

Chillidaren etxea (La casa de Chillida): un muro de piedra como elemento generador de *Chillida-Leku*

Chillidaren etxea (Chillida's house): a stone wall as a generative element of Chillida-Leku

Carmiña DOVALE CARRIÓN

Resumen

Eduardo Chillida ha realizado numerosos homenajes a lo largo de su carrera profesional a diferentes personalidades del mundo de la cultura, reflejando en todos ellos algún aspecto que él mismo y el personaje en cuestión compartiesen. Ha homenajeado a Jorge Guillén tomando un verso que decía “Lo profundo es el aire”; a Calder, mediante una escultura colgante, o a Miró hablando de concavidad y convexidad. Entiendo que en la intervención llevada a cabo en el caserío Zabalaga el escultor ha conseguido hacer su propia casa: “Chillidaren etxea”. La materia prima es una vivienda tradicional del País Vasco, una caja de piedra con interior de madera. El proceso consiste en restar elementos en lugar de sumar para así introducir el vacío en su interior. Y el resultado es una casa que habla de espacio, de luz, de materia y sobre todo de límites.

Palabras clave: Chillida, caserío Zabalaga, muro, límite, espacio.

Abstract

Throughout his professional career, Eduardo Chillida has paid homage to many different personalities in the world of culture, at all times highlighting some aspect that he himself and the person in question shared. He paid tribute to Jorge Guillén through verse, which reads “Deep is the air”, to Calder, through a giant hanging sculpture and to Miró by speaking about concavity

and convexity. I understand that in the work carried out on the Zabalaga farmhouse the sculptor succeeded in making his own house: ‘Chillida’s House’. The raw material is a typical traditional Basque house, a stone box with a wooden interior. The process consists of taking away elements instead of adding on, so that a void is created in the interior. And the result is a house that speaks of space, of light, of matter and above all, of limits.

Keywords: Chillida, Zabalaga farmhouse, wall, limit, space.

“Sólo si somos capaces de habitar podremos construir¹”

Eduardo Chillida

El límite es un tema protagonista en la obra de Eduardo Chillida. Como él mismo explica, “En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide. Dibujar es hermoso y tremendo²”. Hermoso por un lado, ya que al limitar estamos generando algo nuevo que antes no existía; y tremendo a la vez, porque limitar implica separar y dividir.



Fig. 1. “Lotura XXXII” (1998) en Chillida-Leku

¹ Chillida, E., *Escritos*, Madrid, La Fábrica, 2005, p. 70.

² Chillida, E., *Preguntas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 25.

No cabe duda de que el tema de los límites es fundamental para todo aquel que trabaje con la materia. Es ahí donde radica la “posibilidad” y ocurren las cosas importantes. Chillida plantea con claridad este aspecto diciendo que “el espacio será anónimo mientras no lo limite³”. Límite es por ejemplo la piel que nos envuelve y nos da la posibilidad de existir separándonos del entorno. Pero la cuestión principal no es tanto el hecho físico de generar un espacio, sino la relación entre ese objeto y el espacio circundante. Existen muchos tipos de límites: límites rígidos, límites tolerantes, límites definidos y límites difusos.

El escultor hace con frecuencia un paralelismo entre los límites espaciales y los límites temporales. Los límites en el espacio son igual de protagonistas que el presente en el tiempo. Un presente que como tal no existe, ya que para cuando tenemos conciencia de él se ha convertido en pasado, y, cuando imaginamos el devenir, es futuro. Sin embargo, un presente fundamental ya que en él se desarrolla toda nuestra vida. Pues bien, es precisamente ese presente sin medida, ese instante, lo que el escultor trata de captar en cada una de sus obras. Grandes bloques inertes tras los cuales se adivinan tendencias, tensiones que se contrarrestan y hacen que la composición no esté “muerta” pese a ser estable y armónica.

La intervención del “Peine del Viento XV” (1976) de Donostia, por ejemplo, no consiste únicamente en depositar tres objetos en el paisaje. El lugar escogido es el límite donde acaba la ciudad y empieza el mar. Con su presencia se generan nuevas relaciones entre los elementos. Diálogos entre las piezas en sí, entre las piezas y la ciudad, las piezas y el mar, y finalmente entre la ciudad y el mar. El conjunto escultórico acaba siendo la puerta de la ciudad al mar, y, por tanto, la obra no acaba en los límites físicos de las piezas, sino que se extiende mucho más allá. Algo parecido ocurre en el cerro de Santa Catalina de Gijón. La obra “Elogio del Horizonte IV” (1989) nos lanza al océano, nos invita a mirar el cielo, y, en definitiva, nos hace más libres.

Chillida no sólo trabaja el tema del límite en su escultura, sino también en su pensamiento y obra gráfica. He aquí un grabado de 1990 titulado “Aurkitu” (encontrar) que refleja perfectamente esa idea. Se trata de un rectángulo de papel de proporciones 1 a 2. En la parte inferior hay un rectángulo apaisado con dos salientes de papel blanco sin tratar. Esos dos salientes cuadrados no son casuales, ya que aseguran la unión con las demás partes de la obra. A partir de ese límite, el papel está prensado y esa ligera diferencia de cota es suficiente para definir un nuevo espacio. Un poco más arriba aparecen dos cuadrados negros perfectamente alineados con los salientes de la parte blanca. Y finalmen-

³ Chillida, E., *Chillida doctor honoris causa*, Bilbao, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998, p. 34.

te, aparece una tercera zona negra con salientes hacia la zona blanca, actuando a modo de espejo. De este modo, no pasamos del blanco al negro de una forma radical. El blanco sale en busca del negro y el negro, a su vez, espera con los brazos abiertos al blanco. Entre ellos un intermedio, el lazo de unión.



Fig. 2. "Aurkitu", 1990. Aguafuerte. 20,5 x 11,5 cm.

Chillida interviene de maneras distintas en esta obra con el objetivo de generar sub-espacios. Una zona de soporte original, una zona de soporte prensado, y, finalmente, una tercera zona teñida de negro. Me gustaría destacar que el elemento principal de esta composición es la línea que separa la zona prensada del papel original. Ese límite con salientes acaba dando las pautas de cómo unir las partes que estaban separadas. Es decir, es un límite que se crea para separar y coser a la vez.

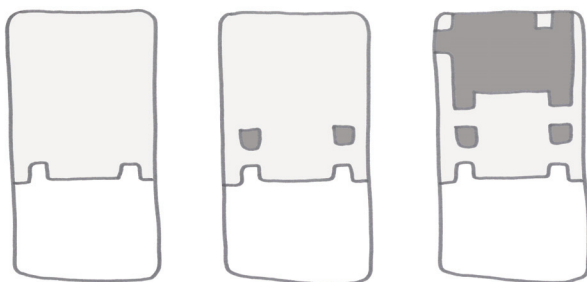


Fig. 3. Esquemas basados en el grabado "Aurkitu"

Pues bien, ese límite difuso, esa transición, ese instante captado en el que las dos zonas parecen querer unirse se plasma en una de sus obras más emblemáticas: el caserío Zabalaga. A comienzos de los años 80, Eduardo Chillida compra el caserío Zabalaga del S.XVI situado en el municipio de Hernani (Gipuzkoa) con la única intención de restaurarlo. La idea de crear un museo surgiría con el tiempo, provocada en parte por la muerte del galerista Aimé Maeght. En ese momento, Chillida abandona la galería y comienza a guardar obra. De hecho, las primeras esculturas que habitan el museo son de finales de los años 80 y se colocan junto al caserío, germen del proyecto. La necesidad de espacio llevará a la compra en fases sucesivas de los terrenos colindantes, hasta llegar a las doce hectáreas que actualmente conforman Chillida-Leku.

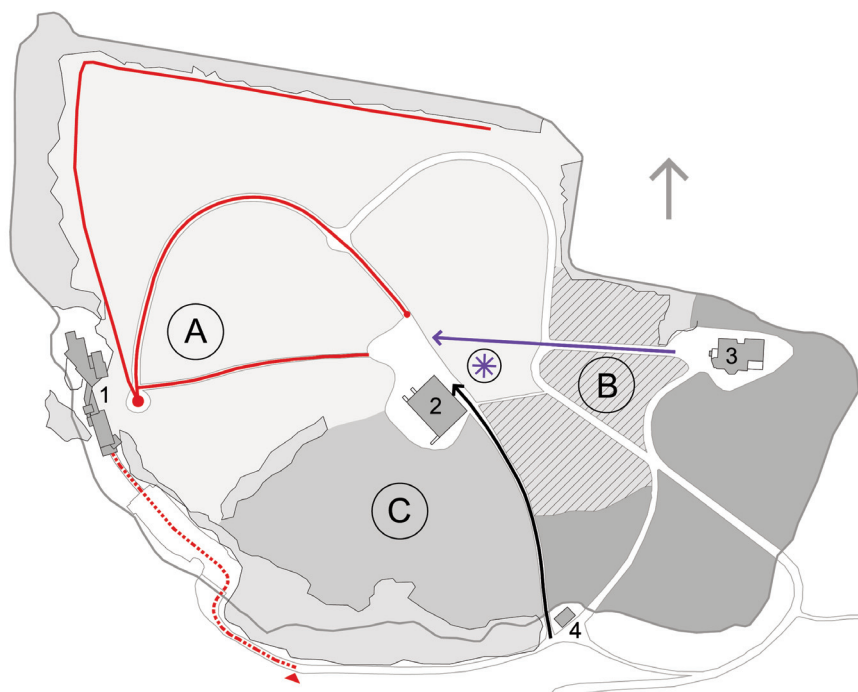


Fig. 4. Planta del museo Chillida-Leku

1. Edificio de Joaquín Montero. 2. Caserío Zabalaga. 3. Villa privada de la familia. 4. Casa del jardinero

El museo engloba cuatro edificios. El edificio de acceso planteado por Joaquín Montero, el caserío Zabalaga, una villa del S.XIX, y la casa donde vivía el jardinero Joaquín Goikoetxea. En el pasado, la finca estaba dividida en dos partes. La primera englobaba la villa, los árboles cercanos al caserío, una

pista de tenis y un jardín francés; y la segunda, estaba formada por el caserío donde vivían los caseros y el ganado, y la campa para ese ganado. Entre las dos, una frontera vegetal separaba la finca de recreo de la finca de trabajo. Me parece importante destacar el hecho de que Chillida en ningún momento se fijase en la villa, sino en el caserío, vivienda tradicional originaria del País Vasco.

El entorno natural de Zabalaga se transforma en Chillida-Leku de una manera natural. Unos pequeños movimientos de tierras y la tala de algunos árboles son suficientes para conectar los espacios anteriormente divididos. En cuanto a los límites actuales, habría que destacar la carretera Barrio de Jáuregui que transcurre en la zona sur de la finca. Es el elemento cercano más agresivo y se filtra, en parte, a través de una línea de chopos que sigue el curso del río. Los otros límites, principalmente vegetales, separan la finca de otros terrenos de características similares. El objetivo último es alejarnos de toda referencia externa para devolvernos a un lugar atemporal, a un paisaje del S.XVI.

El museo se plantea como una gran alfombra verde donde se colocan las obras de manera libre. Ignacio Chillida, responsable del Departamento de Obra y Artista del Museo Chillida-Leku explica que cada sitio no está destinado específicamente a una escultura. Todas tienen varios lugares posibles dependiendo de sus “exigencias”. Unas están mejor en la campa libre de árboles (Buscando la luz), o en el interior de un circo de árboles (Besarkada o las mesas), o en el bosque (Basoa). Así, la única escultura permanente es el caserío que aparece en lo alto de la finca, nos ancla al lugar y da “peso” a todo el conjunto.

La idea es que el visitante recorra también el museo de una manera libre partiendo del punto más bajo de la finca donde se sitúa el edificio de entrada. Este edificio longitudinal se ajusta al río que atraviesa la finca por su límite sur y se compone de un conjunto de cajas negras articuladas respecto a un espacio central de donde parten tres caminos, tres opciones diferentes de recorrer el museo. El hecho de acceder desde el punto más bajo proporciona una fuerte sensación de amplitud. Desde ahí, el espacio expositivo se abre en abanico y se pierde en un horizonte dibujado por árboles. Me gustaría destacar que en este punto la topografía juega un papel fundamental. La parte izquierda de la campa es cóncava y la derecha convexa. Con ese pequeño gesto es suficiente para entender cuál es el recorrido a seguir. Lo cóncavo invita a entrar y lo convexo no.



Fig. 5. Vista panorámica del museo desde la entrada. Foto: Alberto Cobo

Todos esos caminos trazados en la hierba atraviesan la primera campa libre de árboles con un recorrido más o menos accidentado hasta desembocar finalmente en el punto más alto, en el caserío Zabalaga. La transición entre el espacio expositivo y el caserío se produce de dos formas. Por un lado, mediante una plataforma, y por otro, mediante la colocación de obra próxima al caserío.

La citada plataforma marca la llegada al lugar, recoge a los visitantes en la fachada oeste y les conduce al porche de entrada. Su textura, hecha a base de pequeñas piedras, entra en consonancia con la fachada de mampostería. En cuanto a las obras que rodean el caserío, me gustaría destacar tres: la primera de ellas, “Esertoki III” (1990) que significa asiento, está colocada junto a la fachada oeste y marca un lugar de recibimiento y espera; la segunda, “Lo profundo es el aire XIV” (1991), está colocada a unos metros del porche de entrada. Su cara principal se orienta hacia el caserío haciendo una especie de recibimiento a todo aquel que se dispone a entrar; y finalmente la tercera, “Lo profundo es el aire, Estela XII” (1990), emerge directamente del césped a pocos metros de la fachada sur y se orienta hacia el exterior, obligando así al visitante a posicionarse frente al caserío. La obra se mimetiza tanto con la fachada sur que el espacio existente entre ambas se comprime.



Fig. 6. Esertoki III + Lo profundo es el aire XIV + Lo profundo es el aire, Estela XII.
Foto: Alberto Cobo

Hablemos del caserío. El caserío Zabalaga es una caja de paredes de piedra con cubierta a dos aguas e interior de madera. A diferencia de lo que pudiera parecer, es la madera quien asume toda la función estructural y las fachadas son sólo cerramiento. Cuando Eduardo Chillida compra el caserío su estado es lamentable. Parte de la cubierta está en el suelo y tal y como comenta Giuliano Mezzacasa, autor de la siguiente fotografía, “parecía que el caserío tenía más ganas de caerse que de seguir adelante”. El escultor se pone en contacto entonces con el arquitecto Joaquín Montero y comienzan las obras. No se tratará de un proyecto al uso con plazos y entregas, sino más bien del comienzo de una serie de conversaciones que se alargarán durante más de diez años.



Fig. 7. Fachada sur del caserío Zabalaga fotografiada en los años 80
Foto: Giuliano Mezzacasa

Lo primero que llama la atención es el hecho de que el caserío esté orientado al norte en lugar de al sur. La implantación de este tipo de edificios responde siempre a alguna estrategia. El caserío Igartubeiti de Ezkio-Itsaso se sitúa, por ejemplo, en el punto de menor niebla del valle. Y, sin embargo, la fachada principal de Zabalaga, la que contiene el escudo, se orienta hacia San Sebastián.

No se planteó la posibilidad de restaurar el caserío en clave histórica ya que había sufrido tantas modificaciones a lo largo del tiempo que resultaba difícil imaginar lo que fue. Sin embargo, podemos decir que es un objeto con memoria, ya que sus muros guardan huellas de tiempos pasados; algo que Chillida, por su parte, no trata de esconder, de la misma forma que no esconde las unio-

nes ni los golpes del martillo en sus esculturas. Forman parte del proceso y enriquecen la obra una vez acabada.

En origen, los muros de piedra tenían una altura de dos metros aproximadamente, ya que la parte superior, mucho más ligera, era de madera. Con el tiempo, y viendo que la madera exigía un mantenimiento constante, se construye un nuevo muro sobre el anterior sin prever un aumento en la cimentación; con lo que Zabalaga comienza a abrirse. De ahí, la aparición de los contrafuertes que aseguraron la permanencia del edificio. Otra huella importante en la historia de Zabalaga es la construcción durante el S.XVII de un muro divisorio en el interior del caserío. Las razones pudieron ser varias; el fuego, una herencia, etc. La cuestión es que aparece un muro de piedra que arranca en el suelo y llega hasta la cumbre. Se sabe con certeza que ese muro no estaba en origen ya que hay una puerta tapiada a esa altura en la fachada sur. Y una última huella, es la presencia de tres saeteras en la fachada oeste que hablan del carácter defensivo del edificio en un pasado.

Chillida y Montero no sabían si recuperar Zabalaga de una manera convencional, o, por el contrario, introducir dobles alturas. Pero esta cuestión se resolvió rápidamente al desescombrar y percibir la magnitud del espacio. La siguiente tarea fue rehabilitar la estructura interior de madera y abrir el portón, la gran puerta-ventana de la fachada oeste. Más tarde, se hizo la cubierta introduciendo unos lucernarios con el fin de añadir más luz al espacio interior. Y una vez que acabaron con esto, pensaron qué hacer con las fachadas. Aparecieron algunos huecos nuevos, y otros se borraron con el fin de volver al trazado original. Así que, visto desde el exterior, el edificio conserva la presencia que tenía en el pasado. Pasemos al espacio interior.

Se accede al caserío por la fachada este donde está el pórtico. Esto tiene su lógica, ya que es el único lugar que ofrece una transición entre el espacio exterior e interior. Es la zona donde la volumetría del caserío se hace más amable e invita a entrar al visitante. La puerta de acceso podría haber estado colocada justo en el centro de la fachada, pero eso no interesaba ya que el recorrido interior habría sido demasiado rígido. Se huye aquí de la simetría colocando la puerta a la derecha, y generando así un recorrido diagonal que activa la planta.

Desde la puerta de entrada, el visitante percibe una progresión de espacios. La primera zona es oscura, luego aparece un muro de piedra perforado en el centro que deja entrever a lo lejos una apertura al exterior. Esta primera percepción sorprende ya que la piel exterior del caserío nos hacía pensar en un caserío al uso.

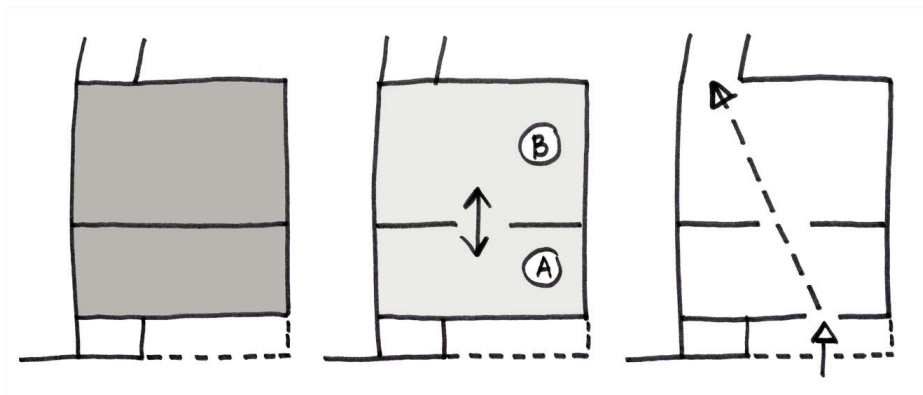


Fig. 8. Esquemas de la planta baja de Zabalaga

En origen, el muro divisorio de piedra era un límite infranqueable que separaba de suelo a techo dos espacios de características muy similares. El simple hecho de perforar ese muro en el centro por medio de una semicircunferencia hace que los espacios previo y posterior queden conectados. De dos casas a una.



Fig. 9. Vista panorámica desde el interior del muro divisorio de piedra hacia la fachada sur.
Foto: Alberto Cobo

La parte primera está más vinculada a lo que en origen era el caserío ya que conserva dos pisos y el ambiente es oscuro. Pero una vez que el visitante atraviesa el muro, el espacio estalla. Desaparece el forjado de la primera planta y el espacio queda libre de suelo a techo, alejándose absolutamente de la idea del caserío original. De un espacio comprimido a un espacio descomprimido. Mirando desde el interior del arco hacia arriba se percibe la espacialidad del lugar. Y cito a Chillida “La primera vez que entré en Santa Sofía, en Estambul, tuve una visión tremenda de espacio musical... Tenía la impresión de estar entrando en los pulmones de Juan Sebastián Bach”⁴.

⁴ Chillida 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 26.

Espacio y luz van de la mano, de modo que no tendría sentido plantear un espacio de estas características sin proponer una iluminación acorde. Por esa razón, se abre el portón, la puerta-ventana de la fachada oeste. Da la sensación de que es tal la fuerza de ese vacío, que el muro se rompe, y no con ventanas de casa, sino con un gran vidrio de suelo a techo. Al iluminar de esta forma el vacío central, se consigue que el contraste entre la primera zona de la planta baja y la segunda sea mayor. En el centro de ese vacío, aparece un pilar solitario que parece tener la fuerza suficiente para sostener toda la cubierta e incluso atravesarla.

De la misma forma que en el grabado “Aurkitu” la zona negra lanza lazos hacia la zona de papel sin tratar, aquí la transición de espacios se dulcifica a través de la iluminación del muro central. No pasamos directamente de una zona comprimida y oscura a otra descomprimida y llena de luz, sino que se plantea una transición. Un pequeño recorte en el forjado de la primera planta posibilita que la luz proveniente del lucernario bañe todo el muro divisorio, suavizando en gran medida ese “entre”. De un límite rígido a un límite difuso.



Fig. 10. Iluminación del muro divisorio a través de un recorte en el forjado de la primera planta. Foto: Alberto Cobo

Es tan importante el espacio logrado como el lugar desde donde verlo. Así que Chillida no vacía todo el espacio posterior al muro sino que mantiene una parte con forjado desde la que se accede a la galería del piso superior. Antes comentaba que el recorrido en planta baja es una diagonal que avanza de derecha a izquierda. Pues bien, es lógico entonces que el gran vacío se produzca al final de esa línea principal de fuerza. A la derecha, una vez atravesado el muro, no ocurre lo mismo. Se conservan los dos pisos, y esa falta de simetría potencia todavía más la fuerza del vacío, y nos hace pensar en un patio con un árbol en el centro. Desde esa zona más oscura, se toma la escalera que da acceso a la primera zona de la planta primera: un mirador desde el que poder disfrutar de nuevo del espacio central, pero, esta vez, desde otra altura. La escala de la casa nos permite aprehender el vacío central de una forma muy inmediata, sin tener que hacer el ejercicio que Chillida hacía para adentrarse en todas sus obras e imaginar cómo serían aquellos espacios a otra escala.



Fig. 11. Vista desde el mirador hacia el vacío central. Foto: Alberto Cobo

Desde ese mirador se identifican perfectamente tres capas. Destacaría la presencia de la cubierta que gana protagonismo al subir nosotros en altura. Ésta se apoya en el muro divisorio de piedra y desciende hacia la derecha hasta morir en la fachada este. Y de la diagonal pasamos a un juego de líneas horizontales y verticales marcado por la estructura interior de madera. Finalmente, y en último plano, aparecen las ventanas recortadas de la fachada sur. Pequeñas entradas de luz que corresponderían a las necesidades del caserío.

El recorrido del espacio expositivo nos lleva a atravesar de nuevo el muro para llegar a una sala desde la que ya no se percibe el gran espacio central. Un pequeño recorte en el forjado nos hace tener un contacto puntual con la planta baja. Ésa es la fuente de luz del muro de piedra en planta baja. Y en esta primera planta, la barandilla de madera sirve para marcar el recorrido. Si en la estancia anterior la cubierta subía hacia el muro de piedra, ahora desciende desde la cumbrera hacia abajo. Con lo que el muro no deja de ser protagonista. Acabamos finalmente dirigiéndonos de nuevo al muro en el sentido de la

cubierta ascendente. Y es ahí precisamente donde acaba el recorrido, en el muro, en el punto de partida de este proyecto.

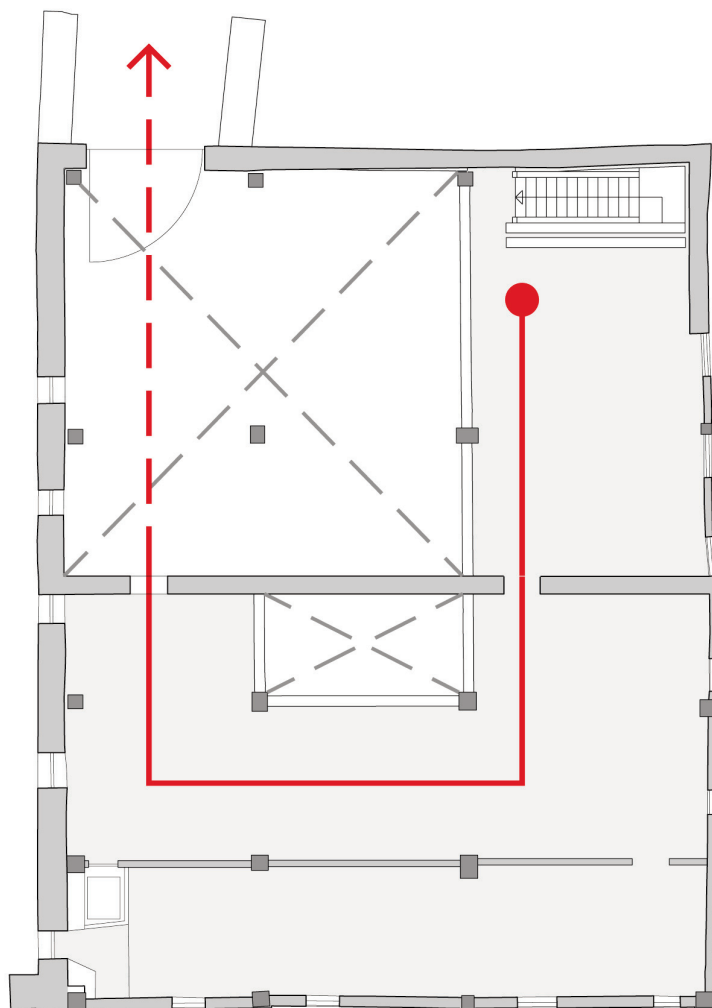


Fig. 12. Primera planta del caserío Zabalaga. Recorrido.

Pero la historia no podía acabar enfrentando al visitante contra el muro, ya que sería un límite demasiado rígido. La solución es recortar una ventana para así volver a entrar en contacto con el espacio central. Miramos desde el muro, vemos cómo la cubierta desciende y el vacío central se escapa a través del portón. Podemos salir hacia fuera, hacia el lugar en donde se originó la construcción de este caserío. Pero claro, éste ya no es un recorrido físico sino mental.

Destacaría de este proyecto varios factores. Primero, el amor del escultor por su tierra. Eduardo Chillida podría haber planteado sin problema un edificio de nueva planta en cualquier ciudad europea, pero finalmente acaba trabajando con una construcción originaria de su tierra. A destacar también el respeto con el que se lleva a cabo la intervención. El recorrido que acabo de describir podría perfectamente haber sido otro, pero Chillida decide escuchar a la casa. Y digo escuchar, ya que en los años 80, cuando se realiza la compra, hay una parte especialmente derruida (ver fig. 7) que coincide con la actual ubicación del portón. Pasamos así de un caserío roto a una casa que se abre hacia el paisaje. Y finalmente, subrayar la idea de restar en lugar de sumar para así introducir un nuevo espacio en el interior. Es así, escuchando y respetando, como Eduardo Chillida transforma el caserío Zabalaga en la escultura protagonista del museo Chillida-Leku: “Chillidaren etxea”. El resultado en una casa que habla de espacio, de luz, de materia, y sobre todo de límites.