón, material en el que se especializa para su utilización en piezas de gran envergadura que posteriormente serían colocadas en espacios urbanos y naturales.

A continuación se hace un repaso de parte de su obra en cada una de estas etapas y el uso que le da a estos materiales.

ETAPAS

- 1948-51

Formas humanas

- 1951-61

Hierro

- 1961-65

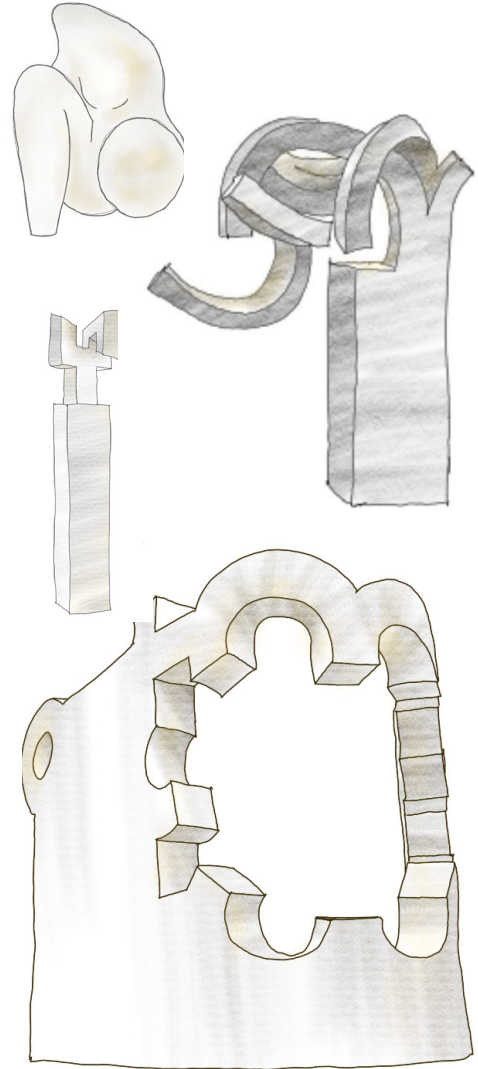
Madera, acero y granito

- 1965-70

Alabastro

- 1970-2002

Hormigón y tierra chamota

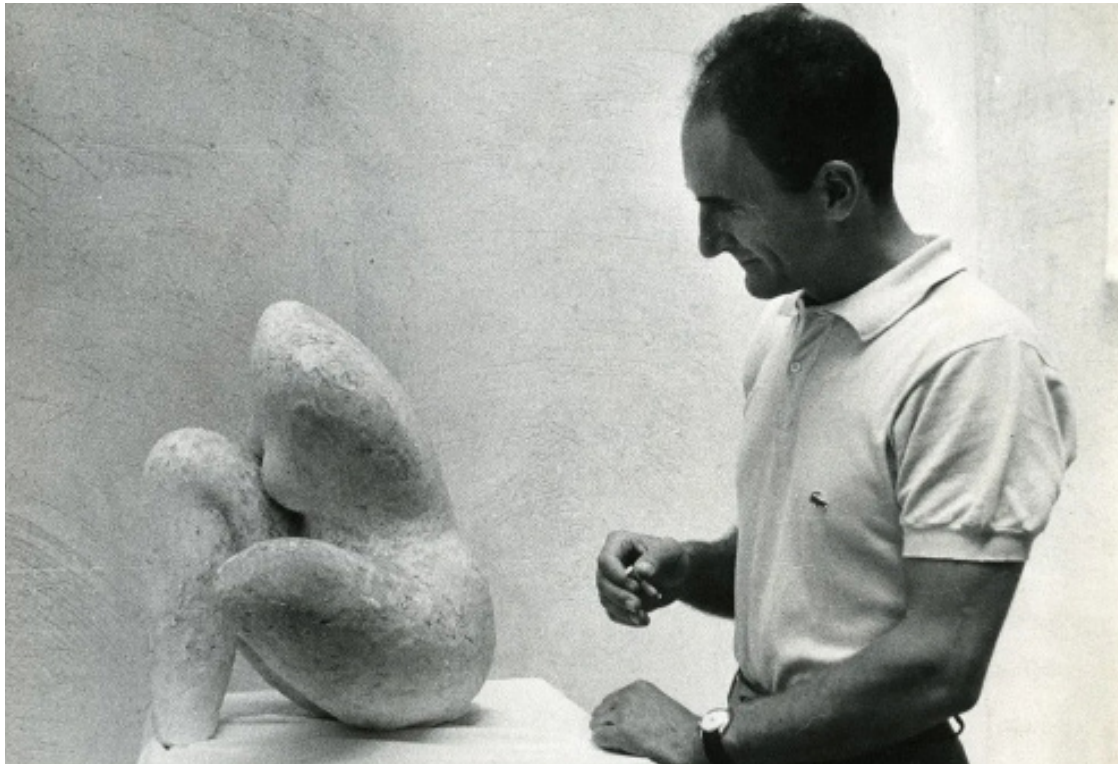


FORMAS HUMANAS

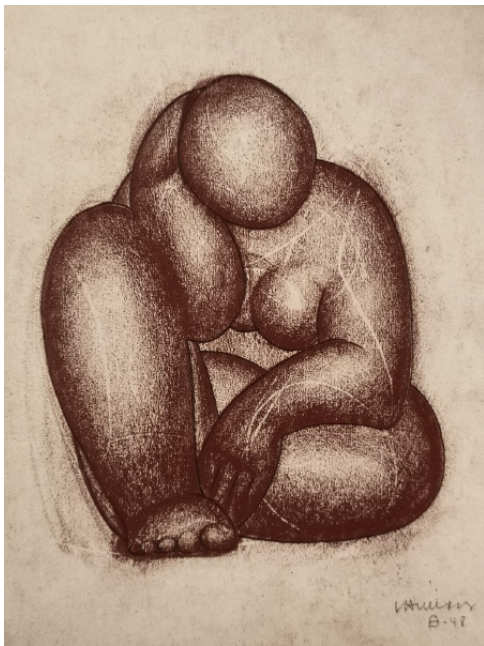
En 1948 Chillida recién ha salido de la facultad de arquitectura, con multitud de conocimientos asimilados, y procesos de creación aprendidos, Chillida está impaciente por explotar su potencial creativo interior y plasmarlo en a través del arte, sobre todo de la escultura, su recientemente descubierta gran pasión. Como se explica anteriormente, en esta época se tras-

lada a París en busca de un ambiente artístico alejado de la España Franquista. En París descubre la colección del Louvre de arte clásico de Grecia.¹² Es fácil distinguir esta gran influencia en su obra inicial, que se basa en la representación del cuerpo humano, aunque con un carácter algo abstracto que desde sus inicios

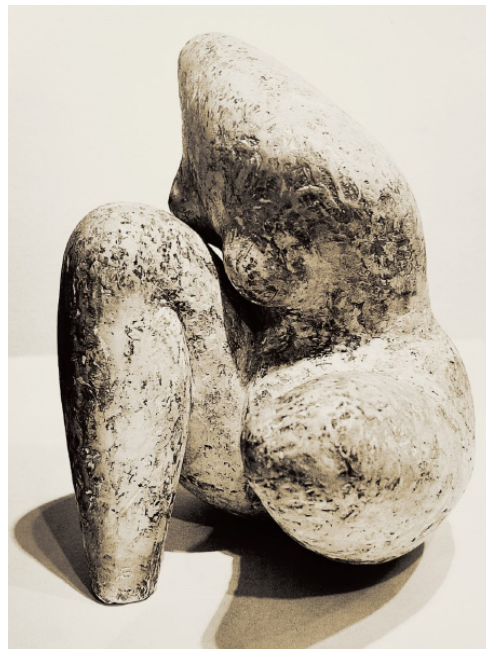
12 FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena. Op.cit.



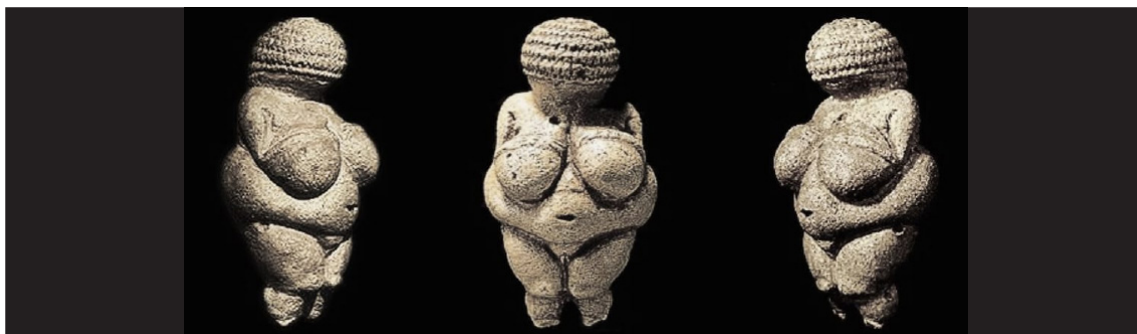
Chillida con 'Forma'. 1948.



'Desnudo femenino sentado', París. Eduardo Chillida, 1948.



'Forma', París. Eduardo Chillida, 1948.



'Venus esteatopigias', anónimo, Paleolítico superior.

caracteriza al escultor. Comenzará a esculpir en yeso y experimentará también con la piedra.

De esta primera etapa han sobrevivido pocas obras, una de ellas y la primera que creó es “Forma”,¹³ que realiza en 1948. Parece como si Chillida huyese de cualquier concepto arquitectónico presente en sus futuras obras. Sus creaciones se basan por completo en la figura humana tomando como referencia la Grecia Clásica en su periodo más arcaico entre otras culturas.

Algunas de sus obras recuerdan también a las Venus Esteatopigias, estatuillas del paleolítico que representaban la morfología femenina en cuerpos voluminosos resaltando la fertilidad de las mujeres.

“Forma” está esculpida en yeso, material que acompaña a Chillida durante toda su primera etapa, un material muy tradicional con escaso nivel de experimentación. A pesar de la poca novedad en cuanto a la temática y a los materiales, ya se percibe una investigación singular en la postura del cuerpo y se puede comprender el interior, empatizando así con la emoción

que el artista quiere reflejar.

“Forma” es seleccionada para el Salón de Mayo en 1949, exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de París.

Como aparece en la página anterior, esta etapa antropomórfica no solo se centra en la escultura. Chillida era un gran dibujante y ya destacaba entre sus compañeros, incluso llegando al punto de dibujar con la mano izquierda en las pruebas de su formación para aumentar la dificultad y dominar por completo la totalidad de sus herramientas de trabajo.

Se aprecia una investigación formal muy parecida a la realizada en “Forma” en obras como “Desnudo femenino sentado”, donde representa esa silueta femenina de voluminosas proporciones con un universo interior que deja entrever mediante la postura de la protagonista.

Se podría pensar que algunos de sus dibujos son bocetos de sus esculturas, pero no es el caso, al menos en cuanto a la composición y creación de las piezas, aunque podría serlo en cuanto a temática y contenido.

13 CHAMORRO, Eduardo. *Los primeros dibujos y esculturas de Chillida. (1948-1951)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014

*“El pintor y el escultor están muy lejos entre sí. Una tercera dimensión que todo lo cambia los separa. El punto de vista del escultor estará siempre a 90° del punto de vista del pintor. El escultor encuentra los perfiles mirando siempre en profundidad”.*¹⁴

“Torso” es otra de las escasas esculturas supervivientes de esta etapa. Construida en yeso, aunque lo trabaja como la piedra,¹⁵ es fácil identificarla como el contrapunto de “Forma”. En esta ocasión un cuerpo masculino, ausente de cualquier curva o sinuosidad, es el protagonista de la obra. Como se menciona anteriormente, no solo se aprecia la influencia de la Grecia clásica, también de otras culturas ancestrales que calan en el artista y se pueden intuir en su creación. Una mirada a los orígenes que también será una constante en su obra. En este caso el carácter hierático de la forma masculina recuerda el antiguo Egipto y sus esculturas aunque, como siempre, con la abstracción que caracteriza a Chillida.

De esta etapa cabe destacar que tam-

14 PEDRÁÑEZ, Inger. Op.Cit.

15 JIMÉNEZ PÉREZ, Marina. Eduardo Chillida: escultura, naturaleza y poesía. (en línea)(consultado 15/05/04). Disponible en: <https://www.masscience.com/2017/08/20/eduardo-chillida-escultura-naturaleza-y-poesia/>. 2017

bién hace uso de la piedra para varias esculturas. Muchas de ellas nacen ya con las extremidades mutiladas, pero dejando intuir el movimiento del cuerpo humano, reminiscencia del periodo Helenístico de la antigua Grecia.

“Metamorfosis” es considerada su primera obra abstracta y nace en estos años, aunque no existe documentación gráfica de dicha obra.

En este comienzo de Chillida en París y a pesar del éxito inicial que tuvieron sus primeras exposiciones, el artista aún no estaba satisfecho con su trabajo. Chillida sentía que no había encontrado su camino, y, aunque se podían ver leves señales de la esencia en la obra antropomórfica, él sabía que eso no era lo que realmente quería aportar al arte.

*“Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana”, se repetía una y otra vez. Cuando sintió que iba llegando el momento de volver al País Vasco, ante sus notables inseguridades y frustraciones su esposa Pilar Belzunce le dijo: “Cómo vas a estar acabado si todavía no has empezado”.*¹⁶

16 PEDRÁÑEZ, Inger. Op.Cit.

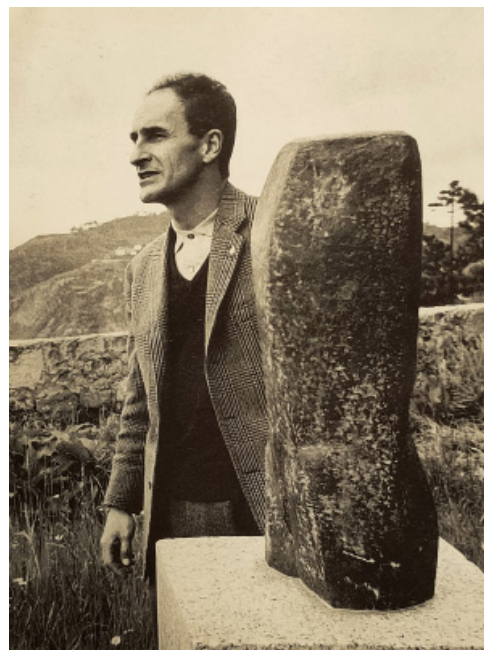


'Torso', París. Eduardo Chillida, 1948.

Por tanto estos son años de búsqueda y el inicio del camino hacia la abstracción. En esta primera etapa ya se adivinan algunos temas constantes en el trabajo del escultor: el trabajo con la luz y la forma, la búsqueda del origen, en este caso a través de otras culturas y la abstracción como lenguaje escultórico. Recordando estos años Chillida dice:

“Tiempo después, rememorando aquellos años, diría: «Me di cuenta de que París, así como mis frecuentes visitas al Louvre, me llevaban hacia la blanca luz de Grecia, del Mediterráneo. Comprendí que aquél no era mi lugar y le dije a Pili: “Volvamos a casa, estoy acabado”. Al llegar comprendí por qué me sentía acabado: mi país tiene una luz negra, el Atlántico es oscuro»”¹⁷

17 FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena. Op.Cit.



Colocación de 'Torso'. San Sebastián, 1956.



'Yacente I', París. Eduardo Chillida, 1949.



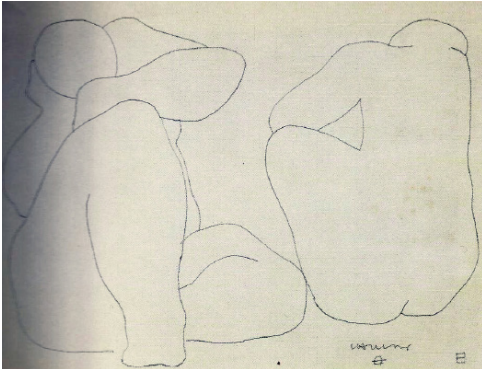
'Yacente II', París. Eduardo Chillida, 1950.



'Concreción', París. Eduardo Chillida, 1950.



'Sin título', París. Eduardo Chillida, 1949.



'Desnudo', París. Eduardo Chillida, 1949.



'Hombre desnudo sentado', París. Eduardo Chillida, 1950.

HIERRO

36

Etapas. De la figura humana al espacio

En 1951 es cuando, gracias a su trabajo en la fragua de Manuel Illarramendi, empieza a experimentar con el hierro, material tradicional de la región. Esta vuelta al País Vasco y el encuentro con este material definirán por un lado, el marco vital y geográfico de su obra, el país Vasco y por otro, una actitud que ya no abandonará de investigación con los materiales, buscando todo el potencial creativo de cada uno de

ellos. Este también es el viaje creativo que refuerza su evolución desde el objeto al espacio, desde la estabilidad hacia la inestabilidad. Esta etapa es de vital importancia, si bien no por la materialidad de su obra, sí por ser la primera piedra de lo que será la obra de su vida, el nacimiento de su marca, su identidad.

El aprendizaje de las técnicas ance-



Chillida en la fragua colocada en Villa Vista Alegre. Hernani, 1951



Chillida con 'Rumor de límites IV'. 1958.

trales en la fragua le permite concebir figuras a partir del corte y torsión de una sola pieza.¹⁸

*“He sacado más consecuencias válidas para mi desarrollo artístico, leyendo biología, por ejemplo, que visitando museos [...] A mí es la biología la ciencia que más me interesa. Además, por una razón: porque es la ciencia que trata de las leyes de la vida y, por lo tanto, un artista no puede encontrar mejor maestro, ni mejor alimento”*¹⁹

El artista rebosa interés por todos los mundos, no se aísla en la escultura, lejos de eso busca y se relaciona con las más importantes personalidades



18 Ídem.

19 Palabras de Eduardo Chillida. (En línea) (consultado el 01/04/2022). Disponible en: <https://revis-taestilo.org/2021/07/08/eduardo-chillida-arquitecto-del-vacio/>

de la época.

Para su primera exposición individual en París “Derrière le mirour” (1956) contacta con Gastón Bacheard.²⁰ El será el encargado de escribir el prólogo del catálogo de la exposición, “Le cosmos du fer”. Posteriormente hablaría de Chillida como dueño de un cosmos de hierro.²¹ En esta exposición de la que se habla salen a la luz las obras “Hierros de temblor I y II”.

Chillida encuentra en el hierro el material para expresar las fuerzas de la naturaleza. Este será un pilar fundamental de su creación, fuerza que representará mediante los gestos que dibujará con la materia en el espacio.

En este periodo nace “Ilarik”²², su primera escultura en hierro, siendo también la primera oficialmente de carácter abstracto. Se utilizarán como materiales calda y polvo de cuerno de vaca para evitar la oxidación.²³



20 Filósofo, epistemólogo, crítico literario y físico de origen francés con un potente discurso poético y autor de libros tan importantes como: BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004 y BACHELARD, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966.

21 PEDRÁÑEZ, Inger. Op. Cit.

22 Su traducción al castellano es Estrella Funeraria.

23 DOKUART. Op. Cit.



'Ilarik', Hernani. Eduardo Chillida, 1951.

Se aprecia claramente cómo Chillida se aleja del rumbo que había tomado su trabajo durante los primeros años. Ahora reniega de las figuras literales, de la representación del cuerpo humano y por consiguiente de sus referentes del mundo clásico. Se pueden distinguir algunos matices que suponen la recuperación de algunos de los conceptos adquiridos durante sus comienzos en la arquitectura. A pesar de tratarse de una escala reducida, ya aparecen vuelos, geometrías y volúmenes que juegan con la luz y la sombra con un soporte estructural sólido que forma parte de la misma obra.

"Ilarik" marcará un antes y un después en la historia de la escultura a nivel mundial.

La experimentación durante estos años no sólo se basa en la novedad de los motivos abstractos de las figuras, también hay un trabajo de analizar y poner a prueba el material, llegando a conocer sus limitaciones y posibilidades.

Tiempo después de 'Ilarik' y otras obras parecidas, Chillida cambia alguna de las líneas que marcaban su proceso de creación. Transforma de este modo los ritmos de sus trazos o volúmenes provocando el caos en cuanto



'Ilarik', Hernani. Eduardo Chillida, 1951.



'Hierros de temblor' (II arriba, 1955 y III abajo, 1956), Hernani. Eduardo Chillida.

a ángulos y haciendo impredecible la morfología de la pieza donde antes había patrones claros que ayudaban a su fácil comprensión.

A esta etapa pertenecen las obras “Hierros de Temblor” entre otras, una vertiente más aérea de su trabajo con el hierro, que en ocasiones contiene también piezas muy macizas.

En este caso reta a la gravedad y evoca el movimiento incontrolado de la naturaleza. Introduciendo la idea de inestabilidad dentro de los conceptos de trabajo.

“Eduardo Chillida quiso conocer el espacio muscular sin grasa y sin pesadez. El mundo del hierro es todo músculos. El hierro es la fuerza recta, segura y esencial.”²⁴

Chillida hace convivir al hierro con la madera. Utiliza en multitud de obras de esta etapa, como aparece en las imágenes, a la madera como peana²⁵.

Con esta práctica rompe por completo la tradicional jerarquía de los materiales y su uso habitual. Hasta el

²⁴ BACHELARD, Gaston en PEDRÁÑEZ, Inger. Op. Cit.

²⁵ WEIBEL, Peter. *Negative Space : Trajectories of Sculpture in the 20th and 21st Centuries*. London: The MIT Press, 2021.

momento la peana la componía el material más macizo y resistente, soportando una pieza de menor consistencia y dando al espectador sensación de estabilidad y seguridad.

Por tanto esta segunda etapa se caracteriza por una vuelta al origen personal y cultural, la búsqueda en las formas de hacer ancestrales del hierro. Un material que explora en su capacidad de resistencia y de formalización hasta el límite. Una obra que trata de representar las fuerzas de la naturaleza y recupera conceptos arquitectónicas de su primera formación en arquitectura.

Una exploración creativa que incorpora también la transgresión entre elementos y que avanza en un paso más hacia la abstracción y busca en la inestabilidad nuevas formas de trabajo.

En 1961, después de una década estudiando el hierro y sus posibilidades, tras explorar la infinidad de opciones que el material ofrecía en cuanto a morfología, Chillida comienza a indagar en otros campos.

Se propone trabajar otros materiales, inspirarse en ellos, domarlos a su voluntad, llevarlos al límite de sus capacidades y obtener como resultado un nuevo abanico de obras con la explosión de creatividad y aprendizaje que ello supone.



'Yunque de sueños III', Hernani. Eduardo Chillida, 1954-58.

De esta experiencia obtendrá diferentes resultados, pero los dos conceptos que trabajará fundamentalmente en esta etapa y que se incorporan a su universo creativo serán el peso y la gravedad.

Ya se ha visto cómo Chillida daba a la madera un uso novedoso, como peana. En esta nueva etapa su experimentación da un salto y pasa de indagar en la forma a aplicar esa nueva forma de creación en otros materiales.



'Yunque de sueños IX', Hernani. Eduardo Chillida, 1959.



"Yunque de sueños XIII", Hernani. Eduardo Chillida, 1962.



'Deseoso', Hernani. Eduardo Chillida, 1954.



'Sense titol', Hernani. Eduardo Chillida, 1957.



'Música de las esferas I', Hernani. Eduardo Chillida, 1953.



'Relieve', Hernani. Eduardo Chillida, 1951-54.



'Espacios sonoros', Hernani. Eduardo Chillida, 1954.



'Ikarandi', Hernani. Eduardo Chillida, 1957.

MADERA, ACERO, ETC

46

Etapas. De la figura humana al espacio

En 1961 termina su obra "Abesti Gogora I", que traducido al castellano significa "Canto rudo". Se trata de una pieza de roble con un peso de 3.000 kg. ²⁶En la imagen de la izquierda se puede ver la maquinaria que hacía falta para trasladar la obra y cómo Chillida la contempla.

Esta obra bastó a Chillida para darse cuenta de la dificultad de trabajar con la madera. Es paradójico que la madera, el material más blando y el granito, el material más duro fueran los que más complicaciones dieron al artista a la hora de modelar sus piezas.

26 PEDRÁÑEZ, Inger. Op.Cit.



Introducción de "Abesti Gogora IV" en la Galería Maeght.

El acero resultó un material de fácil manipulación para el artista, que hizo con él su primera obra justo después de “Abesti Gogora I”

Después vendría “Rumor de límites” que es parte de una serie, iniciada en 1958, de siete esculturas fabricadas en hierro.²⁷ Es fácil encontrar semejanzas entre las piezas fabricadas en hierro la década anterior y las de acero, concretamente con la vertiente aérea y poco maciza a la que se hacía referencia en otro apartado.

“Rumor de límites” es una obra que podría no llamar la atención. El interés de esta pieza no reside tanto en su composición física, sino en el nombre, que acompaña a su forma. Chillida: la palabra límite. El límite es, en su forma más primaria y básica, la herramienta que utiliza Chillida para la composición de sus obras, del vacío que estas acogen e incluso del espacio que puede encerrar entre varias de las anteriores conformando un escenario a habitar.

En cuanto a la escultura “Alrededor del vacío” se puede decir que el concep-



“Abesti Gogora I”, Hernani. Eduardo Chillida, 1961.

27 CHILLIDA, Alicia. (en línea)(consultado 05/04/2022). Disponible en: <https://www.fundacion-bancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/rumor-de-limites-vii>

to de vacío será esencial en proceso creativo y un elemento complementario al límite.

El vacío es la otra herramienta, la otra mitad de su obra presente y futura. Se puede por tanto, que es a partir del trabajo con el acero, cuando se asientan y definen los cimientos de su obra.

Ya se ha comentado anteriormente la dificultad que supuso para Chillida trabajar con granito. La imagen que de la izquierda es de la obra "Homenaje a Fleming".

Esa dificultad se manifiesta en que el referente de esta obra es la primera parte de sus esculturas con hierro, lo que pone de manifiesto que las habilidades del escultor eran aún limitadas y la forma carecía de complejidad. Con todo no se habla de un paso atrás en la utilización del granito, porque de nuevo se recupera un poco el carácter arquitectónico que veremos en obras de etapas posteriores.

Durante estos años Chillida realizará también incrustaciones de plomo en mármol aunque en estas piezas la experimentación espacial es nula por lo que carece de interés para esta investigación.



'Rumor de límites I', Hernani. Eduardo Chillida, 1958.



'Alrededor de vacío I', Hernani. Eduardo Chillida, 1964.



'Homenaje a Fleming', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1955.



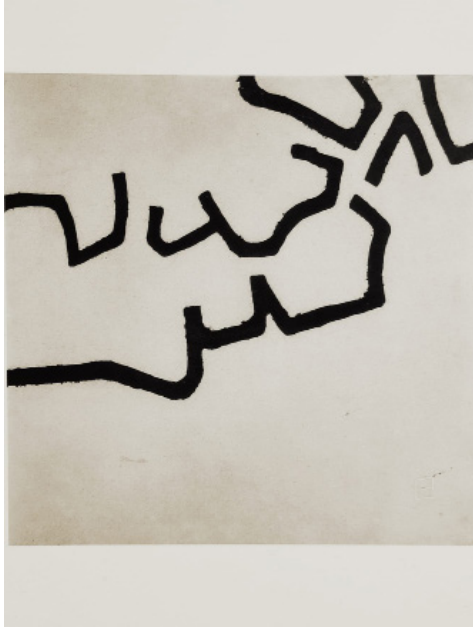
'Homenaje a Fleming', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1955.



'Abesti gogora V', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1965.



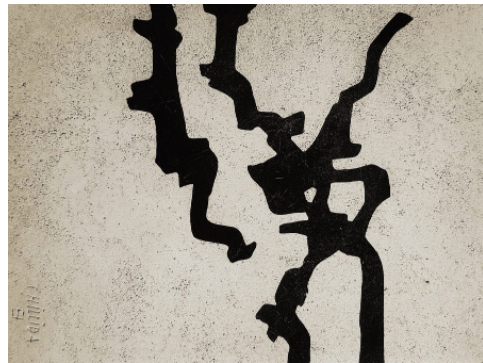
'Abesti gogora IV', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1959-64.



'Mármol incrustación plomo', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1964.



'Mármol incrustación plomo', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1965.



'Mármol incrustación plomo', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1964.

ALABASTRO

52

Etapas. De la figura humana al espacio

En 1965, tras quedar fascinado con la luz del mediterráneo en su viaje a Grecia, se propone utilizar un material con propiedades que le permitan aprovechar y conducir la luz. Tras dominar las técnicas del modelado, el ensamblaje (con la madera) y la forja, se ve sumido en un nuevo reto.

Con el alabastro comenzará a utilizar la estrategia de la sustracción, utilizada ya hace siglos por Miguel Ángel, técnica necesaria para manipular tan-

to este material como para el resto de materiales lapídeos.²⁸

La superficie tersa y la impenetrable translucidez del alabastro sedujeron al escultor desde el primer momento. Este le permitirá concretar una búsqueda ya iniciada, ¡por fin podrá trabajar la profundidad de las piezas como llevaba tiempo deseando!.

28 CARANDENTE, Giovanni. *Op.Cit.*



Chillida trabajando con alabastro, 1975.

A pesar de que este material condicionaba el tamaño de sus obras, las propiedades de este compensaban esta desventaja. Chillida hacía surcos y galerías, a veces secretas, que abrían a espacios internos sin accesibilidad más que para la luz. La luz viajaba por el vacío y se plasmaba en las paredes translúcidas.

Este material despertó de alguna manera su vocación dormida de arquitecto.

El artista utilizaba sus piezas a pequeña escala para idear proyectos a mayor escala, proyectos escultóricos pero habitables, al límite de las dos disciplinas. Por lo que con este material se introduce por uno de los temas claves de su trabajo, el cambio de escala, que definitivamente incorporará a sus investigaciones el espacio arquitectónico.

Para Chillida el alabastro introducía en la ecuación creativa un componente sentimental, era el material que atrapaba la luz y la regalaba, que le hacía viajar a Grecia.

Aparece la posibilidad de crear el vacío, un corazón lumínico dentro de un bloque.



'Homenaje a Kandinsky', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1965.

Tanta es la importancia que tiene el alabastro en su obra, que una de sus últimas creaciones en el año 2000, será en este material, un homenaje a Pili su esposa.

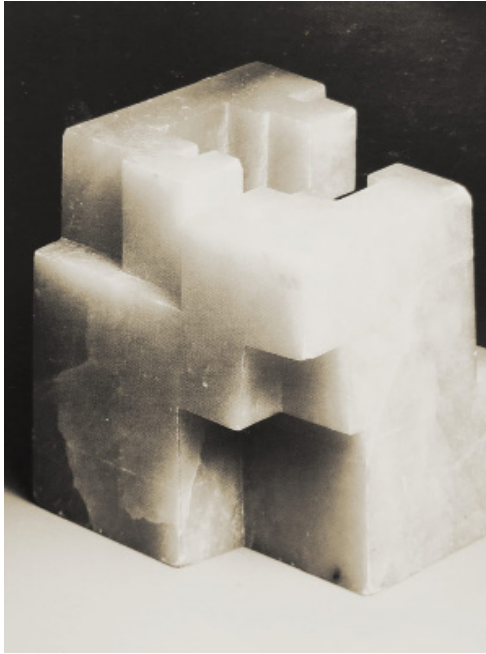
Es a partir de esta etapa cuando se define a sí mismo como "el arquitecto del vacío".



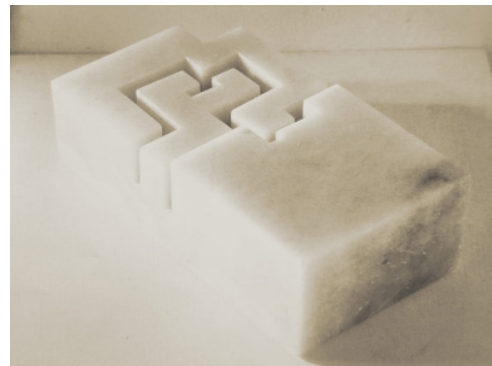
'Homenaje a Pili', San Sebastián. Eduardo Chillida, 2000.



'Sense titol', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1966.



'Módulación heterodoxa I', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1973.



'Sense titol', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1968.

HORMIGÓN

“Estoy a veces en el límite de no saber si lo que estoy separando del espacio, lo que estoy esculpiendo, es la masa de materia que estoy trabajando, o es el aire que se está haciendo pasillos ya interiores y cerrados para siempre”²⁹

En 1970 comienza la etapa el hormigón. Durante este tiempo Chillida también realiza pequeñas obras ce-

²⁹ PEDRÁÑEZ, Inger. Op.Cit.

rámicas en tierra chamota,³⁰ material que tuvo espacio y recorrido en su carrera además de relación con obras de otros artistas como Tapiès,³¹ aunque no tuvo la gran repercusión que sí

³⁰ Anónimo. Tàpies, Chillida y la tierra chamota. (En línea)(Consultado 08/04/2022). Disponible en: <https://masdearte.com/tapies-chillida-leku/>

³¹ Antoni Tàpies fue un artista barcelonés dedicado a la pintura y esculturas de referencia mundial en el 'informalismo' y uno de los artistas más importantes del S. XX en España.



Chillida tras desencofrar 'Lugar de Encuentros IV'. 1973.

supuso su incursión en el mundo del hormigón.

Aquí el escultor da de nuevo un salto en su proceso creativo y se introduce, al menos parcialmente, en el mundo de la arquitectura. Toma de esta disciplina el material y aprovecha sus propiedades estructurales para romper los límites físicos que su obra había tenido hasta ese momento.

La imagen que aparece a la izquierda es justo después de desencofrar una pieza. En esta última y larga etapa de su vida Chillida vuelve a sus inicios cuando estudiaba arquitectura en Madrid y pone en práctica sus conocimientos técnicos para dar servicio a la ciudad desde el camino que él escogió, el de la escultura.

Gracias a las propiedades físicas del hormigón el artista da un giro de 180° a su obra, logrando volumetrías de aspecto irreal.

“Una rebelión a partir del peso”³²

Su primera gran escultura suspendida en hormigón se llama ‘La sirena varada’. Se encuentra en el Museo de

32 GONZALO DEL MORAL, Ángela. Viajando con Chillida por España.(En línea)(Consultado 12/03/2022). Disponible en: <https://blog.rtve.es/viajesyturismo/2019/04/obras-chillida-espana.html>. 2019

Escultura al Aire Libre de Madrid, se fraguó simultáneamente con la construcción del puente que une las calles de Eduardo Dato y Juan Bravo.³³

Dicha obra reta a la gravedad y soporta un gran volumen que levita a centímetros del suelo estando sujeto por unos finos tirantes metálicos.

Se aprecia una evolución desde esas esculturas de la etapa de hierro como “Temblores del Hierro”, que no contaban con una cimentación definida y su

33 Anónimo. Sirena Varada “Lugar de Encuentros III. Escultura conceptual o abstracta. Patrimonio y paisaje Madrid. 2018. (en línea)(Consultado 20/05/2022). Disponible en: <https://patrimoniopaisaje.madrid.es/portales/monumenta/es/Monumentos/Monumentos-urbanos/Sirena-Varada-Lugar-de-Encuentros-III/?vgnextfmt=default&vgnextoid=-6438091d1b9c4510091d1b9c45102e085a0aRCRD&vgnnextchannel=8fac3cb702aa4510VgnVCM1-000008a4a900aRCRD>



‘Sirena Varada’, Madrid. Eduardo Chillida, 1972.

morfología daba sensación de inestabilidad, pasando por esas esculturas de hierro también pero soportadas por peanas del “material débil” que es la madera para llegar finalmente a rozar la levitación. Paralelamente en la arquitectura también produce mucho interés la volumetría que aparentemente no pesa, carece de soporte o vuela más allá de lo que el ojo del humano corriente cree posible.

“Elogio del Agua” es otra obra de este periodo que añade al misterio del volumen flotante, la relación directa con la naturaleza salvaje y con el agua que (artificialmente) salta y vuela buscando el abrazo de la monumental garrá que la reclama. En la página de la derecha se puede ver una imagen de la escultura, que se encuentra en el parque barcelonés de La Creuta del Coll. Más adelante se profundizará en su análisis.

Cabe pensar que estas figuras son fruto de la influencia del gran amigo de Chillida, Alexander Calder. En este caso suspendiendo volúmenes que en lugar de generar movimiento, lo simulan desde lo estático.³⁴

Trabajar con este material introduce la posibilidad de ampliar la escala con-

34 CARANDENTE, Giovanni. *Op.Cit.*

siderablemente. Aunque las proporciones de las figuras sean parecidas, el utilizar piezas de gran envergadura multiplica la impresión que provoca en el espectador. Al lado de la monumental obra el humano se siente pequeño y mortal lejos de la utopía que suponen algunas de esas formas que escapan a la realidad espacial que se conoce popularmente.



'Homenaje del Horizonte', Gijón. Eduardo Chillida, 1990.



'Elogio del Agua', Barcelona. Eduardo Chillida, 1987.



'Monumento a la Tolerancia', Sevilla. Eduardo Chillida, 1992.



'Elogio del Horizonte', Gijón. Eduardo Chillida, 1990.

El uso de volúmenes gigantes trae consigo la necesidad de escenarios mayores para su implantación. Se necesita espacio para su instalación, para la visualización desde diferentes perspectivas e incluso para el habitarlos en algunos casos y recorrerlos.

Chillida no solo juega al vuelo de las formas o a su inestabilidad, multitud de sus obras en hormigón cuentan con un soporte consistente y sólido del que pueden o no lanzar brazos que acarician el viento como capricho de la naturaleza. El vacío juega un papel fundamental como se ha visto con anterioridad. Con la nueva escala surge la posibilidad de entrar en la obra, desde este momento será posible habitar el vacío.

Como aparecerá más adelante muchas de estas obras en hormigón serán destinadas al espacio urbano, lo que casaría a la perfección con su escala, que ya permite una interacción más directa con la ciudad. La escultura pequeña también funciona en el espacio urbano, pero de un modo diferente, de una forma más íntima y personal. En contraste, la monumentalidad de las obras de Chillida puede dialogar no solo con el ser humano que la observa directamente, sino también con los edificios y calles que la rodean llegando a ser punto de referencia o incluso hito de la ciudad.



'La Casa de nuestro Padre', Guernica. Eduardo Chillida, 1987.



'Elogio del Horizonte', Gijón. Eduardo Chillida, 1990.

OTEIZA VERSUS CHILLIDA

64

Oteiza versus Chillida



Chillida y Oteiza, Hernani, 1997.

Probablemente Oteiza y Chillida son los dos artistas nacidos en el País Vasco de mayor relevancia. Los dos escultores se conocen y entablan relación a partir de la década de 1950. Se puede leer en diferentes documentos que dicha relación no fue buena, que la rivalidad entre los escultores era tal que no había cabida para una posible amistad, llegando incluso al punto de demandar Oteiza a Chillida por plagio.¹

A continuación se repasan los reconocimientos que paralelamente los escultores fueron recibiendo a lo largo de los años por todo el mundo y se realizará una breve comparativa entre las obras de ambos para comprender el por qué de tanta rivalidad y el paralelismo de sus obras. Lo que está claro, décadas después y tras haber compartido algún

1 MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. Jorge Oteiza, hacedor de vacíos. Marcial Pons. Madrid: Ediciones de Historia, San Sotero, 2011.



'La Casa de nuestro Padre', Guernica, Eduardo Chillida, 1987.

que otro proyecto, es que la admiración y la influencia mutua es innegable y cada uno a su manera era único e inigualable.

Oteiza, además de a la escultura, dedicó tiempo de su vida a otros campos artísticos que le interesaban como la arquitectura, el cine o la literatura. Fue también un personaje público con una vida muy polémica. Se vio envuelto en conflictos vinculados con la violencia, en importantes obras en el espacio público y en acusaciones de plagio a Chillida como se menciona con anterioridad.

No es hasta el final de su vida cuando decide zanjar algunas de sus viejas enemistades, entre ellas la más sonada, con Eduardo Chillida, quien padecía Al-

zheimer.²

En la década de 1950 ambos alcanzan mucha relevancia a nivel internacional gracias al reconocimiento que les brindaron con la entrega de los premios más prestigiosos de Europa y América. En 1951 Oteiza ganó el Diploma de Honor en la IX Trienal de Milán, consiguiéndolo Chillida solo tres años después. En 1957 Oteiza se hace con el Premio al Mejor Escultor Internacional en la IV Bienal de São Paulo. Chillida logra al año siguiente hacerse con el Gran Premio de la Escultura en la XXIX Bienal de Venecia.³

2 Ídem

3 Anónimo. Un diálogo inédito entre las esculturas de Oteiza y Chillida. <https://www.descubrirelarte.es/2021/11/21/>

Esto es solo un reflejo de lo que fueron sus carreras, que corrían en paralelo para disgusto de al menos uno de sus protagonistas. Oteiza no soportaba la idea de ser considerado inferior a Chillida, es más, se creía mejor. Luchaba por el puesto de ser el primero en crear la escultura abstracta en el País Vasco. Su carácter temperamental y el gusto por el conflicto le hacían escribir comentarios provocadores en contra de su colega, que sin embargo Chillida respondió siempre a la polémica con sutileza e incluso con un poco de desinterés.

Esta guerra cobra se intensifica cuando el Gobierno

un-dialogo-inedito-entre-las-esculturas-de-oteiza-y-chillida.html. 2021



'Adán y Eva', Bilbao. Jorge Oteiza, 1931.

Vasco encarga a Chillida una obra próxima a la Casa de Juntas, con el fin de conmemorar el 50 aniversario del bombardeo de Guernica. Así nace "Aitarek Etxea" o "La Casa del Padre". A esta obra, que vemos en la imagen, se incorpora otra de Henry Moore en su interior llamada "Gran figura en un refugio". Esto consigue alterar aún más a Oteiza, que criticó el conjunto artístico y lo calificó como "engendros decorativos infantiles para una basura de Ciudad".⁴

"Ciertamente, ¡He sabido vivir!

Hasta los seis años soy un niño que vivo introvertido, temeroso, asustado, incommunicado. De niños, todos sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo

4 MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. Op.Cit.

centro, en el corazón, advertimos el miedo —como negación suprema— de la muerte. Acaso el arte encuentra en los sentimientos de inseguridad y temor sus raíces más genuinas..."⁵

La primera etapa de Oteiza como escultor se puede incluir en los movimientos de vanguardia clásica, marcada por la influencia de los arcaísmos primitivos. El escultor se vio atraído por este tipo de arte tanto en el País Vasco como posteriormente en Sudamérica.

Pasó de un lenguaje figurativo expresionista con matices cubistas y surrealistas a un lenguaje constructivista y abstracto⁶ tras

5 OTEIZA, Jorge. *Quosque Tandem*. Alzusa:Fundación Museo Oteiza, 1963

6 Anónimo. DOKUART. Jorge Oteiza. Obra. <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/jorge-oteiza/obra>



'Maternidad', Bilbao. Jorge Oteiza, 1928-29.

el estudio de movimientos como la vanguardia rusa o el neoplasticismo holandés. No fue un cambio brusco, fue una evolución progresiva en busca del geometrismo.

Realiza obras como "Maternidad", temática comprometida teniendo en cuenta el contexto político de la época., "San Adán" o "Adán y Eva" son otras de las esculturas que realiza en este tiempo. Se intuye la influencia de J. Epstein y Alberto Sánchez, predominando la masa escultórica y la imperfección en los acabados de la obra.⁷

Pasará un tiempo en Sudamérica donde se dedicará más a la literatura que a la escultura, aunque no deja de escribir sobre el tema y toma influencias de la estatuaria precolombina.⁸

as su regreso a España apa-

7 Ídem

8 MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. Op.Cit.

recen rasgos en su obra que recuerdan al trabajo del escultor inglés Henry Moore y empieza a consolidarse su tendencia constructivista, marcada por el lenguaje geométrico, las incisiones, lo curvo, lo recto, etc. El espacio comienza a ganar terreno a lo macizo.

Pasarán al menos 15 años hasta que este lenguaje artístico encuentre aceptación en el panorama nacional, incluso el propio Oteiza dudará si ese es el camino. Pero finalmente su determinación en esta investigación, le llevará a una abstracción muy próxima al minimalismo.

Su obra busca el vacío a través de la geometría y lo racional desocupando lo que en un principio nace macizo. De este modo estudia el volumen y su relación con el espacio.

Oteiza encuentra su identidad y comienza su etapa más experimental en la década de 1950, cuando se aleja de lo figurativo y empieza a dominar la espacialidad, definiendo esta última el discurso de cada trabajo. Aquí ya es notable el paralelismo con la carrera de Chillida, que siendo más joven, y con mucho menor recorrido a su es-

paldas, ya evoluciona también desde lo figurativo y emprende una búsqueda semejante.

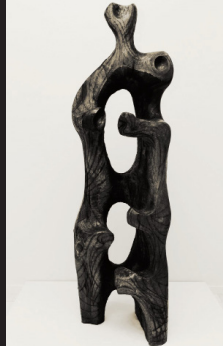
Oteiza consigue al fin plasmar sus teorías en su trabajo como escultor, llevando sus obras más allá de sus limitaciones físicas buscando la proyección exterior.

Al igual que Chillida el trabajo con el hierro aparece también en esta década, aunque en este caso en segundo plano, como soporte en lugar de ser la obra en sí.

Durante 1956 experimenta con el vaciado de los cuerpos geométricos. Las obras de Chillida y Oteiza se encuentran en ese momento más próximas que nunca siendo ambos escultores vascos protagonistas en la lucha por la conquista del espacio y su dominio.⁹

El método de Oteiza consistía en pensar el espacio, estudiarlo y a continuación encerrarlo haciendo uso de la menor cantidad de materia que fuera posible. Los procesos industriales

⁹ Anónimo. Un diálogo inédito entre las esculturas de Oteiza y Chillida. <https://www.descubrirrelarte.es/2021/11/21/un-dialogo-inedito-entre-las-esculturas-de-oteiza-y-chillida.html>. 2021



'Laocoonte', Bilbao. Jorge Oteiza, 1954-55.

de producción superan en ese momento a las técnicas artesanales que pasan a segundo plano.

En el año 1953 empieza la obra del apostolado de la Nueva Basílica de Aranzazu. Esta se convertirá en una de las obras más reconocidas y relevantes de su carrera. Oteiza tenía en su mente otra lucha, la de lo espiritual contra lo material.

Durante su última etapa el vacío cobra todo el protagonismo y se convierte en una realidad tangible. Su carrera y la de Chillida siguen caminos parecidos durante estas dos décadas, jugando ambos a la colocación de límites físicos o no que cierran un espacio que realmente sigue abierto. El uso de la geo-



'Oyarak I', Hernani. Eduardo Chillida, 1954.

metría y el vaciado de cubos y esferas son algunas de las estrategias de Oteiza para la creación de sus figuras, siendo Chillida un poco más caótico en su conformación espacial como se explica en el apartado de sus etapas.

Oteiza comienza a utilizar la chapa de hierro por sus características espaciales, pudiendo crear volúmenes y ocupar espacios sin hacerlo realmente. Así consigue que sus obras sean percibidas como figuras de carácter inmaterial. El cubo pasa a ser caja. De ahí vienen sus obras llamadas 'Cajas metafísicas'. La caja alberga en su interior el vacío que él entendía metafísico y espiritual.¹⁰ El

¹⁰ Anónimo. Jorge Oteiza en su centenario, <http://unviajeimposible.blogspot.com/2008/10/jorge-oteiza-en-su-centenario.html>. 2008



'Caja metafísica', Bilbao. Jorge Oteiza, década de 1950.

vacío nos lleva de vuelta a Chillida "el arquitecto del vacío".

En 1959 Oteiza cree que ha llegado al final de su camino como escultor experimental pues cree no poder sumar al arte más al haber llegado al límite

sible.blogspot.com/2008/10/jorge-oteiza-en-su-centenario.html. 2008



'Construcción Vacía' (ampliación de la original 1957), San Sebastián. Jorge Oteiza, 2002

de la reducción. Pese a ello continuará realizando algunos trabajos escultóricos de forma puntual.

Ya al final de su vida escoge materiales carentes de la belleza clásica que se solía emplear en las Bellas Artes. Utiliza tizas y chapas con el fin de desarrollar al máximo el campo conceptual sin que se viera ensombrecido por el reflejo de lo meramente superficial. En este caso es notable la diferencia con Chillida, que escogía con delicadeza sus materiales tras décadas de estudio en función de sus propiedades y lo que le podían aportar en cada obra, sumando, y no ensombreciendo, a la configuración espacial de la misma.

Ambos escultores han sido

denominados de manera semejante como 'arquitecto del vacío' en caso de Chillida o 'Hacedor de vacíos' en caso de Oteiza.

Sus obras siguieron durante un tiempo un recorrido semejante, desde esa primera etapa figurativa de influencias ancestrales hasta el uso de materiales como el hierro para la creación de figuras abstractas mediante la relación de los límites y el espacio.

A pesar de las semejanzas cada uno de ellos tuvo su propia forma de enfrentar el reto que la escultura abstracta suponía. Chillida tomó de referencia la obra de Julio González en cuanto a la elección del hierro trabajado en la forja para

representar la naturaleza, su fuerza y la interacción con la misma. Oteiza sin embargo fue más influido por la obra de Henry Moore y su concepto de masa-espacio conformando el vacío de manera expresiva y huyendo del vacío estático e inerte.¹¹

Teniendo en cuenta el interés que ambos tenían en la arquitectura, se puede pensar que la forma de diseñar esculturas con espacios de interés en cuanto al

recorrido, a la luz o incluso la materialidad, es un método de proyectación que ambos empleaban con la posibilidad abierta de adaptar las obras a futuros proyectos arquitectónicos o urbanos. Varias de las obras de Oteiza fueron llevadas a escala monumental para su posterior implantación en espacio público. El caso de Chillida se verá en el siguiente punto.

11 Anónimo. Un diálogo inédito entre las esculturas de Oteiza y Chillida. <https://www.descubrirelarte.es/2021/11/21/un-dialogo-inedito-entre-las-esculturas-de-oteiza-y-chillida.html>. 2021



Fachada sur de Chillida Leku.

ESPACIO DE TRABAJO: ESCULTURA COMO HERRAMIENTA DE PROYECTOS

Durante este trabajo ya se ha mencionado en alguna ocasión la función que cumplían las esculturas de Chillida. Él en su investigación construía a pequeña escala espacios experimentales utilizando diferentes materiales y estudiando sus propiedades y capacidades. En ese recorrido creativo donde el trabajo con el vacío, la luz y la escala serán determinantes, hay dos proyectos que trascienden lo escultórico para experimentar en una escala arquitectónica e incluso paisajística: la rehabilitación del caserío de Zabalaga para el Chillida Leku en Hernani y el proyecto para la montaña de Tindaya en Fuerteventura.

CHILLIDA LEKU

Uno de los grandes proyectos de su vida fue la Fundación Chillida Lekú, para la cual compró el caserío Zabalaga y diseñó él mismo la rehabilitación.

“Lo llevaré a cabo sin marcar fechas. He comenzado a guardar obra, pero este maravilloso caserío no será un museo sino la señal de que soy de allí. No quiero una reconstrucción sino dejarlo firme y seguro tal y como está para llenarlo de una estructura contemporánea: que se vea el hoy y el ayer.”³⁵

35 CHILLIDA, Eduardo. (en línea)(consultado 12/04/2022).Disponible en: <https://www.museochillida.com/museo/caserio-zabalaga/>



Perspectiva interior de Chillida Leku.

A pesar de que el caserío estaba prácticamente en ruinas Chillida logra captar su esencia y respetarla.

En el proyecto de Chillida el exterior permanece con su aspecto original, centrandose en el vacío interior toda la

[daleku.com/museo/caserio-zabalaga/](https://www.daleku.com/museo/caserio-zabalaga/) Principios de la década de 1980.



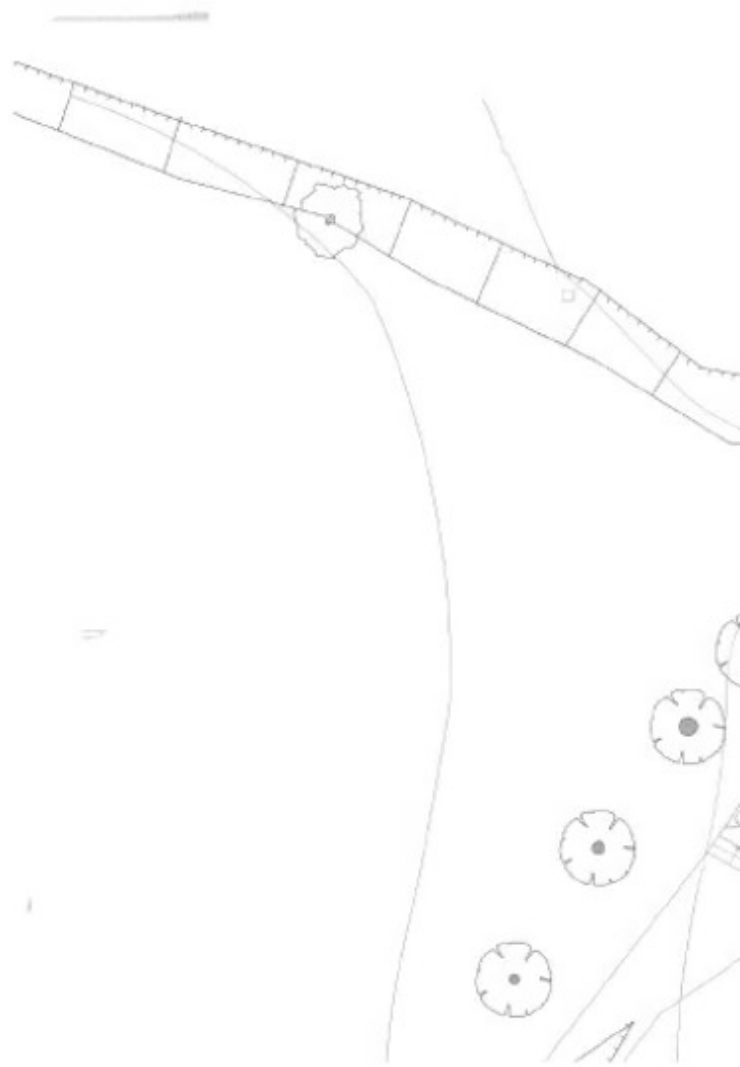
Anclaje de estructura de madera a muro de piedra.

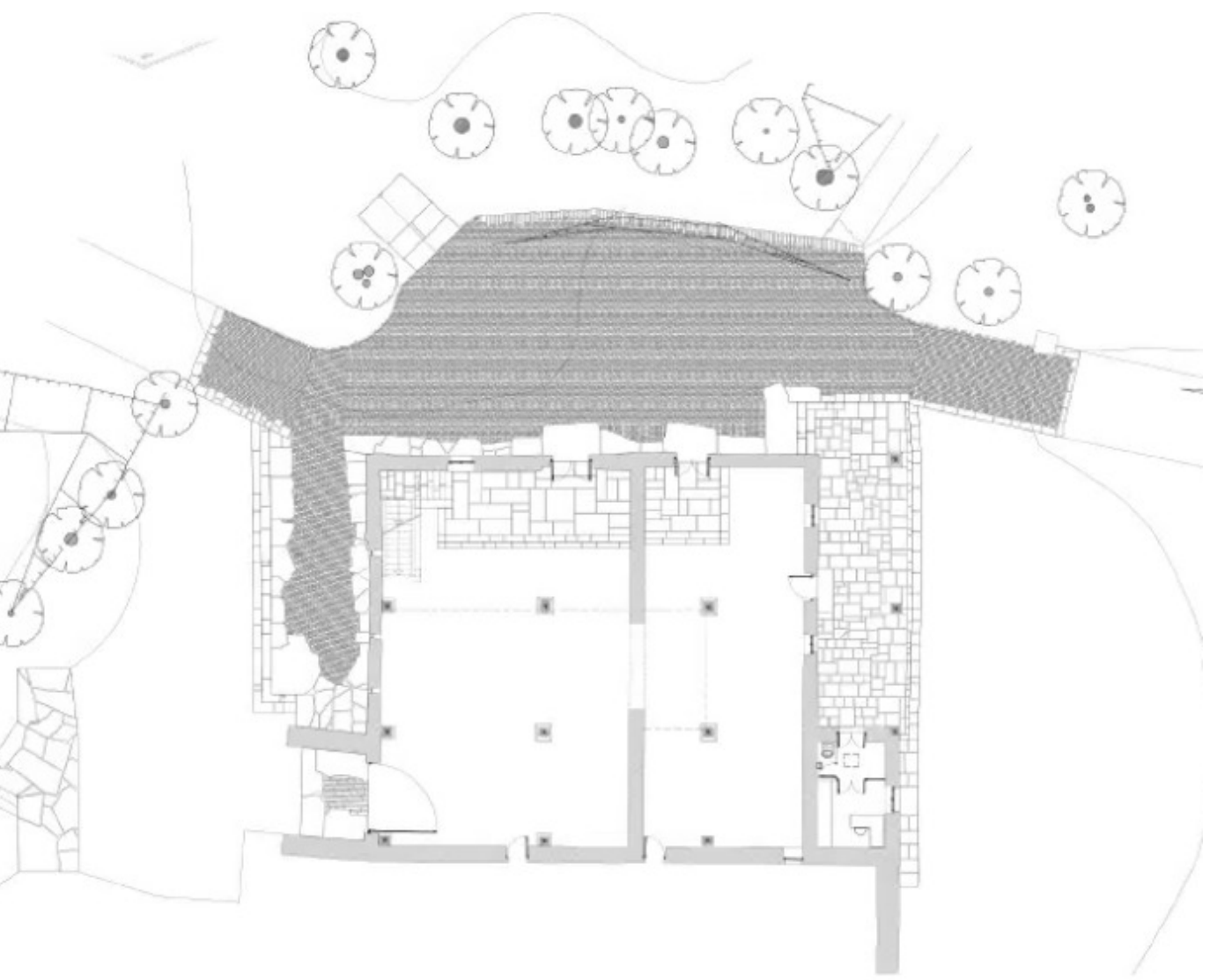


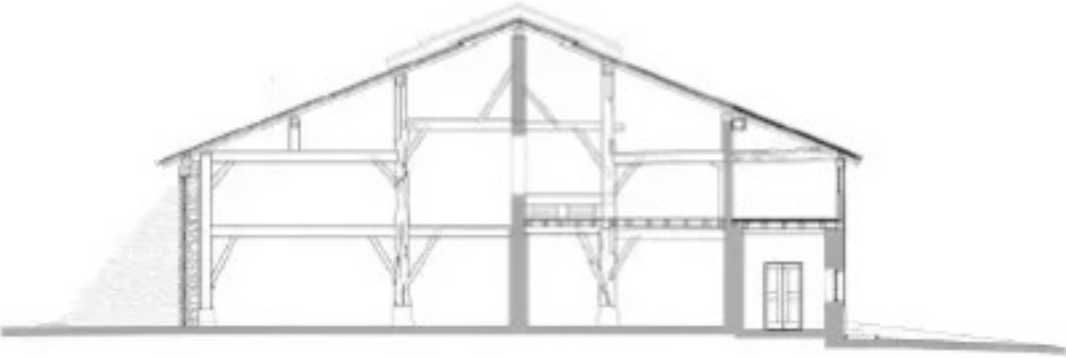
Fachada oeste de Chillida Leku.



Vista interior.







os

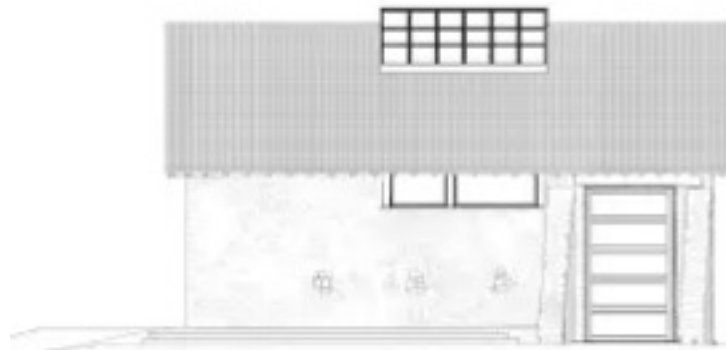
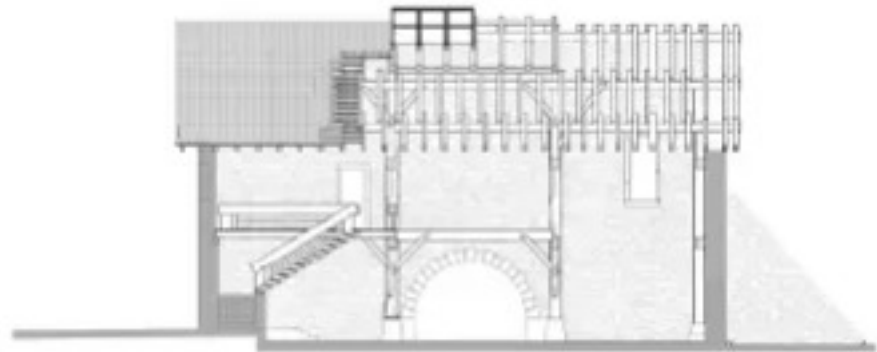
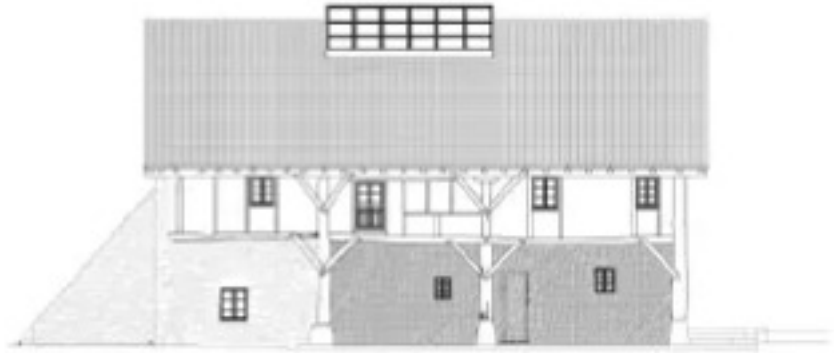




Fachada norte de Chillida Leku.



Vista exterior de la casa desde el norte.



investigación del artista.

Todos los elementos que conforman ese vacío interior se mantiene intactos como los muros que son de fábrica mixta alternando mampostería y sillería. Los sillares son visibles en el contorno de los huecos. Mantiene también los dos contrafuertes de la fachada sur y el entramado de madera y el escudo de los Zabalaga en la fachada norte.

Chillida trabajó en la rehabilitación de la misma manera que lo hacía con las esculturas. Fue un largo camino en el que priorizó la libertad de actuación y un gran propósito que consistía en conservar la identidad de la construcción logrando introducir espacio en el interior.³⁶

“La rehabilitación del caserío Zabalaga se realizó de forma pausada y minuciosa con una idea muy precisa. Idea que se basaba en la utilización de materiales naturales trabajados según sus propias leyes, sin aplicación de recursos estilísticos y adecuando todas las decisiones en función de la adecuación al planteamiento espacial general y a los elementos existentes.”³⁷

³⁶ Ídem

³⁷ MONTERO, Joaquín. (en línea) (Consultado



Chillida con la Montaña Tindaya de fondo, 1996.

TINDAYA

Otro de sus grandes proyectos es el que se iba a realizar en la Montaña Sagrada de Tindaya.

Este empieza a tomar forma en su mente en los años 80, posteriormente al descubrimiento del alabastro. Este material tiene mucho que ver con Tindaya ya que fue el que llevó al escultor a practicar el vaciado y a maquetar en sus pequeñas obras lo que algún día esperaba construir a escala monumental.

Chillida pasó tiempo buscando la montaña ideal en la que desarrollar su idea, de hecho visitó varias en diferentes países europeos. Su amigo José

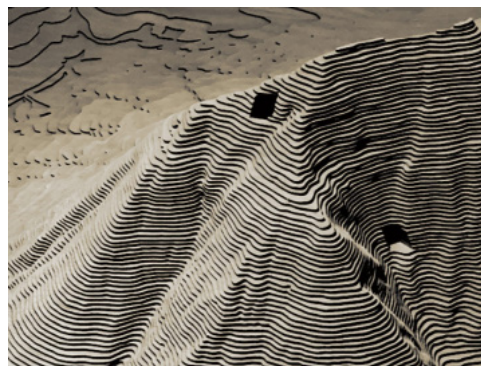
14/04/2022). Disponible en: <https://joaquinmontero.com/proyectos/caserio-zabalaga-chillida-leku/>

Antonio Fernández Ordoñez, que le ayudaba a calcular los hormigones, le descubrió la montaña de Tindaya en Fuerteventura.³⁸ Esta es una montaña aislada, próxima al mar, que supone que junto con la escala de la escultura crezca el escenario de implantación, aunque en este caso la aportación al paisaje es conceptual ya que exteriormente la transformación es mínima, únicamente los huecos que se abrían y que daban luz y acceso al espacio central de la intervención.

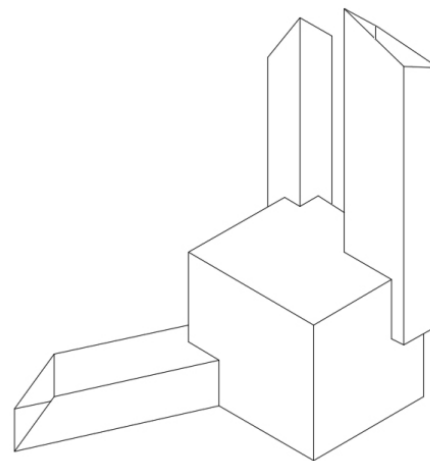
La obra es la construcción de un vacío de escala paisajística en el interior de la montaña, que se macla con tres huecos, que establecen la relación con el exterior. Chillida quería que cada uno de estos huecos tuviera una función relacionada la captación de luz, el acceso al espacio y la incorporación del paisaje exterior al interior del vacío. Por tanto los huecos verticales eran uno para la luz del Sol, otro para la luz de la Luna y el horizontal para el mar y su horizonte.

Para el ser humano la escala de este proyecto trasciende lo que se podría considerarse como refugio. Se trata de un espacio de tal dimensión que incluso podría generar alguna sensación hostil. Es el tipo de espacio que,

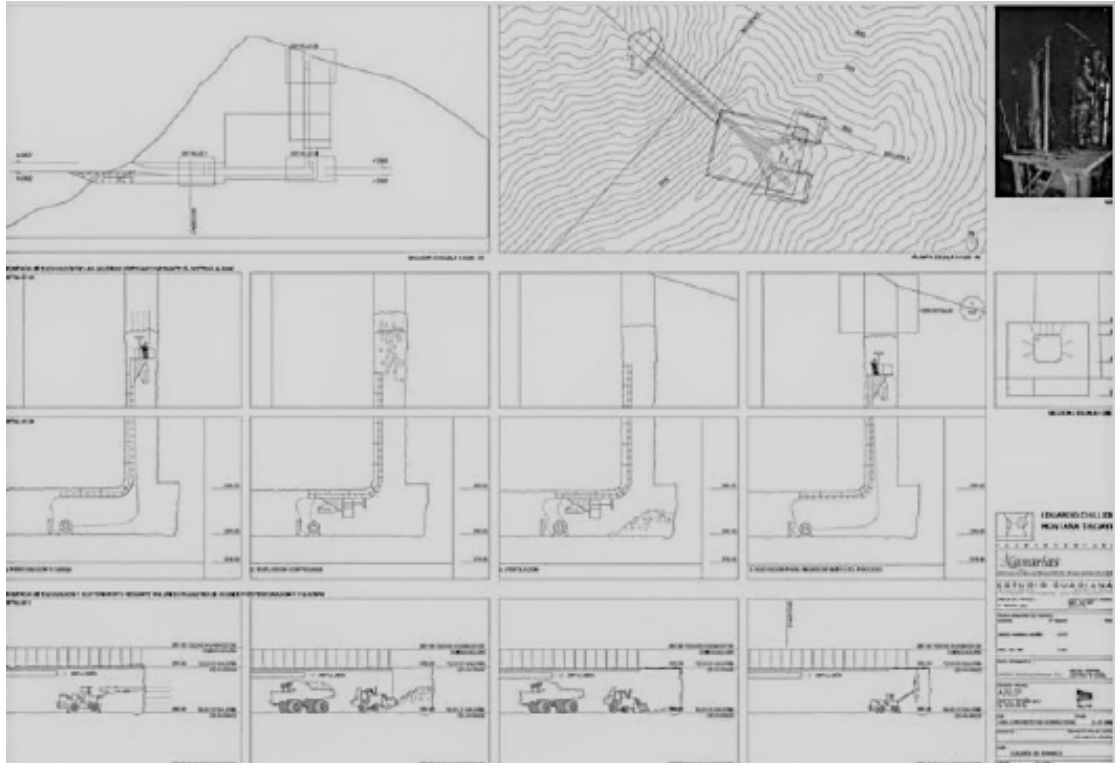
38 CHILLIDA, Eduardo en ALAMEDA, 1996



Fotomontaje de la vista exterior tras la intervención.



Esquema del vacío que se pretende generar.



Planimetría técnica de ejecución.

como los templos construidos durante anteriores etapas históricas, hacen ver al humano cuán pequeño es frente a la inmensidad de Dios o en este caso de la naturaleza.

Para potenciar las relaciones del espacio vacío con el exterior, gran parte del espacio en el interior de Tindaya permanecería en penumbra, lo que

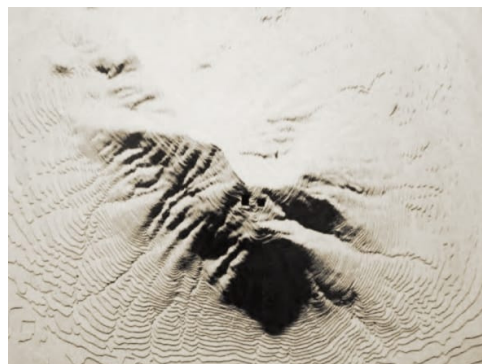
ayudará a introducir el paso del tiempo. El cambio del color durante las diferentes horas del día los diferentes meses del año, el salto del dorado rojizo del atardecer al plateado de la Luna, todo ello busca conmovir al espectador que se convierte en testigo de la naturaleza y el paso del tiempo desde un vacío a temporal en el interior de la montaña sagrada.

El proyecto finalmente no se pudo llevar a cabo por motivos ecológicos. Chillida creía que si una montaña podía vaciarse para una cantera, podía vaciarse añadiéndole un motivo artístico al económico. Solo tendría que enseñarles cómo hacerlo, cómo introducir el vacío en la roca.

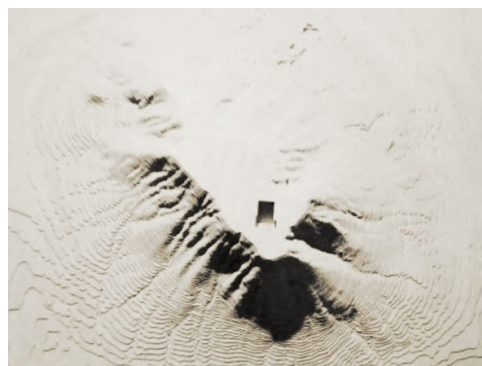
“[...] Me sucedió el día que se me ocurrió vaciar una montaña. [...] Empecé a pensar y todo era perfecto. Pensé lo siguiente: que hay muchos canteros que trabajan en las montañas, que cuando sacan la piedra no piensan que están metiendo el espacio dentro de la montaña. ¿Por qué no les vas a dirigir tú? Les dices cómo tienen que hacer lo y dentro de la montaña quedará un espacio para todos los hombres. Como un templo. Vi la cosa más o menos clara. Será sencillo y hermoso.[...] Y además por casualidad, como suceden las cosas; resulta que se estaba explotando una cantera, hirviendo una montaña que era sagrada para los antiguos habitantes. De repente era la perfección porque había aquella gente que tenía ese medio de trabajo, podía seguir con el, solo que sacando la piedra del interior, haciendo el hueco que yo necesito para esa obra.”³⁹



39 CHILLIDA, Eduardo, 1996. Op.Cit.



Maqueta de la montaña seccionada.



Maqueta de la montaña seccionada.

La idea de la montaña vacía empieza a aparecer en la mente de Chillida desde que descubre la técnica del vaciado con el alabastro y el juego de la luz y la sombra de los huecos que iba generando.

Crea esculturas como “Mendi Huts I”o “Lo profundo es el aire XX” que automáticamente recuerdan a las imá-



Perspectiva del proyecto en la Montaña de Tindaya, realizado entre 1984 y 1996.

genes conocidas de las maquetas del proyecto de Tindaya.⁴⁰

Para la realización del proyecto el escultor se planteó el uso estructural de la propia roca de la montaña, lo que reduciría bastante los costes de la ejecución. Aun así era una idea ambiciosa y para nada carente de dificultad pues se enfrentaban a luces de 50x50 m aproximadamente. Chillida contactó

40 ALGARÍN COMINO, MARIO. Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.



'Mendi Huts I', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1984.



'Lo Profundo del Aire XX', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1998.

con estudios de ingeniería y geología de reconocimiento internacional para la realización del proyecto estructural. Al ser un espacio no habitable no se requería cumplir exigencias bioclimáticas.⁴¹

Ahí estaba el límite con la arquitectura. Utilizarían sus métodos constructivos, el espacio podría ser vivido por quien lo transitase, pero no habría cumplido ninguna función más allá de la estética y la experiencia que se ofrecía. No estaría provisto de instalaciones que lo convirtiesen en un espacio habitable.

“Tengo intención de crear un gran espacio vacío dentro de una montaña, y que sea para todos los hombres. Vaciar la montaña y crear tres comunicaciones con el exterior: con la luna, con el sol y con el mar, con ese horizonte inalcanzable”⁴²

41 MUÑOZ MOYANO, Víctor. La creación del espacio mediante la excavación. Universidad de Sevilla. 2019

42 ALGARÍN, Mario. Eduardo Chillida: El Tindaya. Arquetipos. Eduardo Chillida. El Tindaya. *Arquitecturas excavadas : el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.



PARTE 2. CASOS DE ESTUDIO: ANÁLISIS Y RELACIÓN



A continuación se expondrán tres casos de estudio. La investigación se centra ahora en la implantación de la escultura de Chillida en el espacio público y para ello se han escogido tres obras que guardan cierta relación.

‘El Monumento a la Tolerancia’ de Sevilla, ‘Elogio del Agua’ de Barcelona y ‘El Peine del Viento XV’ de San Sebastián. Son tres casos en los que el artista y su obra se ven vinculados al agua pero de formas muy diferentes.

Mediante el análisis de estas tres obras se encontrarán las claves y los matices que hacen a Chillida tomar las decisiones en cada caso y que le permiten componer así el diverso abanico de soluciones que su trabajo ofrece.

Otro factor que vincula las tres obras y que ha sido determinante para su elección es que en todas ellas Chillida coloniza un espacio previamente re-

habilitado por un estudio de arquitectura con soluciones contemporáneas. En todos los casos los espacios se encontraban en desuso: tras el fin del negocio de la Sal en el muelle de Sevilla; tras la explotación de una cantera en el caso de Barcelona; o en el caso de San Sebastián tratándose de un espacio residual donde los colectores de la ciudad vertían los desechos.

Como ya se ha visto en la primera parte de la investigación, Chillida experimentó con su creación en multitud de sentidos. Un tema interesante que aparece en su escultura es la evolución de la peana tradicional. La peana deja de ser un elemento regular, resistente y ‘seguro’ ajeno a lo que se expone y pasa a formar parte de la composición. Se ha visto que la elección de un material como la madera para sostener un metal de morfología aparentemente inestable, en alguna de sus esculturas fue solamente el



principio de este largo camino.

Con la evolución de la obra del escultor hacia el espacio público y el paisaje y el consiguiente cambio de escala, Chillida ya no construye pequeñas figuras aisladas para ser observadas sobre su base. El concepto de peana evoluciona y no solo sostiene la obra, también contiene al espectador que cohabita con ella en el espacio público y es testigo del diálogo entre la escultura y su entorno en primera persona. Por tanto, se considera en este análisis que la peana es el proyecto completo de espacio público que en los tres casos los arquitectos hacen para dialogar con Chillida.

La obra de Chillida se superpone a los proyectos como si de una de sus gravitaciones se tratara. Una serie de capas interrelacionadas que se conectan en las estrategias de intervención y en los objetivos que escultura y

obra arquitectónica tienen en común: recuperar espacios para la ciudad desvelando las cualidades del lugar y dotándolo de una nueva identidad. En esa idea de superposición, la gravitación será también metodológica ya que se propone un recorrido por capas en cada uno de los casos de estudio, redibujando el lugar a diferentes escalas.

El orden de la presentación de los casos se basa en la complejidad de la inserción de cada obra en su peana, empezando por la sencilla implantación del “Monumento de la Tolerancia” y dejando para el final su obra cumbre “El Peine del Viento XV”, cuya complejidad es notablemente superior.

A continuación se presentan los estudios de arquitectura que intervinieron en los tres escenarios.



La reforma del muelle se lleva a cabo de la mano del estudio de arquitectura **CHS** en el año 1988. Dicho estudio está compuesto por los arquitectos Rafael Casado Martínez, Antonio J. Herrero Elordi y Juan Suárez Ávila. Fundaron el estudio de arquitectura en el año 1981 y desde entonces han desarrollado su carrera enfocados tanto al campo arquitectónico como urbanístico. Han trabajado con numerosos tipos de programas, espacios educativos, hospitalarios, residenciales, vinculados al arte y ambientes históricos sensibles como el que se estudia en este caso. Algunos de estos trabajos enfocados al espacio público son los siguientes:

- Ordenación de Los Cabezos. Huelva, 1982
- Ordenación del Prado de

San Sebastián. Sevilla, 1984

-Parque Urbano. Triana, Sevilla, 1985

- Parc Catalunya. Sabadell, Barcelona, 1985

- Puentes sobre el río Guadalquivir. Córdoba, 1987

- Parque Nicolas Salmerón. Almería, 1990

- Plaza de la Alpujarra. Almería, 1996

- Puente de Miraflores. Córdoba, 2001



El parque que adopta la función de 'peana' para la obra de Chillida 'Elogio del Agua' es un proyecto del estudio de arquitectura **MBM**, compuesto por los arquitectos Martorell, Bohigas, Mackay, Capdevila i Gual.

Los orígenes del estudio se remontan a 1951 con la alianza profesional de los recién egresados de la universidad de Barcelona Joseph Martorell y Oriol Bohigas, nace así el estudio MB. En 1963 se incorpora al equipo David Mackay y el nombre del estudio evoluciona a MBM. Durante esa década el estudio investigó en la arquitectura a través de los cambios sociales y económicos que se estaban dando en España y consolidaron su idea de que cada proyecto era una parte integral de la ciudad o espacio natural que ocupaba.

Este estudio tiene una larga trayectoria en proyectos urbanos tan relevantes de más contemporáneos a mas nuevos como:

- Front maritim. Rio de Janeiro, 2001

- Lower Lea Valley. Newham, 1999

- Plaza Yamaguchi. Pamplona, 1997

- Passeig maritim. Benidorm, 1996

- Bute Avenue i plaza. Cardiff, 1995

- Parc del Litoral. Barcelona, 1992

- Vila Olímpica. Barcelona, 1992





Luis Peña Ganchegui es uno de los arquitectos más distinguidos del País Vasco con más de cuarenta años de trayectoria profesional y autor de numerosos proyectos de gran calidad. Trabajó también como profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona que le impulsó a fundar la Escuela de Arquitectura de San Sebastián de la que fue docente hasta el año 2000.

Entre algunos reconocimientos a su trabajo se encuentran la Medalla de Oro de la Arquitectura Española, recibida en 2004 desde el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, el Premio Munibe entregado por el gobierno vasco en 1997 y el premio Antonio Camuñas concedido por la Fundación Camuñas en 1999.

Cabe destacar su obra en espacios públicos muy impor-

tante para entender su intervención en la "plaza del Tenis" como son:

- Plaza de la Trinidad en Donostia, 1963
- Plaza de Sant en Joan Lérida, 1982
- Plaza de San Esteban en Usurbil, 1983
- La Plaza Cadenas de San Gregorio Valladolid en 1984,
- Ordenación Área de Lino Errenteria, 1988.
- Plaza de los Fueros, Vitoria, 1979. Proyecto destacable en colaboración también con Eduardo Chillida posterior a la plaza del Tenis (1975)



Puente de Miraflores, Córdoba. CHS Arquitectos, 2001.



Parc del Litoral, Barcelona. MBM Arquitectos, 1992.



Plaza de los Fueros, Vitoria. Luis Peña Ganchegui y Chillida, 1975.



MONUMENTO A LA TOLERANCIA

“No es mi intención dar ningún ejemplo a nadie, pero sería perfecto que algún día en Sevilla el pueblo judío, el árabe y el cristiano volvieran a darse la mano. Eso es precisamente la idea que refleja el monumento.”⁴³

El Monumento a la tolerancia es el primer proyecto de Chillida que se va a desarrollar en esta investigación. La escultura se inserta en un espacio de la ciudad estrechamente vinculado al río Guadalquivir y a su pasado como eje económico de la ciudad: el Muelle de la Sal. Como en todos los casos de estudio que se están investigando hay una relación estrecha entre la escultura de Chillida y el proyecto del soporte, en este caso la rehabilitación de un espacio urbano que recupera la relación entre la ciudad y el río, llevado a cabo por el equipo CHS arquitectos, formado por Rafael Casado Martínez, Antonio J. Herrero Elordi y Juan Suárez Ávila.

La idea del Monumento a la Tolerancia está promovida desde el gobierno municipal de Sevilla en el año 1980, liderado en ese momento por el alcalde Luis Uruñuela. Se buscaba una obra que recordase y honrase a los

43 CHILLIDA, Eduardo. (En línea)(consultado 12/05/2022). Disponible en: <https://www.sfarad.es/el-monumento-a-la-tolerancia-en-sevilla/> 1992.

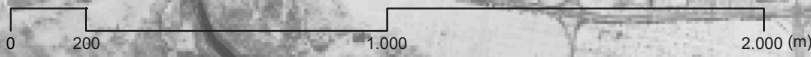
miembros de una familia judía ejecutada 500 años atrás tras el edicto de Granada de 1492, por el que los Reyes Católicos expulsaron a los judíos de sus reinos.

Los promotores del proyecto fueron los miembros de la Fundación Amigos de Sefarad, que pagaron la totalidad de la obra, 98 millones de pesetas, debido a la importancia del significado de la escultura para el pueblo judío.

El proyecto estuvo lleno de controversia por la elección de un arquitecto vasco para su ejecución, lo que produjo la paradoja de que el monumento a la Tolerancia estuviera rodeado de intolerancia. Esto provocó largos periodos de inactividad que retrasaron mucho las obras.



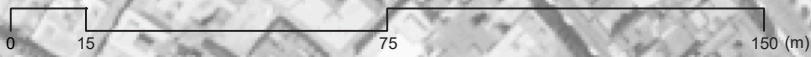
'Monumento a la Tolerancia', Sevilla. Eduardo Chillida, 1992.



An aerial photograph of a city grid, likely Sevilla, showing a river and a canal. The river is on the right side, and the canal is in the lower right. The city is divided into blocks by streets. The text 'UBICACIÓN' is written in red in the lower right area of the image.

UBICACIÓN

El muelle de la Sal se encuentra en Sevilla, ubicado entre el Casco Antiguo de la ciudad y el barrio de Triana, separado de este último por la dársena del río Guadalquivir.



EL LUGAR

"La última vez que expuse en Munster (Alemania), el alcalde me pidió que realizara el Monumento a la Tolerancia en la plaza en la que se firmó la paz de Westfalia, pero pensé que el proyecto le pertenecía a Sevilla y ahora estoy trabajando en un monumento para ese espacio."⁴⁴

Después de 12 años de vicisitudes debido a la falta de presupuesto, conflicto de intereses y la desidia de la administración, Jesús Aguirre, titular de la Comisaría para la Ciudad de Sevilla, consigue reactivar el proyecto. Es entonces cuando el alcalde de la ciudad, Luis Uruñuela pide a Chillida que escoja un lugar para su escultura.

Tras barajar diferentes enclaves, el escultor se decantó finalmente por el Muelle de la Sal, emblemático paseo de la ciudad en la actualidad.

Se trata de un lugar que tuvo una gran relevancia en la actividad económica de la ciudad en relación con el río, ya que allí se descargaba la sal que empleaban los barcos pesqueros para conservar la pesca y el suministro de sal para el consumo vecinal y comer-

44 CHILLIDA, Eduardo en: MOLINA, Margot Se inaugura en Sevilla el 'Monumento a la tolerancia', de Chillida. *EL PAÍS* [en línea]. Abril, 1992 [consulta: 18-05-2022] https://elpais.com/diario/1992/04/01/cultura/702079204_850215.html

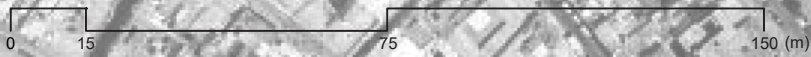
cial de la ciudad, para lo que esta se llevaba a la alhóndiga de la sal cerca de las Reales Atarazanas, el Archivo de Indias y la Catedral. El muelle de la Sal mantuvo su actividad hasta la década de los 60 cuando aparecen las cámaras frigoríficas y deja de ser viable el negocio.⁴⁵

Se trata de un espacio junto al emblemático Puente de Triana, que se desarrolla aterrazado de forma descendente desde el Paseo de Colón hasta el río. La diferencia de cota entre la ciudad y el plano del agua, así como su actividad industrial y la presencia del ferrocarril en los planos más bajos del muelle, lo mantuvieron al margen de la ciudad hasta la desaparición de la,

45 GARCÍA, E. "Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla. Estudio temático 02. Relaciones y perspectivas del planeamiento urbanístico y territorial" [en línea] [Consulta: 28/5/2017] http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/documentos/gestion-informacion/relaciones_del_paisaje_urbano_con_la_ordenacion_territorial_y_el_planeamiento_urbanistico.pdf



Muelle de la Sal, años 60.





La Cartuja durante la Exposición Universal de 1992.

actividad comercial y su incorporación a la ciudad como lugar de paseo ya en los años 80, cuando se realiza el proyecto de CHS Arquitectos en 1988.

El día 1 de abril de 1992 se inauguran tanto la Exposición Universal de Sevilla, motivo del enorme desarrollo de la ciudad durante esos años, como la obra de Chillida en el reformado Muelle de la Sal, acudiendo personajes distinguidos como el presidente de Israel, Jaim Herzog o el nobel de la Paz Elie Wiesel, además del propio Chillida.⁴⁶

El espacio acotado para la rehabilitación urbanística tiene como límites el río Guadalquivir, el paso inferior del Puente de Triana, y el muro que resuelve el desnivel del paseo inferior y el acerado superior del Paseo Colón.

⁴⁶ El significado del Monumento a la Tolerancia. Sevilla Secreta, agosto 2017. [consulta: 18-05-2022]. <https://sevillasecreta.co/monumento-tolerancia-se>

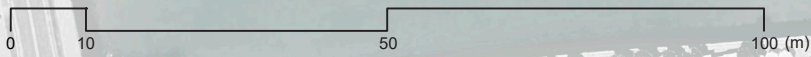
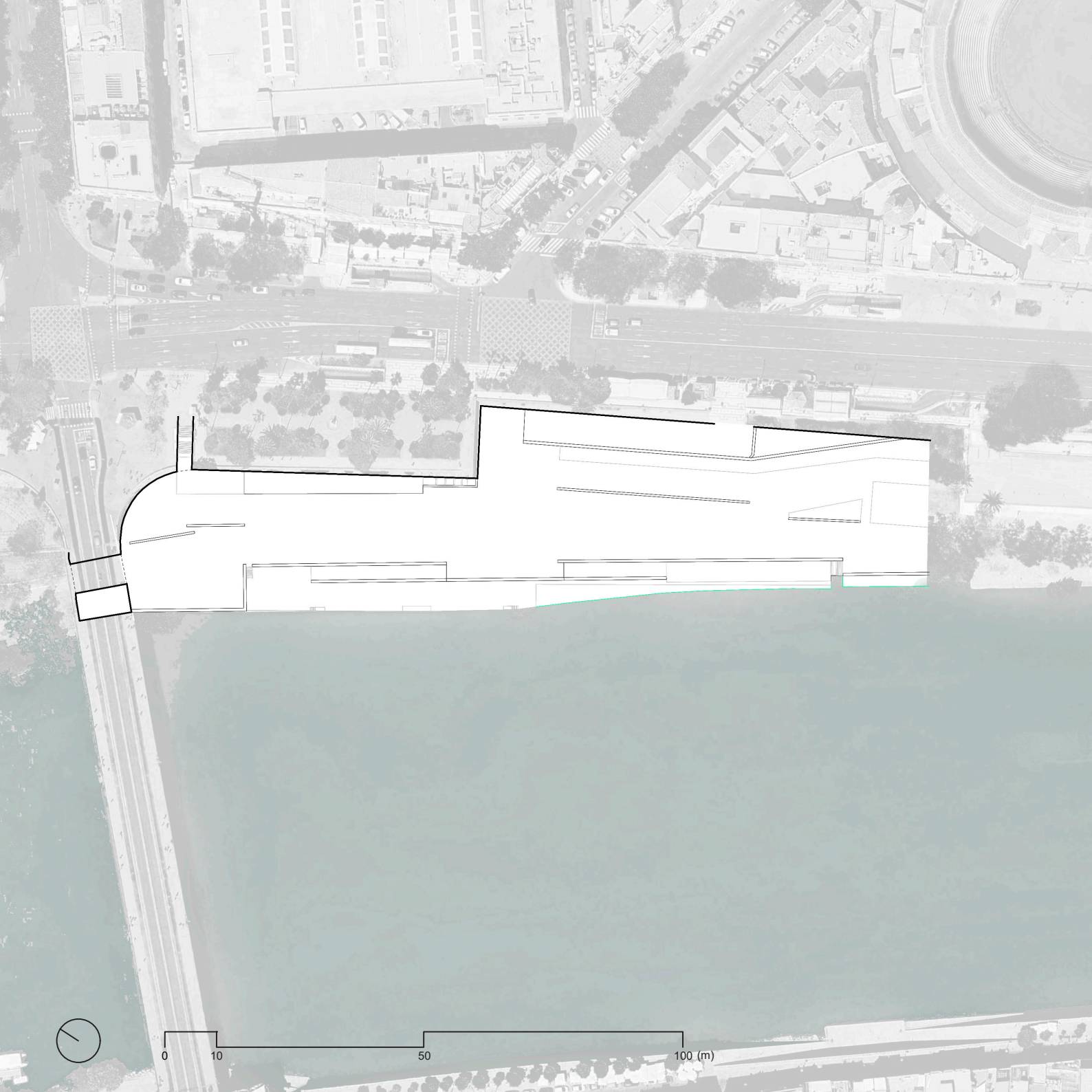
El área limita al sur con el Paseo Marqués del Contadero, que comienza a la altura de la Plaza de Toros de la Maestranza y culmina en la Torre del Oro, uno de los principales hitos de la ciudad, que se asoma al río gracias a su sutil curvatura y ofrece una vista privilegiada al Muelle de la Sal. La Calle Betis es otro de los puntos de la ciudad con mayor interés para turistas y habitantes, su particular fachada ofrece uno de los escenarios más representativos de la ciudad y es, al estar enfrentados, a su vez mirador y paisaje para el Muelle de la Sal. Todo este enclave es presidido por el Puente de Triana, que es también símbolo de la ciudad.

Al escoger un entorno tan consolidado, la intervención que se analiza representa el cambio más significativo que se encuentra en la zona junto con la construcción del Teatro de la Maestranza.

villa/



Vistas desde el Muelle de la Sal, 2021.



PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Una vez que se apuesta por la inauguración del monumento a la Tolerancia coincidiendo con la de la Expo 92 y se selecciona la zona de implantación de la escultura de Chillida se da luz verde a realizar la rehabilitación urbana del Muelle de la Sal.

El estudio CHS inicia el proyecto en el año 1988 y propone una solución para el espacio que trata de conciliar el diálogo entre la contemporaneidad de la escultura de Chillida y la identidad histórica del lugar. Para ello los arquitectos tratarán de preservar la huella industrial⁴⁷ que, aun a día de hoy transporta a décadas atrás y hace revivir la historia del espacio a los ciudadanos que lo habitan.

El proyecto de CHS respeta las diferentes plataformas existentes en el muelle reforzándolas a través de un doble recorrido: El primero más natural discurre paralelo al río aprovechando las rampas de carga y descarga del antiguo muelle. Se respetan, por tanto, en todo momento los accesos y sus dimensiones originales, de carácter, en principio industrial, pero que se

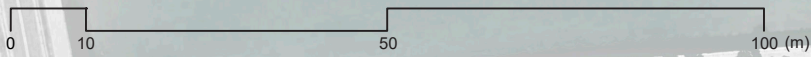
47 SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis. Juan Suárez. Pintor y diseñador. Socio de CHS Arquitectos. RASTRO DE LA FAMA. *Diario de Sevilla* [en línea]. Febrero, 2020. [consulta: 22-05-2022]. https://www.diario-desevilla.es/rastrodelafama/Arquitectura-Sevilla_0_1437756440.html



Vista del Muelle de la Sal desde el Puente de Triana, 1992.

adaptan a la perfección a las necesidades actuales y al flujo de transeúntes que suele haber por la zona. Para reforzar ese recorrido más sinuoso los elementos que delimitan el espacio serán de carácter lineal también paralelos a la dársena y tendrán función de bancos para descansar y observar tanto el paisaje urbano, como la escultura de Chillida.

El otro recorrido es perpendicular a la dársena. Más directo, es una talla en el terreno que conecta las dos cotas principales de la zona de intervención, la cota superior del Paseo Colón con la intermedia donde se implanta el monumento a la Tolerancia. Ese tránsito se realiza a través de una escalera excavada, que transporta al transeúnte del bullicioso plano superior a un espacio peatonal, que lo sitúa en una posición distante al monumento a la Tolerancia y lo pone en relación con la escala territorial del río.



PROYECTO ESCULTÓRICO

“El Monumento a la Tolerancia” fue proyectado de forma previa a la reforma del muelle, que se realiza justo antes de 1992 y para la que se tiene en cuenta la colocación de la pieza, aunque la ejecución se realizase a la vez. Chillida había realizado, para entonces, un largo recorrido en el uso del Hormigón, conoce sus posibilidades y las explota al máximo para generar este volumen escultórico.

Chillida decía que esta escultura simbolizaba el abrazo de las tres religiones (cristianismo, judaísmo e islam) en una misma ciudad. El “Monumento

a la Tolerancia” no solo hace referencia a la familia judía asesinada siglos atrás, también lanza un mensaje de paz a la humanidad.

La reflexión de Chillida no pretende provocar en este caso sensación de inestabilidad a pesar del gran vuelo que se contempla en la figura, para ello dota a la pieza de un cuerpo central macizo bien apoyado en la base y juega con dos brazos que aparecen a cada lado con formas curvas. Uno de estos es prolongado hacia abajo manteniendo el patrón geométrico de la pieza y lo apoya en el suelo para



'Monumento a la Tolerancia', Sevilla. Eduardo Chillida, 1992.



romper esa inestabilidad que en ocasiones protagoniza sus obras.

Esta escultura, a pesar de haber sido implantada en un espacio urbano rehabilitado, y de estar vinculada al agua como los otros casos que se analizan, cuenta con una forma diferente de relacionarse con su entorno. En este enclave, la pieza se coloca sobre un suelo estable, dentro del límite terrestre en oposición al plano del agua, en un espacio proyectado y construido para su exposición que se ha adaptado a sus dimensiones previamente ideadas. Dichas dimen-

siones, así como su morfología hacen posible el paso de las personas a través del vacío generado mediante la colocación de los límites, y estrategia que vemos en muchas de sus otras obras, como el 'Elogio al Horizonte',⁴⁸ construida en Gijón en el año 1990. Comparten ambas una estructura semejante con un cuerpo central semicilíndrico que hace de base

48 GARCÍA BELLO, Deborah. El Elogio del Horizonte de Chillida, un encuentro entre ciencia y arte. *Cultura científica* [en línea]. Colaboración de Naukas con la Cátedra de Cultura Científica de la UPV/EHU. Agosto, 2016. [consulta: 25-05-2022]. <https://cultura-cientifica.com/2016/08/26/elocio-del-horizonte-chillida-encuentro-ciencia-arte/>



'Monumento a la Tolerancia', Sevilla. Eduardo Chillida, 1992.



'Elogio del Horizonte', Gijón. Eduardo Chillida, 1990.



y lanzan los brazos curvos al aire. En esa otra obra la estrategia que invita al recorrido es diferente, en lugar de descender con los brazos crea un vacío en el centro de la pieza que coloca al mar como protagonista, al contrario que pasa con el Guadalquivir en Sevilla, y como de nuevo se verá en 'El Peine del Viento XV'.

Esa capacidad de incitar a recorrer el espacio y de producir la sensación de 'estar dentro' aun estando fuera, hace reflexionar y cuestionar el límite de lo que se considera escultura ya que, si una estructura se puede habitar, ¿no se considera arquitectura?

Chillida trata en multitud de sus obras el tema de la naturaleza, la representa e interactúa con ella. "El Monumento a la Tolerancia" no es una excepción. Es una figura con carácter y presencia que, aunque no simule la fuerza de un terremoto, ni rete a la gravedad, al viento o a las olas, sí representa la fuerza de la naturaleza humana, el poder del sentir, empatizar, tolerar y convivir. Quizá sea una de las pocas obras en las que no busca el agua directa ni indirectamente teniéndola tan próxima. Simplemente cohabitan y le "da la espalda", aunque más bien se podría decir que la utiliza como fondo en un escenario donde busca a la ciudad, al público y lanza su mensaje.

"La escultura debe siempre dar la cara, esta atenta a todo lo que alrededor de ella se mueve y la hace viva.

Se ve bien teniendo el ojo lleno de lo que se mira."

Eduardo Chillida. Escritos





ELOGIO DEL AGUA

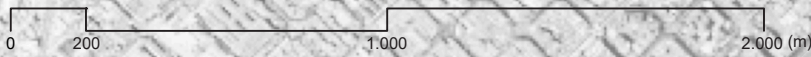
“El arte está ligado a lo que no está hecho, a lo que todavía no creas. Es algo que está fuera de ti, que está más adelante y tú tienes que buscarlo. De otra manera, uno estaría todo el tiempo repitiéndose.”⁴⁹

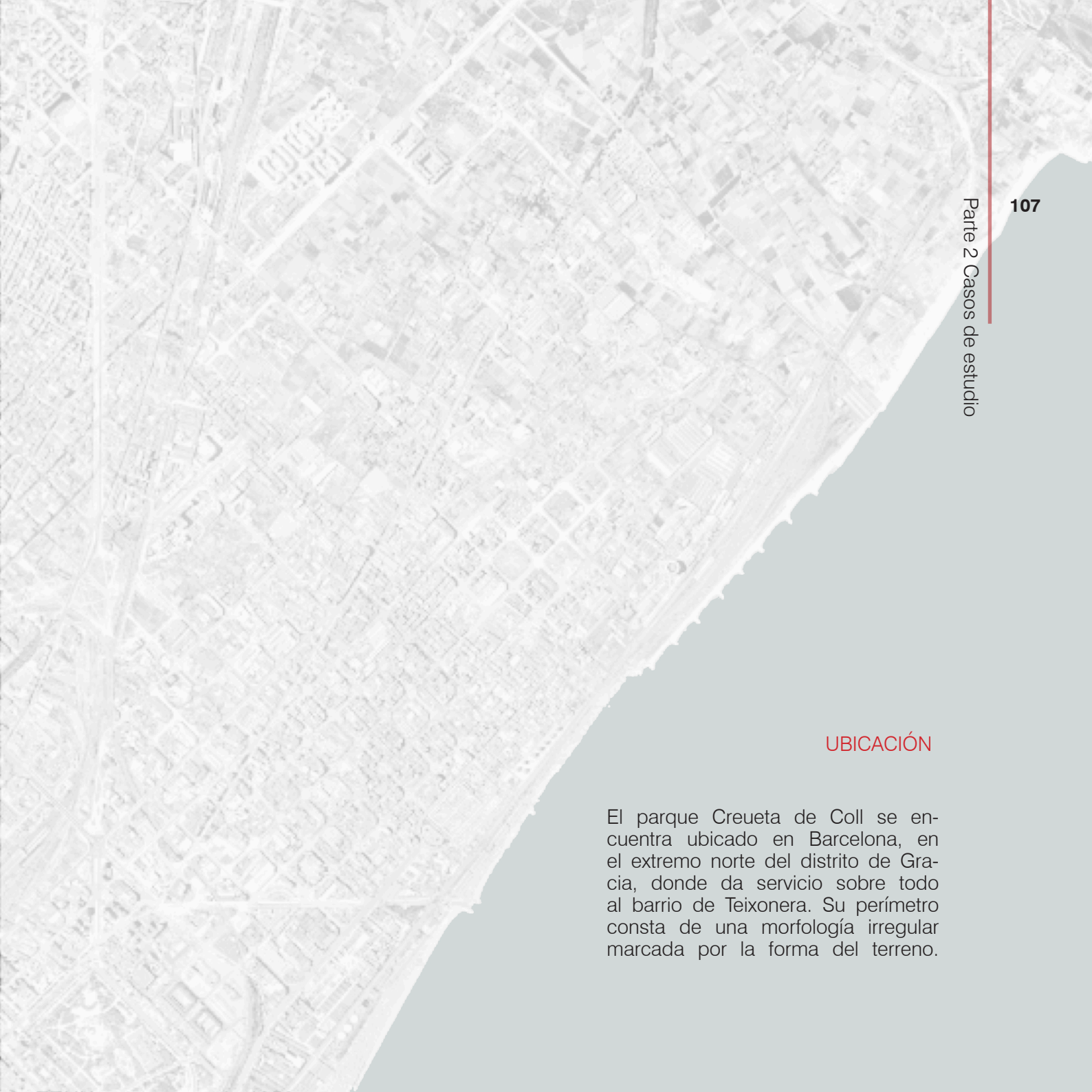
El “Elogio del Agua” es el segundo caso de estudio que se va a analizar. Esta escultura de Chillida se construye e instala en el parque Creueta de Coll de Barcelona en el año 1987, poco antes de su inauguración. Este parque que será el soporte de la escultura es diseñado por el estudio barcelonés MBM. Creueta de Coll es un proyecto que recupera una antigua cantera como espacio público del barrio de Teixonera en el distrito de Gracia.

49 CHILLIDA, Eduardo en : El Mural Nómada. AD [en línea]. Diciembre, 2020. [consulta: 27-05-2022] <https://www.revistaad.es/arquitectura/galerias/mural-nomada/13269>



‘Elogio del Agua’, Barcelona. Eduardo Chillida, 1987. Vista trasera.





UBICACIÓN

El parque Creueta de Coll se encuentra ubicado en Barcelona, en el extremo norte del distrito de Gracia, donde da servicio sobre todo al barrio de Teixonera. Su perímetro consta de una morfología irregular marcada por la forma del terreno.



0

15

75

150 (m)

EL LUGAR

Gracia se constituyó como municipio independiente en el año 1850, tras siglos ligado a Barcelona. En 1877 contaba con una población de 33.000 habitantes siendo el pueblo más importante del llano de Barcelona gracias a la industrialización y al aprovechamiento de los terrenos libres. Con los años cada vez era más evidente la intención de integrar Gracia de nuevo a la ciudad de Barcelona paralelamente al desarrollo del plan Cerdà, por entonces en plena expansión. Aparecieron en 1880 proyectos comunes como el Paseo de Gracia que unía la ciudad con la villa. Fue en 1897 cuando finalmente se unieron, contando Gracia por entonces con unos 62.000 habitantes, un municipio muy poblado pero con grave escasez de equipamientos y servicios.

Lentamente fue tomando forma el espacio urbano, a menudo construido por los propios propietarios (razón por la cual hay calles sin continuidad física o numerosas plazas, casi tantas como propiedades había). Aparecieron también algunos equipamientos como los mercados de la Llibertat y de la Abacería Central.⁵⁰

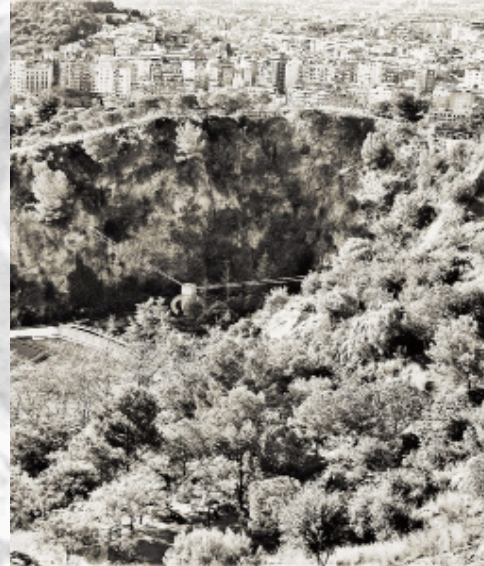
50 Historia de la Vila de Gràcia. [consulta: 27-05-

Durante todo el siglo XX el distrito de Gracia, así como Barcelona en general, fue creciendo y evolucionando mediante la ocupación y rehabilitación de sus espacios.

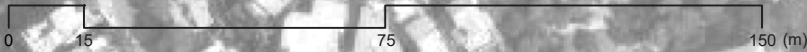
El parque Creueta de Coll, donde se encuentra “El Elogio del Agua”, se inauguró en el año 1988 tras una fuerte polémica acerca del uso que debía adoptar ese terreno,⁵¹ pues existía la

2022] <https://ajuntament.barcelona.cat/gracia/es/el-distrito-y-sus-barrios/la-vila-de-gracia/historia-de-la-vila-de-gracia>

51 Parc de la Creueta del Coll. Barcelona Turisme. [consulta: 28-05-2022] <https://www.barcelonaturisme.com/wv3/es/page/3469/parc-de-la-creueta-del-coll.html>



“Elogio del Agua”, Barcelona. Eduardo Chillida, 1987. Vista aérea.



presión por aumentar el área residencial en la zona.

Finalmente se ocupó el espacio, previamente vacío y sin orden urbano, tras la explotación industrial de una cantera, con una zona verde equipada de elementos para el ocio y la convivencia vecinal como áreas de juegos, ping-pong o picnic y una gran piscina de carácter público.

Chillida colocó su pieza de forma magistral y dio al parque la singularidad que le faltaba, haciéndola levitar sobre una lámina de agua contigua a la piscina y de acceso restringido tras varios incidentes ocurridos. Esa estratégica ubicación fue una propuesta del propio escultor, al que dieron carta blanca para la elección del espacio a colonizar.

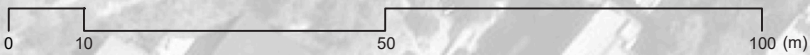
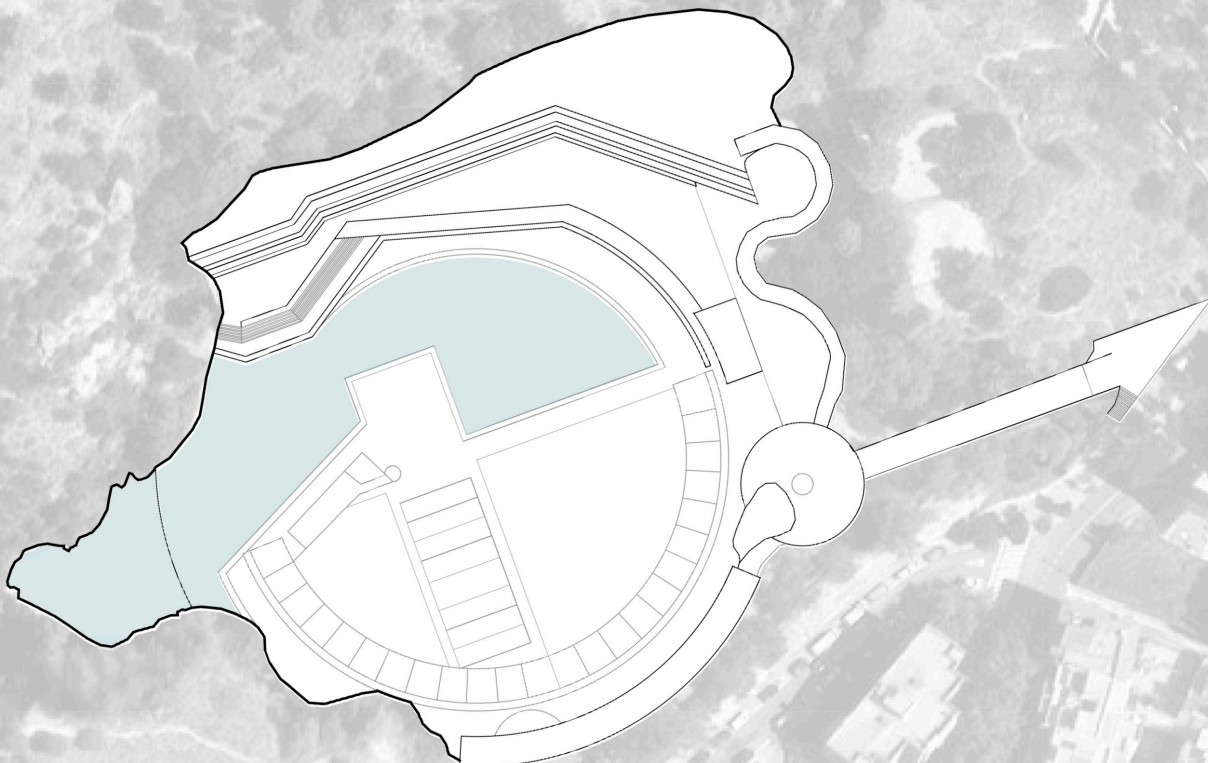
El área a intervenir se encuentra fuera del suelo urbano, estando rodeada además de zonas residenciales en pleno proceso de expansión. El estudio MBM se amoldará al terreno previamente explotado como cantera y planteará la conexión con la ciudad por el sureste, donde los muros de roca decrecen hasta desaparecer y la cota del suelo permite el paso de las personas sin extremas modificaciones en el nivel del pavimento.

Con la aportación del parque a la ciudad se realizará una gran evolución en el desarrollo del área residencial, que se consolida replanteando algunas de las vías urbanas y respetando el perímetro del parque que envuelve a la obra de MBM.

Con la rápida expansión de los barrios por el crecimiento de la población aparece el problema de la falta de identidad de los mismos y es entonces cuando la escultura urbana cobra protagonismo y surgen piezas como 'Elogio del Agua', que encontramos en este parque.



'Tótem', Barcelona. Nelly Ellsworth, 1987.



PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Aprobado el proyecto de reocupación del terreno con nuevo uso, empieza el proceso mediante el cual se dotará al barrio residencial de un espacio destinado a la convivencia vecinal en tiempo de ocio.

MBM será el estudio encargado de proyectar el habitar de esa escultura por vaciado que era la Cantera de Coll, un concepto que se trata en esta investigación con frecuencia mediante la obra de Chillida.

El estudio decide aprovechar el vacío generado por la cantera⁵² y potenciar esa geometría proyectando una planta circular en el centro de grandes dimensiones. Esta circunferencia se encuentra principalmente ocupada por zonas verdes donde descansar y un ancho pasillo central pavimentado que desemboca en un núcleo de palmeras que aportan sombra. La circunferencia aumenta radialmente para la distribución de los caminos pavimentados de conexión (al sur), zonas apergoladas (más al sur) y el límite del desnivel con la zona superior (al norte).

La colonización de las cotas superiores al norte aporta un interesante re-

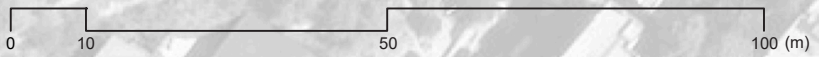
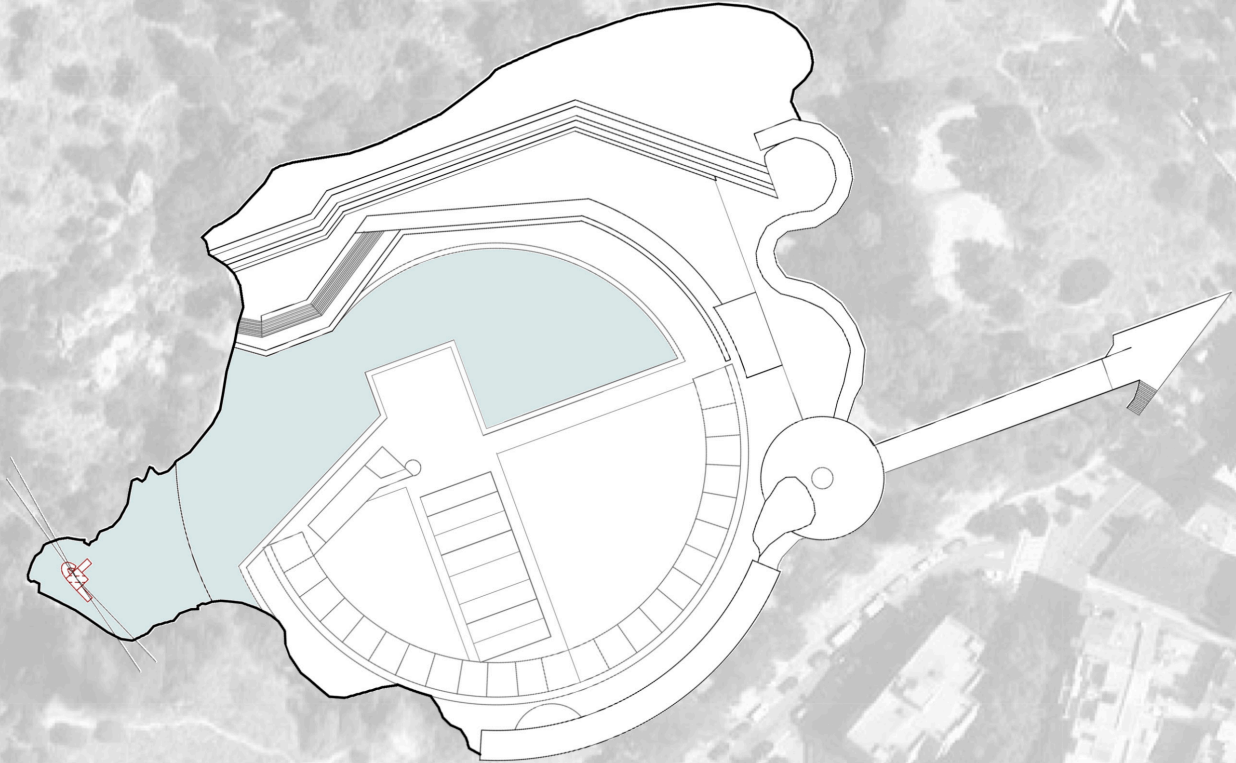
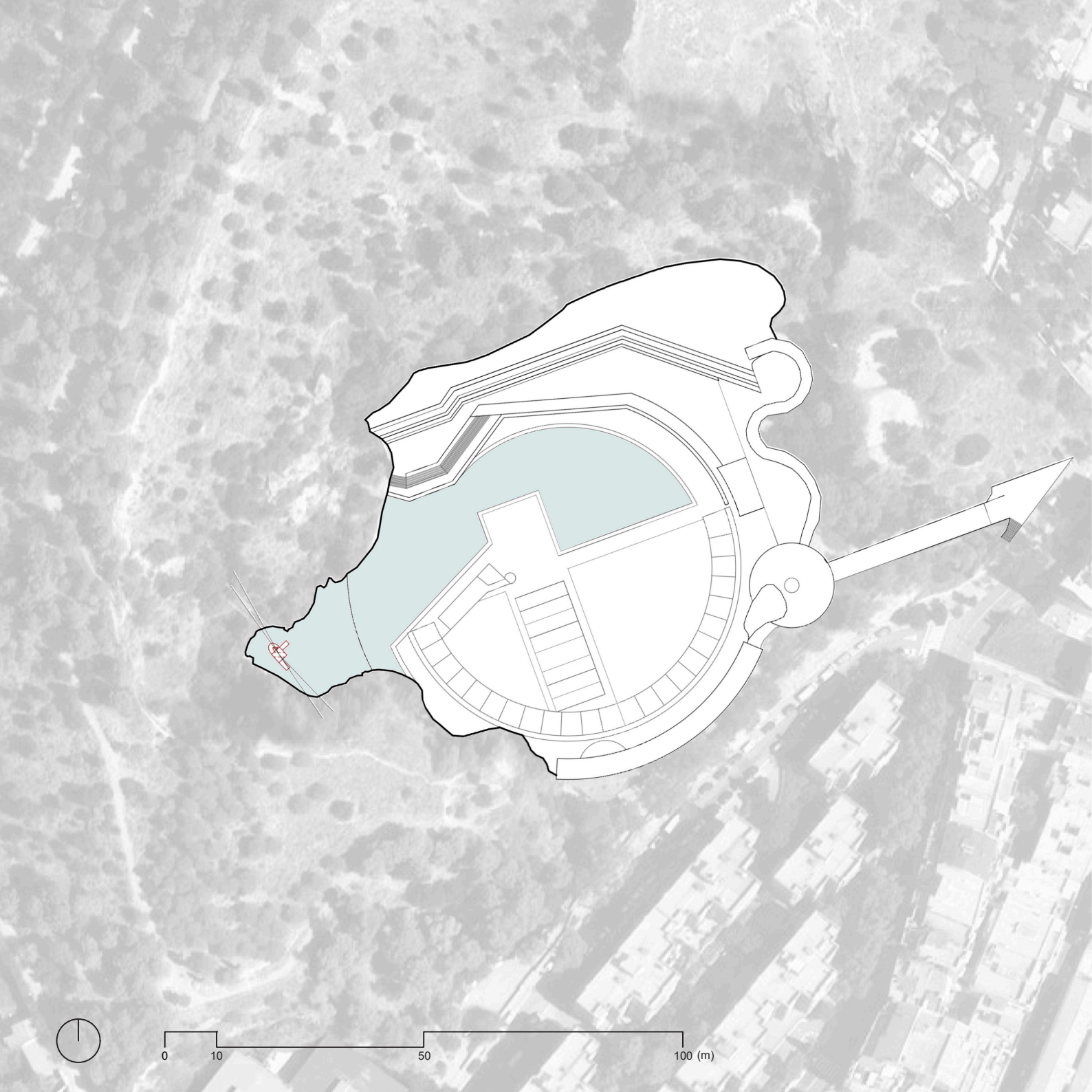
52 Un pequeño oasis esculpido en una cantera. *El Periódico* [en línea]. Agosto, 2011. [consulta: 27-05-2022]. <https://www.elperiodico.com/es/distritos/20110810/pequeno-oasis-esculpido-cantera-1112167>



Vista desde la plaza superior del Parque Creueta de Coll, 1988.

corrido que serpentea al este entre la maleza y conecta la plaza de entrada, circular para mantener el patrón morfológico del proyecto, rematado con una plaza irregular de mayor envergadura al norte que limita con la orografía y se asoma al espacio central. La plaza está conectada a una plataforma intermedia que a su vez también lo está con el nivel bajo mediante gradas.

La clave del proyecto arquitectónico, que se ve potenciada tras la aportación de Chillida, reside en la rotura de esa geometría circular tan marcada. MBM genera una lámina de agua a un nivel ligeramente superior al espacio central y que parece manar del terreno al adaptar su forma a los límites de la monumental pared de roca del oeste. Da así la sensación de “verter” el agua a esa circunferencia central que se ve parcialmente inundada generando la zona de baño de 60 cm de profundidad.



PROYECTO ESCULTÓRICO

En este segundo caso de estudio se ejecutan de nuevo a la par la obra arquitectónica con función de Peana y la escultura de Chillida. Aunque la culminación de la obra total se da en 1988 la escultura se termina de construir el 2 de mayo de 1987. Es posible que se solaparan en el tiempo los procesos de ejecución del “Monumento a la Tolerancia” y “Elogio del Agua”, ambas fabricadas en hormigón.

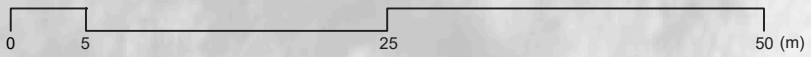
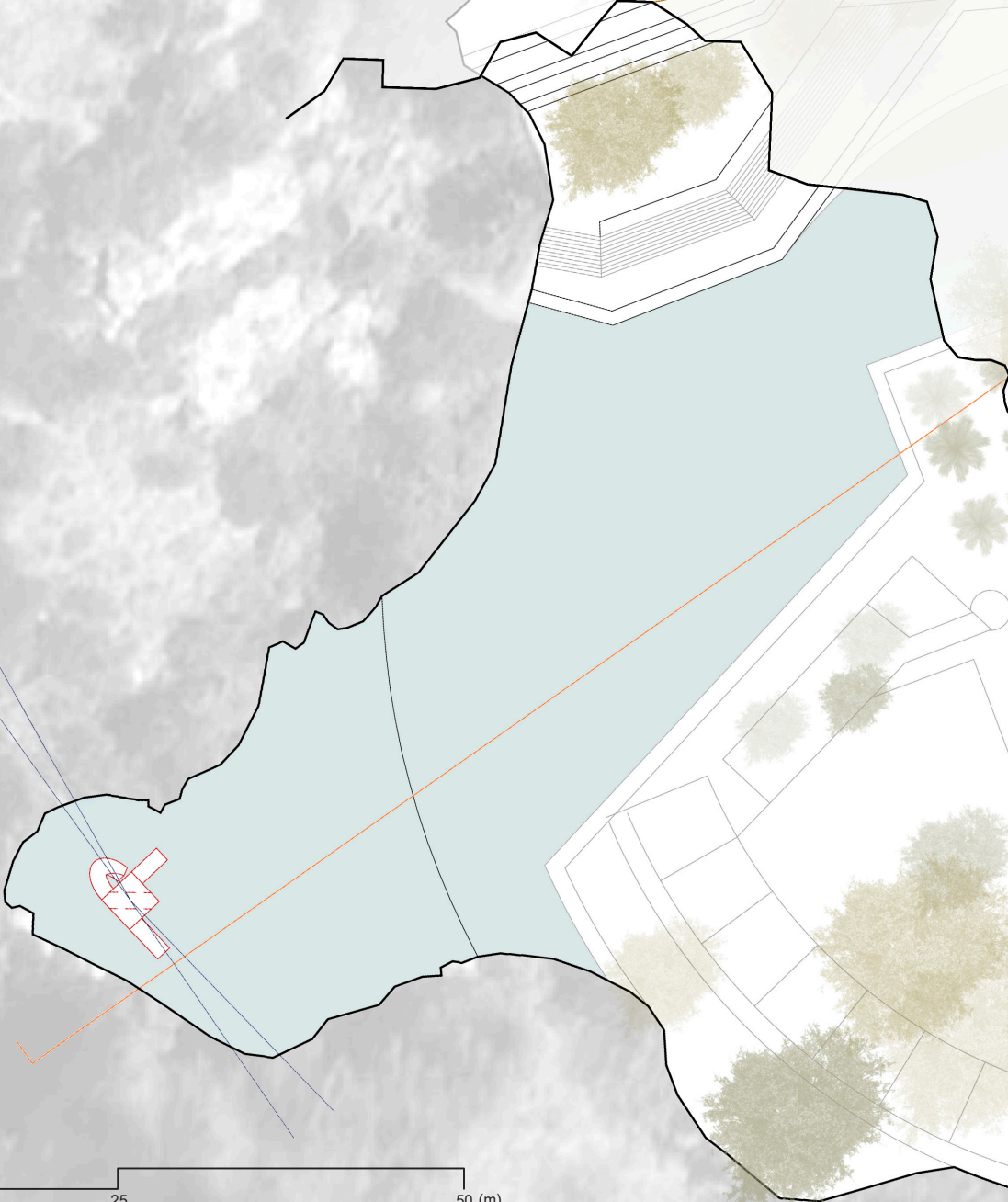
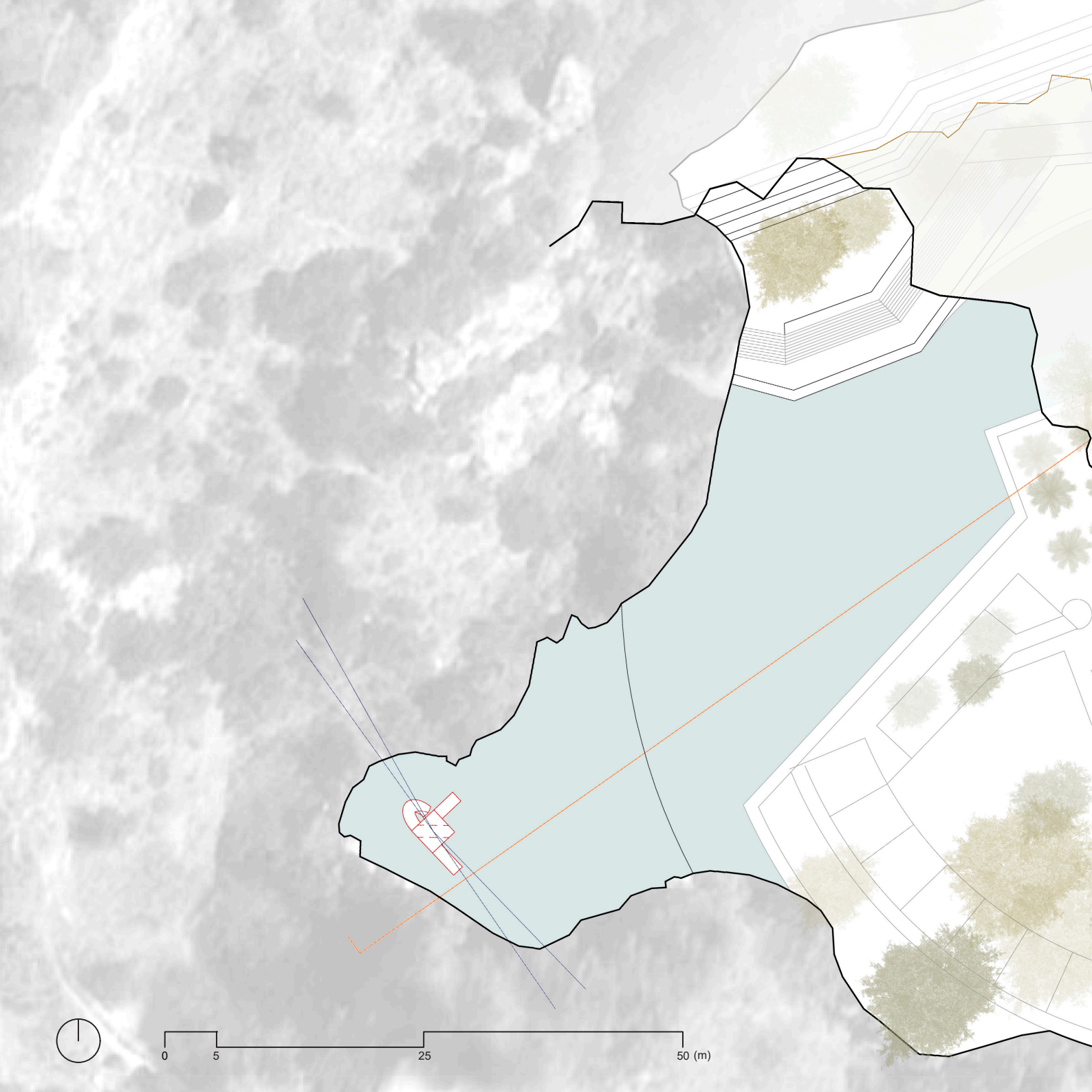
‘Elogio del Agua’ nace de la necesidad de crear identidad en el espacio público. A Chillida no se le encarga un tema en

concreto, solo la colocación de una pieza singular que diese un sentido estético y personal a la intervención de MBM.

Se vuelven a tratar temas como la inestabilidad o la lucha contra la gravedad. Para ello el escultor hace uso de cables o barras de hierro y cuelga de ellos volúmenes enormes como vimos en la primera parte de la investigación que hacía en obras como ‘La Sirena Varada’ (Pág. 57).



‘Elogio del Agua’, Barcelona. Eduardo Chillida, 1987.





La composición morfológica de 'Elogio del Agua' parte de un cubo central, que "flota" gracias a unas barras que se anclan a la roca que lo rodea, y del que manan cuatro brazos curvos, tres de ellos desde diferentes laterales y uno desde la cara inferior. Todos ellos enfocan su movimiento hacia abajo, haciéndolo dos de ellos de forma ortogonal y los otros dos de forma diagonal a la dirección del cubo original del que nacen. La apariencia que se logra es semejante a una gran mano (o garras) abstracta que busca la superficie del agua, que se encuentra unos centímetros más abajo. Este parecido no es casual. Chillida dibuja a lo largo de su carrera multitud de bocetos de sus

propias manos, bocetos que le sirven para comprender el espacio y el vacío que los límites pueden generar.

De este modo el escultor trata de dar cabida al espectador en el refugio de su abrazo como ocurre también en la escultura del caso de estudio anterior. Aparece de nuevo el debate sobre el límite de lo arquitectónico. Tanto es así que la invitación de la pieza a ser habitada provocó que, tras varias interacciones del público con la misma, se desprendiera dando un gran susto a los visitantes del parque. A las pocas semanas se recolocó la estructura sustituyendo las barras por cables de acero. A partir de ese momento la pis-

cina sobre la que reposa la escultura es de acceso restringido al público.

La sinuosidad de las curvas y esa forma de asomarse a la superficie plana hace recordar a muchos el mito de Narciso.⁵³ Es probable que Chillida no tuviera en mente hacer una representación abstracta del personaje mitológico, pero lo que sí sabemos es que de nuevo vuelve a hacer uso de forma directa del entorno que le rodea para componer su obra, obra que podrá recibir infinitud de interpretaciones a lo largo de los años. El agua, sin mantener contacto físico con la pieza, forma parte imprescindible del “Elogio del agua” como él mismo indica en alguna de sus entrevistas.



53 En la Mitología Griega, Narciso era un joven de enorme belleza que fue maldecido por la ninfa Eco.



'Elogio del Agua', Barcelona. Eduardo Chillida, 1987.



'Narciso', Roma. Caravaggio, 1597-99.

“Yo hago la mitad de la escultura, la otra mitad la hace el agua”.

Eduardo Chillida. Escritos

Sufrió la condena de vivir en el inframundo atormentado por su soberbia y vanidad, enamorado únicamente de su propio reflejo.





EL PEINE DEL VIENTO XV

“Donde termina el paseo de la Concha y la costa se desprende agradecida de sus corsés urbanos, donde el mar retoma su saña cantábrica a solas consigo mismo, allí se adelanta como la rutina de un cataclismo antiguo, campos de soledad y sal, El Peine de los Vientos.”⁵⁴

En el extremo de la Bahía de la Concha, al pie del Monte Igueldo y al final de la playa de Ondarreta en la ciudad de San Sebastián aparece la obra maestra de Chillida en 1977.

Al contrario que en las esculturas analizadas previamente, y siendo esta anterior a ellas, el encargo de este proyecto toma un matiz más personal para el escultor, siendo libre el motivo de la obra y estando él fuertemente ligado al espacio a intervenir.

Al tratarse de su ciudad natal se podría entender el especial mimo que puso Chillida en su trabajo y por consiguiente el espectacular resultado que se obtiene. “El Peine del Viento XV”, como su propio nombre indica, es la obra número quince (en este caso compuesta por tres piezas diferentes) de una serie que llevaba a cabo du-

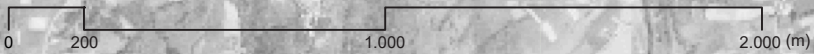
⁵⁴ ESLAVA GALÁN, Juan. *1000 sitios que ver en España al menos una vez en la vida*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2009.

rante años de trayectoria en su taller, y a la que aún quedaba recorrido posterior⁵⁵ a la obra que aquí se analiza. Se puede conocer gracias a esto un poco más al escultor y la forma de pensar de una mente que no renuncia a la búsqueda ni a la evolución .

⁵⁵ El Peine de los Vientos. Historia de una significación. *Turismo en Euskadi* [en línea]. Marzo, 2015. [consulta: 30-05-2022]. <https://turismoeuskadi.wordpress.com/2015/03/31/peine-de-los-vientos/>

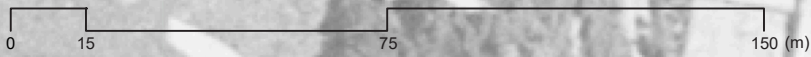


‘El Peine del Viento XV’, San Sebastián. Eduardo Chillida, 1977.



UBICACIÓN

El espacio a intervenir se encuentra en la costa, concretamente en el extremo oeste de la Bahía de la Concha en San Sebastián.



EL LUGAR

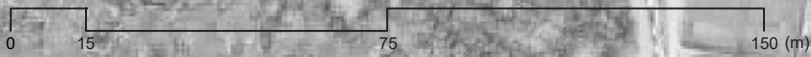
“Este lugar es el origen de todo... El verdadero autor de estas obras es él. Yo lo he descubierto y le he hecho un homenaje... me enamoré de ese lugar mucho antes de saber que iba a hacer algo en él... antes de ser escultor... ni siquiera había terminado el bachiller... podría tener catorce años pensando de dónde vendrían las olas...”⁵⁶

56 CHILLIDA, Eduardo en: BASAL J, POMBO A. El peine del viento. Basal J, editor. Pamplona: Editions Q. 1986.

Se dice que el escultor faltaba a las clases en su niñez cuando el mar se embravecía y corría a aquel punto para ser testigo de la fuerza de la naturaleza. Años después observará su obra desde ese mismo lugar, un horizonte que él mismo redibujó con la implantación de tres piezas de acero en colaboración con la obra urbana de Peña Ganchegui.



Playa de la Ondarreta y entorno próximo al área de intervención (a la derecha), 2019.



En este último caso de estudio se puede ver que los límites de la zona de intervención son muy diferentes a los que se han visto con anterioridad en la investigación. Por un lado la roca, que cierra el frente oeste de manera abrupta, podría relacionarse de alguna forma con el caso de Barcelona, por otro lado la obra se lleva a cabo en continuidad con el paseo de la bahía de la Concha, al sur, que podríamos relacionarlo con el caso de Sevilla y el paseo del Guadalquivir, pero en este espacio hay un nuevo elemento 'límite' que aparece y se convierte en clave para el proyecto: el horizonte.

Al ser un lugar que previamente no se había introducido en la ciudad cuenta con pocos elementos de importancia que señalar más allá de un viejo colector de residuos que se reinventa para

el proyecto de Peña Ganchegui. En el frente oeste un monumental muro de contención se solapa con la roca y al este la plaza se abre hacia la isla de Santa Clara. La situación geográfica, al norte de la Península Ibérica, es causante de las bajas temperaturas en invierno, temporadas en las que incluso llega a nevar como se ve en la imagen, lo que se tendrá que tener en cuenta para la ideación del proyecto y la elección de los materiales.

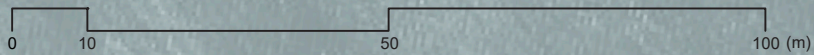
El entorno urbano próximo sufre una evolución casi nula y en cualquier caso irrelevante para la experiencia que aquí se plantea, donde se deja atrás la ciudad y la naturaleza recupera toda la fuerza que la humanidad ha ido quitándole.



'Plaza del Tenis' y 'Peine del Viento XV' nevados. 1977.



Muro de contención al oeste de la intervención.



PROYECTO ARQUITECTÓNICO

“Entendí que debía hacer un preámbulo a las esculturas en un lugar que es principio y fin de la ciudad... como un símbolo de la unión de la ciudad con la naturaleza. De una ciudad que termina en un absoluto que es el mar...”⁵⁷

‘El Peine del Viento XV’ no se concibe ni antes ni después que su ‘peana’, la Plaza del Tenis. Peña Ganchegui y Chillida, que fueron amigos y colaboradores en varios trabajos, entre los que destaca la plaza de los Fueros en Vitoria, realizaron el proyecto general en conjunto, ocupándose cada uno de su campo, pero tomando decisiones en función de lo que el otro iba aportando.

A pesar de estar íntimamente ligados, y para seguir el orden de la investigación, se procederá en primer lugar a describir y analizar el trabajo de Peña Ganchegui.

El espacio en el que se interviene no contaba con una función previa más allá de ser un espacio residual por el que pasaban viejos desagües de la

57 PEÑA GANCHEGUI, LUIS en: Plaza del Tenis, 1977. T10 Architecture and Engineering for Dreamers [en línea]. Marzo, 2017. [consulta: 03-06-2022]. <https://t10team.com/plaza-del-tenis-1977/#:~:text=%E2%80%99Centend%C3%AD%20que%20debe%C3%ADa%20hacer%20un,absoluto%20que%20es%20el%20mar%E2%80%A6>

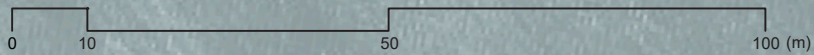


‘Plaza del Tenis’, San Sebastián. Peña Ganchegui, 1977.

ciudad. Era un rincón descuidado que Chillida descubrió en su juventud. No influyeron las malas condiciones del lugar en el futuro escultor, quien supo distinguir el potencial que tenía, y sin duda también lo hizo años después su amigo Peña Ganchegui, que aprovechó las debilidades del sitio y las convirtió en fuertes y en huella histórica de la zona. Respecto al potencial de ese espacio Ganchegui decía:

“Planteé la plaza, también, teniendo en cuenta un viejo colector, con esa cuestión de la ingeniería de la ciudad que se convierte con el tiempo en ciudad... y de lo desechable que en su evolución se convierte de nuevo en algo vital...”⁵⁸

58 Fragmentos de la conversación que mantuvo Jesús Bazal con Luis Peña en marzo de 1985, con mo-



Con estas palabras el arquitecto expresa con claridad esa voluntad de reciclaje de los espacios de desecho de la ciudad, una patrimonialización de espacios industriales, de explotación o ingenieriles que conecta a los tres proyectos analizados.

Peña Ganchegui considera la plaza como un *témenos*⁵⁹ de la antigua Grecia. Consigue volcar ese concepto de lugar ancestral mediante la sobriedad de un proyecto que responde al lugar sin tratar de mimetizarse con él, toma su espacio y se da el valor que le corresponde. Lo consigue mediante la sencilla implantación de plataformas, con cierto grado de complejidad geométrica, distribuidas de manera orgánica con un orden al que solo puede dar respuesta la forma de la propia roca que limita el espacio.

La planta del proyecto está marcada por la línea que limita la tierra y frena al mar. Este perímetro ya existía previa-

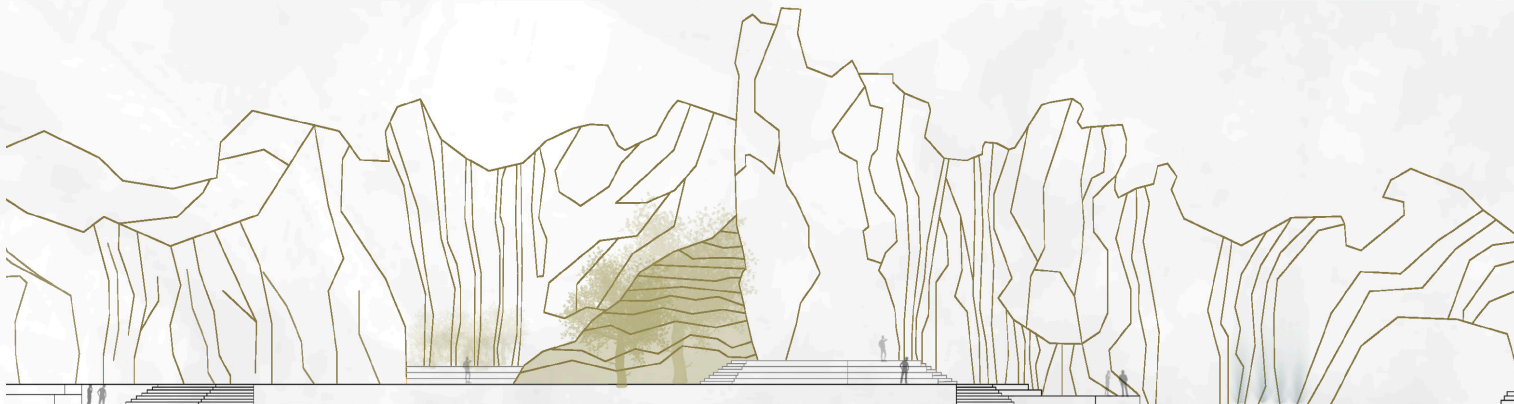
tivo de la preparación del libro "El Peine del Viento" (Q Editions, 1986)

59 *Témenos* se consideraban en la Grecia clásica y posteriormente en la Roma imperial, un recinto o espacio semiabierto consagrado a la divinidad. Por su condición de santuario podía identificarse como un templo o simplemente como un espacio al aire libre —por ejemplo, una arboleda— de carácter sacro, en el que se celebraban sacrificios rituales y otras ceremonias de purificación. En línea (consultado 17/06/2022) <https://www.glosarioarquitectonico.com/glossary/temenos/>

mente y el arquitecto decide respetarlo y actuar en su interior. Las plataformas que se mencionan anteriormente resuelven los desniveles mediante graderíos y escaleras. Se crean en el nivel inferior, por el que se accede, un "vestíbulo" a la entrada conectado, mediante un pasillo flanqueado por gradas, a una gran plaza principal en el mismo nivel. Dicha plaza es el lugar idóneo para la contemplación de la obra de Chillida y además cuenta con un mecanismo artificial mediante el cual el arquitecto reutiliza los antiguos conductos de los colectores y redirige el agua del mar para que salte a modo de chorros en un determinado punto de la plaza.



'Plaza del Tenis', San Sebastián. Peña Ganchegui, 1977.



PROYECTO ESCULTÓRICO

Chillida toma el relevo a su compañero creador de la peana, que en este caso acoge al espectador y lo hace partícipe, y pasa a diseñar la otra mitad de la obra. El horizonte está cargado de vacío, y Chillida dedicó su vida a experimentar con él.

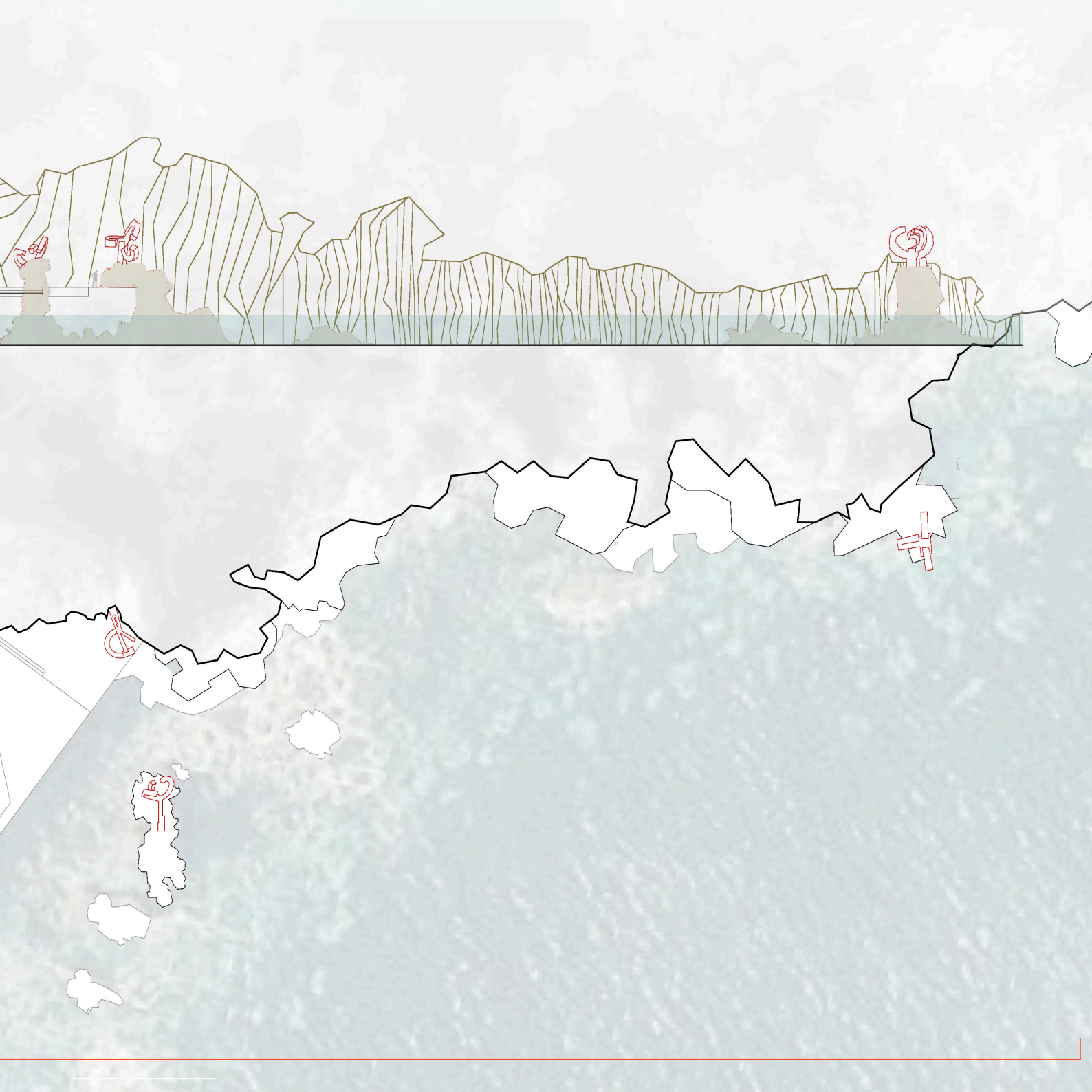
‘El Peine del Viento XV’ se aleja de lo que había hecho antes. Esta obra, además de ser parte de un todo en el que se incluyen la Plaza del Tenis y el entorno paisajístico que forman la composición, está compuesta por tres figuras de acero ancladas a la roca.⁶⁰ Como su propio nombre indica, esta es la obra número 15 de una serie que empieza en 1952 con ‘El Peine

⁶⁰ En la imagen se aprecia la estructura que construyeron para transportar e instalar la primera pieza, la más lejana de unas 10 TN, a 80 m de la plaza. La segunda pieza fue la que está en el límite de la plaza y ya al final hubo que construir una nueva estructura de 10m para la última. El interior de las rocas fue reforzado para resistir tales cargas y de nuevo se revistieron de modo que parece que no han sido alteradas.



El Peine del Viento XV, San Sebastián. Chillida, 1977. Construcción.

del Viento I’, una pieza muy elemental compuesta por planos rígidos con dos puntos de apoyo que dan apariencia estática. A partir de la tercera escultura de la serie aparece la intención de proyectarlas para el ámbito urbano, y se hace ‘El Peine del Viento IV’ (1968) que es una versión de la anterior a mayor escala para ser colocado en la sede de la UNESCO, en París. La investigación continúa también mediante bocetos y la realización de gravitaciones durante todos esos años, en



los que se aprecia la evolución en el manejo de los metales y va dotando a sus formas de mayor complejidad, y no es hasta 1977 cuando realiza su obra maestra. Posteriormente la serie sigue hasta su última versión en 1999 con un total de 23 esculturas en busca de la evolución aunque no volverá a provocar el interés que provocó con la obra que aquí se analiza.

“Tardé 25 años en «acertar» con el diseño, desde el primer peine en 1952, hasta el peine de Donosti, en 1977”⁶¹

Aparecen de nuevo vuelos, pero las formas retorcidas poco tienen que ver en este caso con la inestabilidad. Incluso careciendo de base en la parte inferior la escultura muestra una robustez incuestionable.

El tema de la obra ancestral y la influencia de las culturas clásicas aparecen de nuevo, aunque no se ven reflejadas de modo literal sino conceptual. Al igual que pasa en la Plaza del Tenis, Chillida propone una obra que va más allá del límite del tiempo. No se pretende exponer una figura en una ‘peana’ tradicional donde en algún momento se ha colocado. La

⁶¹ GANDARIAS CARMONA, Manuel. El Peine del Viento de Eduardo Chillida. *Live in Spain* [en línea]. Abril, 2015. [consulta: 03-06-2022]. <https://livein-spain.wordpress.com/2015/04/30/el-peine-de-los-vientos-eduardo-chillida/>

figura surge de la roca, un escenario donde el espectador no la espera. Es como si esa estructura siempre hubiese estado ahí y son el agua y el viento los que, mediante la erosión, la están liberando.

De ese modo hace partícipe de su creación no solo a la roca, a la plaza y al entorno natural, sino también al tiempo, al óxido, y al clima. Todos ellos redibujan un horizonte observado desde la misma obra por el espectador.



‘El Peine del Viento XV’, San Sebastián. Eduardo Chillida, 1977.



" (...) parece que las esculturas ya estaban allí, que fueron, desde siempre, parte integrante de aquel paisaje. Surgidas del alma interna de la roca tras la erosión, son la concentración del mineral virgen, el trabajo de la forja legendaria de Vulcano en las profundidades. Peña buscó en el diseño de las plazas un preámbulo secuencial a las esculturas, un recorrido que le permitiera narrar, a escala de cada paseante, la historia ilimitada que llevan dentro. "

Eduardo Chillida, Escritos.

COMPARACIÓN DE LOS CASOS

136

Comparación de los casos

En este apartado se analizarán las diferencias entre los casos de estudio que se han visto previamente. Para ello se tendrán en cuenta los siguientes factores:

-El método de rehabilitación del espacio en desuso.

-La concepción de la escultura y su estrategia de implantación.

-La relación con el agua.

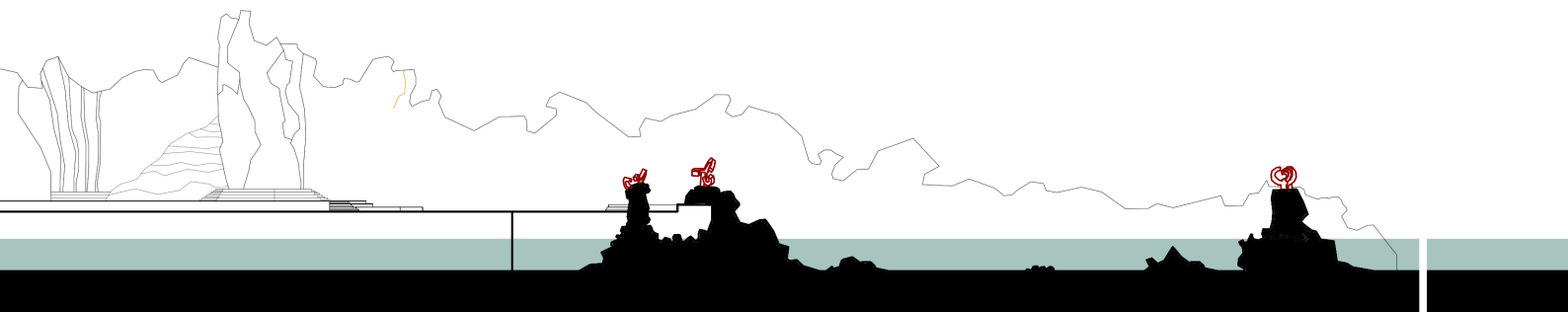
-Aproximación de las esculturas al concepto 'arquitectura'.



'Monumento a la Tolerancia', Sevilla. Eduardo Chillida, 1992.

Un patrón común que siguen todas las intervenciones que se están analizando es **el valor que dan a la memoria del lugar**, tratando de ponerlo en valor en todo momento. En todos los casos el espacio donde se interviene no estaba incorporado al espacio urbano de la ciudad, los tres son lugares con una naturaleza ligada a los sistemas productivos o de infraestructuras, que a través del proyecto arquitectónico y escultórico se han recuperado para la ciudadanía, como espacios de oportunidad para la ciudad.

El proyecto más sencillo es quizá el de Sevilla, en el Muelle de la Sal, donde el estudio CHS mantiene casi por completo la forma original del espacio con sutiles aportaciones que generan el recorrido y dan un aspecto renovado al lugar. Se encuentran similitudes en la plaza del Tenis en San Sebastián, donde se respeta por completo la ocupación original del espacio y "simplemente" se reorganiza el interior del perímetro en este caso mediante una transformación bastante más drásti-



ca. Peña Ganchegui aporta también, la experimentación con lo existente a través de la reutilización del viejo colector, introduciendo lo perceptivo en el proyecto a través de los sonidos y la humedad del agua.

Tanto en Sevilla como en San Sebastián, el lugar está estrechamente ligado a la ciudad, de forma que, aunque son originariamente espacios al margen, su conversión en espacio público ha sido más directa.

En el parque Creueta de Coll la situación es bastante diferente. El terreno



'Elogio del Agua', Barcelona. Eduardo Chillida, 1987.

está desvinculado del entorno urbano y se encuentra prácticamente virgen por lo que se deben dibujar los límites de su intervención sin posibilidad de reciclar construcciones previas. El estudio de arquitectura MBM trabajará también con la intención de preservar la huella del espacio, una antigua cantera. Ese pasado marcará la estrategia de intervención que como se vio en el análisis de esta propuesta, sigue una estrategia de sustracción de materia, realizando la excavación y el movimiento de tierras de forma circular en un nivel bajo con elementos que crecen a los lados como si de una cante-



'El Peine del Viento XV', San Sebastián. Eduardo Chillida, 1977.





'Elogio del Agua', Barcelona. Eduardo Chillida, 1987. Vista interna.

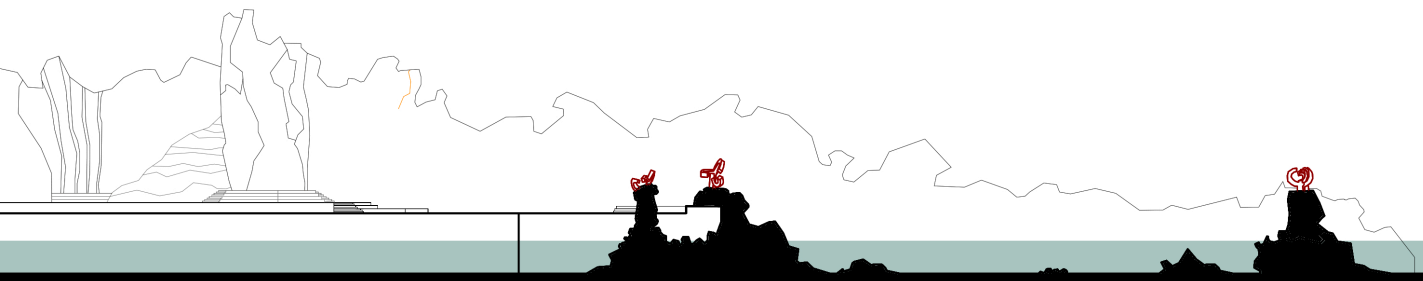
ra se tratase. Aprovechan esa geometría para dotar al proyecto de carácter introduciendo su piscina en el vacío generado entre las rocas.

La implantación de las piezas es el tema más determinante de esta comparación y el que ha organizado el orden de la exposición de los casos.

La ideación de las esculturas por parte de Chillida se da en tres momentos diferentes respecto a la rehabilitación del escenario. El primero, el "Monumento a la Tolerancia", es anterior a la intervención; el segundo, el "Elogio al Agua", es posterior al proyecto del parque Creueta de Coll y por último "el Peine del Viento" es coetáneo a la plaza del Tenis.

"El Monumento a la Tolerancia", el primero que se analiza, es encargado doce años antes de su implantación y se sabe que el modelo existía y que Chillida no quería cederlo a otras ciudades. El encargo a CHS se hace por lo tanto de forma posterior y el trabajo lo hacen por separado. El estudio plantea un espacio de honor central y lo reserva para la escultura que sencillamente se apoya en el pavimento.

Lo contrario al caso anterior ocurre con 'Elogio del Agua'. El proyecto de MBM en Barcelona ya estaba en proceso de ejecución cuando se encargó la obra al escultor. Chillida fue libre de escoger la ubicación de su pieza y la relación con su peana se complejiza considerablemente. La obra se ancla



mediante cables a la roca que limita la intervención y se asoma sutilmente a la superficie del agua. No la toca, pero flota sobre ella a escasos centímetros y su reflejo la hace cómplice de la creación de Chillida y elemento fundamental para la percepción visual de los espectadores, que en un principio podían acercarse y convivir con ella.

En el último caso la ideación de la obra y de la peana se hacen en conjunto, lo que desemboca en una interesante solución cargada de matices y límites que se rompen. Ya se ha hablado del uso del viejo colector por parte de



El Peine del Viento XV, San Sebastián. Chillida, 1977. Anclaje a zzzzzzz

Peña Ganchegui, quien rompe el primer límite huyendo de lo meramente arquitectónico e invadiendo la experiencia escultórica que Chillida plantea al hacer partícipe a la fuerza del mar del redibujado horizonte.

‘El Peine del Viento XV’ da otro salto con respecto a las otras piezas vistas anteriormente y escapa a la peana de Peña Ganchegui rompiendo otro límite, el físico. La complejidad aumenta y hace cuestionarse al espectador dónde empieza o termina la obra de Chillida, del arquitecto o la propia naturaleza. Las piezas del escultor se asoman desde las rocas erosionadas y componen junto con el viento y las olas esta obra cambiante. La Plaza del Tenis acoge al espectador que contempla el resultado, que no es otro que el paisaje al completo enriquecido por la aportación del escultor. Los propios límites de la plaza son el marco que contienen y sostienen la inmensidad del horizonte y que dan al trabajo del arquitecto la función de ‘peana’.



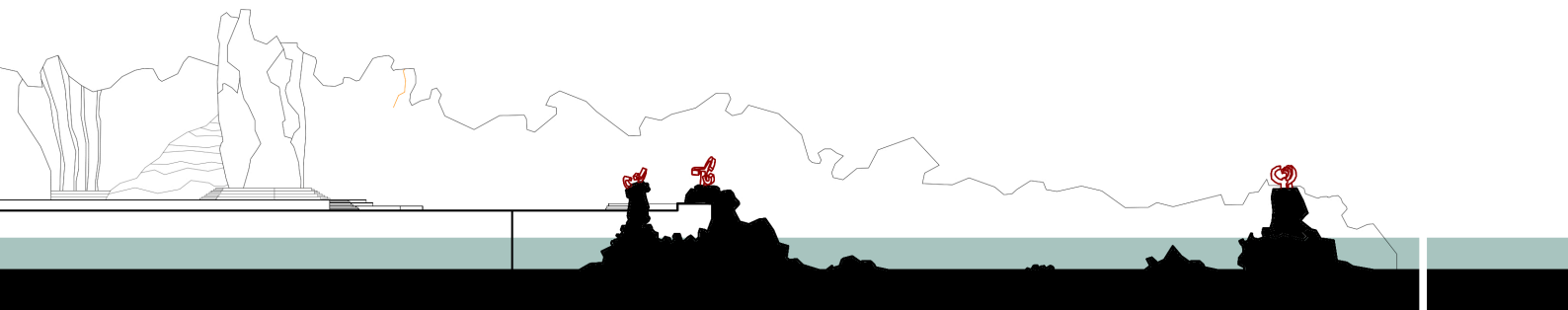
El agua, que es una constante en los casos que analizamos, también cuenta con diferentes niveles de relación con la obra. De nuevo el caso de Sevilla es el menos complejo simplemente coexistiendo y aportando valor al espacio que ambos protagonizan, como si la estabilidad de la obra de Chillida estuviera de acuerdo con la placidez de la dársena.

En Barcelona la relación crece exponencialmente suponiendo el cincuenta por ciento de la obra según palabras del escultor gracias al discurso poético que componen pieza y agua.

El crecimiento de esa relación continúa en San Sebastián y se añade la complejidad de la dimensión que aporta la naturaleza, el movimiento y la experiencia que se regala combinando tanto la relación entre escultura y agua como con el espectador al que se hace partícipe.

En estos casos encontramos estructuras que juegan con conceptos del mundo de la arquitectura más allá de sus métodos constructivos como la invitación al recorrido en el caso del 'Monumento a la Tolerancia' o la sensación de refugio que puede proporcionar 'Elogio del Agua' entre sus brazos. 'El peine del Viento XV' no está ubicado en lugar transitable pero aparecen otros temas vinculados con la arquitectura como el vacío generado entre las piezas y la respuesta espacial que se dan unas a otras mediante los gestos que esbozan.

En definitiva la escultura tiene infinidad de formas de adaptarse a su entorno y aquí encontramos tres ejemplos muy diferentes. El orden en que se idean escultura y arquitectura es un factor determinante, casi tanto como el entorno o como el motivo que el autor quiera dar a la pieza a la hora de proyectar el volumen.





'Monumento a la Tolerancia', Sevilla. Eduardo Chillida, 1992.





CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

144

El proceso creativo de Chillida es interesante, entre otras cosas, porque comparte con la arquitectura muchos de los temas que se han ido viendo a lo largo de la investigación.

El paso del estudio del hombre a la experimentación con el espacio mediante los cambios de escala y la interacción con la naturaleza se asemeja al camino que el arquitecto sigue para proyectar sus obras. En primer lugar, se estudia el sujeto que lo va a habitar y, una vez se conocen sus características y necesidades, se procede a pensar el proyecto del espacio, que se integra en la medida de lo posible al entorno y a la naturaleza.

Chillida sigue estas pautas, y a la vez que experimenta y pone a prueba nuevos materiales, utiliza dos conceptos para su investigación: el límite y el vacío. Se podría decir que el límite es la herramienta que emplea para generar el vacío. Con los años va aprendiendo y perfeccionando nuevas técnicas que aportarán complejidad a sus volúmenes, como sustraer, plegar, modelar, apoyar, suspender o clavar.

Ya se ha visto en los casos de estudio cómo se repite el patrón de la pieza que envuelve el aire con sus brazos y crea un espacio “interior” que da

sensación de refugio, o cómo también aparecen recorridos entorno a la obra y en su interior. El ‘Arquitecto del Vacío’, hacedor de límites, rompe ahora uno y promueve la invasión interdisciplinaria entre arquitectura y escultura con su obra.

La interacción a su vez entre ambas disciplinas “por separado” dotan a la ciudad de espacios de calidad que, como hemos visto, proponen experiencias que van más allá de lo puramente estético. El adecuado uso de los elementos que hay en el entorno puede ser determinante en el interés de la obra.

Todos los casos que se analizan en este trabajo gozan de ese interés del que se habla como se ha observado en los análisis. Esto se debe entre otras cosas al tratamiento del espacio y a la relación que la escultura tiene con el agua, que se trabaja de formas muy diferentes en función del motivo artístico que Chillida pretende dar al espacio. Se pasa del caso de Sevilla donde el agua carece de importancia y convive con la escultura sin mucha interacción, al caso de San Sebastián donde la escultura ensalza el poder de las olas y las hace brillar dándoles el protagonismo y pasando a ser parte de su obra, como ocurre en el caso in-

termedio de Barcelona donde escultura y agua componen a partes iguales el total de la obra.

Como reflexión se obtiene que del trabajo realizado entre arquitecto y escultor los resultados que aparecen difieren mucho en función del método de ideación y de si se ha hecho de forma conjunta o por separado. En el caso del trabajo conjunto la obra contiene matices interesantes existiendo aportaciones que se mueven en el límite de las dos disciplinas.

En conclusión, Chillida individualmente lanza intenciones arquitectónicas a través de su escultura, pero vemos su evolución en significación y complejidad cuando pasa a formar parte de un proyecto arquitectónico real. Es entonces cuando toda la potencia del lugar reaparece, aunando al hombre, con la naturaleza y el espacio en una redefinición de los límites y el vacío.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÁN ACHINTE, ADOLFO. Arte y espacio público: ¿Un encuentro posible? Universidad del Cauca. 2008
- ALBERT AGUILÓ, LLUÍS. *Espacio público en la obra de Peña Ganchegui*. Tutor/a: Francisco Nieto Edo. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Politécnica de Valencia, 2020. [consulta 14-05-2022]
- ALGARÍN COMINO, MARIO. Arquitecturas excavadas : el proyecto frente a la construcción de espacio. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.
- Anónimo. Chillida, investido doctor Honoris Causa. Universidad Complutense. Diario *EL MUNDO*. 2000
- Anónimo. Eduardo Chillida. Biografía. Instituto Cervantes (España), 2002-1997-2022
- Anónimo. Jorge Oteiza en su centenario, <http://unviajeimposible.blogspot.com/2008/10/jorge-oteiza-en-su-centenario.html>. 2008
- Anónimo. Obra y biografía de Eduardo Chillida. Arte contemporáneo: Arte de la postguerra. Arteespaña.
- Anónimo. Sirena Varada "Lugar de Encuentros III. Escultura conceptual o abstracta. Patrimonio y paisaje Madrid. 2018
- Anónimo. Tàpies, Chillida y la tierra chamota. <https://masdearte.com/tapies-chillida-leku/>
- Anónimo. Un diálogo inédito entre las esculturas de Oteiza y Chillida. <https://www.descubrirelarte.es/2021/11/21/un-dialogo-inedito-entre-las-esculturas-de-oteiza-y-chillida.html>. 2021
- Archivo Peña Ganchegui: <https://www.ganchegui.com/munibe/obras/espublic.htm>
- BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004 y BACHELARD, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966.
- C.3 Elogio al Agua. [en línea] [consulta 04-06-2022] <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/3265/51037-19.pdf?sequence=19&i-sAllowed=y>
- CARANDENTE, GIOVANNI. Eduardo Chillida. Barcelona. 1999
- CHAMORRO, EDUARDO. Los primeros dibujos y esculturas de Chillida (1948-1951). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- CHILLIDA E, BARAÑANO K. *Eduardo Chillida : memoria gráfica*. Hernani, Gipuzkoa: Chillida Leku; 1998.
- CHILLIDA E, CARANDENTE G, FINN D, MERRIAM D. *Eduardo Chillida*. Barcelona: Polígrafa; 1999.
- CHILLIDA E, CELAYA G. *Los espacios de Chillida*. Barcelona: Polígrafa; 1973
- CHILLIDA, ALICIA <https://www.fundacion-bancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/rumor-de-limites-vii>
- CHILLIDA, EDUARDO en *ALAMEDA*, 1996
- CHILLIDA, EDUARDO en : El Mural Nómada. *AD* [en línea]. Diciembre, 2020. [consulta: 27-05-2022] <https://www.revistaad.es/arquitectura/galerias/mural-nomada/13269>
- CHILLIDA, EDUARDO en PEDRÁÑEZ, INGER. *Eduardo Chillida-Arquitecto del vacío*. Fundación Cultural Estilo in Escultura. 2021
- CHILLIDA, EDUARDO en: <https://www.sfarad.es/el-monumento-a-la-tolerancia-en-sevilla/1992>.
- CHILLIDA, EDUARDO en: ALGARÍN, MARIO. Eduardo Chillida: El Tindaya. Arquetipos. Arquia. 2018
- CHILLIDA, EDUARDO en: BASAL J, POM-

BO A. *El peine del viento*. Basal J, editor. Pamplona: Editions Q; 1986.

- CHILLIDA, EDUARDO en: MOLINA, MARGOT. Se inaugura en Sevilla el 'Monumento a la tolerancia', de Chillida. *EL PAÍS* [en línea]. Abril, 1992 [consulta: 18-05-2022] https://elpais.com/diario/1992/04/01/cultura/702079204_850215.html

- CHILLIDA, EDUARDO. <https://www.museochillidaleku.com/museo/caserio-zabalaga/> Principios de la década de 1980.

- CHILLIDA, EDUARDO. Escritos. Madrid: La Fábrica,

- DE BARAÑANO LETAMENDIA, KOSME MARÍA. *Chillida, 1948-1998* : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de diciembre de 1998-15 de marzo de 1999 : Museo Guggenheim Bilbao, abril-agosto de 1999

- DOKUART. Eduardo Chillida. Obras. Años. En línea (consultado el 30/05/2022) 50. <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/eduardo-chillida/obra/trayectoria/anos-50>

- DOKUART. Jorge Oteiza. Obra. <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/jorge-oteiza/obra>

- DUQUE, Félix Duque. (2015). Arte urbano y espacio público. Res Publica. *Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 26, 75-93. En línea, (consultado 22/05/2022) <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/47834>

- El Muelle y la Alhóndiga de la Sal de Sevilla. Patrimonio Salinero Andaluz, junio 2017. [consulta: 18-05-2022]. <http://patrimoniosalineroandaluz.blogspot.com/2017/06/el-muelle-y-la-alhondiga-de-la-sal-de.html>

- El Peine de los Vientos. Historia de una significación. *Turismo en Euskadi* [en línea]. Marzo, 2015. [consulta: 30-05-2022]. <https://turismoeuska-di.wordpress.com/2015/03/31/peine-de-los-vientos/>

- El significado del Monumento a la Toleran-

cia. Sevilla Secreta, agosto 2017. [consulta: 18-05-2022]. <https://sevillasecreta.co/monumento-tolerancia-sevilla/>

- Elogio del agua, de Chillida: análisis de esta emblemática escultura. Grup enciclopedia, [en línea]. Julio, 2021. [consulta 26-05-2022] <https://grupenciclopedia.cat/blog/es/elogio-del-agua/>

- Elogio del Agua. Structurae. [en línea]. [consulta 24-05-2022] <https://structurae.net/en/structures/elogio-del-agua>

- ESCUDERO GARCÍA, MARÍA. *Esculturas y espacio público. 'Plops' y 'triggers' en Millenium Park*. Tutor/a: Graziella Trovato. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Composición arquitectónica, 2018. [consulta 19-04-2022]

- ESLAVA GALÁN, JUAN. *1000 sitios que ver en España al menos una vez en la vida*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2009.

- FERNÁNDEZ, TOMÁS y TAMARO, ELENA. <<Biografía de Eduardo Chillida>> en Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona., 2004. En línea, (consultado 01/05/2022). <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chillida.htm>

- Fragmentos de la conversación que mantuvo Jesús Bazal con Luis Peña en marzo de 1985, con motivo de la preparación del libro "El Peine del Viento" (Q Editions, 1986)

- GANDARIAS CARMONA, MANUEL. El Peine del Viento de Eduardo Chillida. *Live in Spain* [en línea]. Abril, 2015. [consulta: 03-06-2022]. <https://liveinspain.wordpress.com/2015/04/30/el-peine-de-los-vientos-eduardo-chillida/>

- GARCÍA BELLO, DEBORAH. El Elogio del Horizonte de Chillida, un encuentro entre ciencia y arte. *Cultura científica* [en línea]. Colaboración de Naukas con la Cátedra de Cultura Científica de la UPV/EHU. Agosto, 2016. [consulta: 25-05-2022]. <https://culturacientifica.com/2016/08/26/elogio-del-horizonte-chillida-encuentro-ciencia-arte/>

- GARCÍA, E. "Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla. Estudio temático 02. Relaciones y perspectivas del planeamiento urbanístico y territorial" [en línea] [Consulta: 28/5/2017] http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/documentos/gestion-informacion/relaciones_del_paisaje_urbano_con_la_ordenacion_territorial_y_el_planeamiento_urbanistico.pdf
- GASTÓN BACHELARD en PEDRÁÑEZ, INGER. *Eduardo Chillida-Arquitecto del vacío*. Fundación Cultural Estilo in Escultura. 2021
- GONZALO DEL MORAL, ÁNGELA. Viajando con Chillida por España. <https://blog.rtve.es/viajesyturismo/2019/04/obras-chillida-espana.html>. 2019
- Historia de la Vila de Gràcia. [consulta: 27-05-2022] <https://ajuntament.barcelona.cat/gracia/es/el-distrito-y-sus-barrios/la-vila-de-gracia/historia-de-la-vila-de-gracia>
- INFANTE K., AGUSTÍN. Peine del Viento en San Sebastián. *ArchDaily* [en línea]. Marzo, 2009. [consulta 04-06-2022] <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-16835/peine-del-viento-en-san-sebastian>
- JIMÉNEZ PÉREZ, MARINA. Eduardo chillida: escultura, naturaleza y poesía. <https://www.masscience.com/2017/08/20/eduardo-chillida-es-cultura-naturaleza-y-poesia/>. 2017
- LANGE, ALEXANDRA. The Story Behind Isamu Noguchi's Playscapes in Atlanta. The revival, and influence, of an icon of modern playground design. *Why Magazine* (Consultado 06/06/2022) <https://www.hermanmiller.com/stories/why-magazine/the-story-behind-isamu-noguchis-playscapes-in-atlanta/>
- MALET RM, JUNCOSA J. Chillida : [exposición]. Barcelona: Fundació Joan Miró; 2003.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, CARLOS. *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*. Marcial Pons Ediciones de Historia, San Sotero. Madrid. 2011
- MBM ARQUITECTES: https://www.mb-marquitectes.cat/proyectos_detalle.php?id_proyecto=53&id_sub_categoria=7
- MONTERO, JOAQUÍN. <https://joaquinmontero.com/proyectos/caserio-zabalaga-chillida-leku/>
- MUÑOZ MOYANO, VÍCTOR. *La creación del espacio mediante la excavación. De Eduardo Chillida a Fernando Higuera. De la Montaña Tindaya a El Rascañeros*. Tutor/a: Carmen Guerra de Hoyos. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Sevilla, 2019. [consulta 16-05-2022]
- OJEDA, DARÍO. La obra de nunca acabar: cómo la montaña sagrada de Tindaya sepultó a Eduardo Chillida. *El Confidencial*, [en línea]. Mayo, 2021 [consulta 11-05-2022] https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-05-16/tindaya-canarias-chillida-montana-fuerteventura_3080848/
- OTEIZA, JORGE. *Quosque Tandem*. Fundación Museo Oteiza. 1963
- Palabras de Eduardo Chillida. En línea (consultado el 01/04/2022). <https://revistaestilo.org/2021/07/08/eduardo-chillida-arquitecto-del-vacio/>
- PALACIOS GARRIDO, Alfredo. *Arte y contextos de acción en el espacio*. Madrid: Creatividad y sociedad, 2011.
- Parc de la Creueta del Coll. Barcelona Turisme. [consulta: 28-05-2022] <https://www.barcelonaturisme.com/wv3/es/page/3469/parc-de-la-creueta-del-coll.html>
- PEDRÁÑEZ, INGER. Eduardo Chillida-Arquitecto del vacío. Fundación Cultural *Estilo in Escultura*. 2021. En línea (consultado el 01/04/2022). <https://revistaestilo.org/2021/07/08/eduardo-chillida-arquitecto-del-vacio/>
- PEÑA GANCHEGUI, LUIS en: Plaza del Tennis, 1977. *T10 Architecture and Engineering for Dreamers* [en línea]. Marzo, 2017. [consulta: 03-06-2022]. <https://t10team.com/plaza-del-tenis-1977/#:~:tex>

t=%E2%80%9CEntend%C3%AD%20que%20de-b%C3%ADa%20hacer%20un,absoluto%20que%20es%20el%20mar%E2%80%A6

- PÉREZ MATOS, ESTHER y SETIÉN QUESADA, EMILIO. *La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bíblico-informativa*. ACIMED. Ciudad de la Habana. 2008
- Plaza del tenis 1977. Vaumm, en línea [consulta 04-06-2022] <http://vaumm.com/plaza-del-tenis-1977/>
- Plaza del tenis, Luis Peña Ganchegui - Eduardo Chillida. .bak [en línea] [consulta 04-06-2022] <http://arxiubak.blogspot.com/2015/09/plaza-del-tenis-luis-pena-ganchegui.html>
- RUHRBERG K, WALTHER IF. *Arte del siglo XX. Vol. 2, Escultura, nuevos medios, fotografía*. Köln [etc.: Taschen; 2005
- SÁNCHEZ-MOLINÍ, LUIS. Juan Suárez. Pintor y diseñador. Socio de CHS Arquitectos. RASTRO DE LA FAMA. *Diario de Sevilla* [en línea]. Febrero, 2020. [consulta: 22-05-2022]. https://www.diariodesevilla.es/rastrodelafama/Arquitectura-Sevilla_0_1437756440.html
- SANGALLI UGGERI, MARIO. La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico. *Zarch*. [en línea]. 2013 [consulta 06-06-2022]
- Un pequeño oasis esculpido en una cantera. *El Periódico* [en línea]. Agosto, 2011. [consulta: 27-05-2022]. <https://www.elperiodico.com/es/distritos/20110810/pequeno-oasis-esculpido-cantera-1112167>
- WEIBEL, PETER. Negative Space : Trajectories of Sculpture in the 20th and 21st Centuries. London, *The MIT Press*, 2021
- WOOD P. *La modernidad a debate : el arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal; 1999.
- YUNIS, NATALIA. Referentes esenciales

del mundo del arte para la formación de cualquier arquitecto. *Plataforma Arquitectura*. (Consultado 01/06/2022) <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/793436/referentes-esenciales-del-mundo-del-arte-para-la-formacion-de-cualquier-arquitecto>

ESCULTURA URBANA. Chillida: El arquitecto del vacío

TRABAJO FIN DE GRADO 2021/2022

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Universidad de Sevilla