

# Hondalea de Cristina Iglesias: fundamentos de una gramática\*

Maite Méndez Baiges

Universidad de Málaga

mendez@uma.es

**RESUMEN:** En este artículo se examina el proyecto en curso de Cristina Iglesias, *Hondalea*, para la Casa del Faro de la Isla de Santa Clara en Donostia/San Sebastián. Las directrices de esta pieza se confrontan con las líneas de fuerza de las obras que conforman la trayectoria artística de la escultora, poniendo de relieve los fundamentos de su gramática. Tras el análisis de algunas de las nociones principales del conjunto de su trayectoria, se vincula *Hondalea* a otras obras anteriores en las que aparecen elementos semejantes. Por último, se exponen los argumentos que están barajando distintas instancias acerca del grado de sostenibilidad que presenta el proyecto y el posible impacto sobre su enclave.

**PALABRAS CLAVE:** Cristina Iglesias; *Hondalea*; Escultura contemporánea; *Corredores suspendidos*; Arte y naturaleza; Arte público; Isla de Santa Clara.

## *Hondalea* by Cristina Iglesias: Fundamentals of a Grammar

**ABSTRACT:** This article examines the project in progress by Cristina Iglesias, *Hondalea*, for the Casa del Faro de la Isla de Santa Clara in Donostia/San Sebastián. The guidelines of this piece are contrasted with the lines of force of the works that make up the artistic trajectory of the sculptor, highlighting the foundations of her language. After the analysis of some of the fundamental notions of her career as a whole, *Hondalea* is linked to other previous works in which similar elements appear. Finally, the arguments of different instances about the sustainable character and the possible impact of the project on its enclave are presented.

**KEYWORDS:** Cristina Iglesias; *Hondalea*; Contemporary Sculpture; *Suspended Corridor*; Art & Nature; Public Art; Isla de Santa Clara.

El 21 de julio de 2020 el telediario de TVE1 anunciaba el transporte aéreo de las piezas de uno de los proyectos en curso de la escultora Cristina Iglesias: la *Casa del Faro de la Isla de Santa Clara*, que cierra al norte la bahía de La Concha (San Sebastián), cuya inauguración está prevista para la primavera de 2021. La noticia iba acompañada de imágenes en las que se veía un helicóptero que surcaba el cielo de la bahía, transportando hasta la isla, colgados de un cable, los materiales de esta instalación. La escena recordaba irremediabilmente la secuencia inicial de *La dolce vita* de Fellini (1960), en la que un helicóptero cruza el cielo de Roma transportando la estatua de un Cristo Redentor. Sobrevuela los acueductos del Imperio romano que aún se encuentran en pie al este de la ciudad, y un campo de fútbol adyacente, lo que hoy en día se conoce como Parco degli Acquedotti, y, más adelante, un numeroso conjunto de edificios en construcción **[1]**. Algunos muchachos miran al cielo y corren tumultuosamente siguiendo la trayectoria de este vuelo. Mientras, en el vídeo de las noticias del telediario, son la propia Cristina Iglesias y otras personas involucradas en la operación las que igualmente dirigen sus miradas hacia arriba, fascinadas con el espectáculo del traslado aéreo de los materiales y piezas hasta la isla. El paralelismo entre estas dos imágenes, así como la diferencia entre los dos tipos de escultura que transportan sus respectivos helicópteros (un Cristo Redentor en el traslado aéreo de *La dolce vita*, y los fragmentos de un proyecto escultórico contemporáneo, abstracto y *site specific* en la noticia del telediario) parecían justificar una afirmación que esta escultora había hecho unos años antes

---

Cómo citar este artículo: MÉNDEZ BAIGES, Maite, «*Hondalea* de Cristina Iglesias: fundamentos de una gramática», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 42, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2021, pp. 49-60, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2021.vi42.11976>



1. Fotografía del traslado aéreo de las piezas de *Hondalea*, 21 de julio de 2020 (fuente: *El País*, fotografía de Javier Hernández, 21-07-2020); fotograma del inicio de *La dolce vita* de Federico Fellini, 1960

en una entrevista: «La gente ya no va a los espacios sagrados a maravillarse, los museos son las nuevas catedrales del arte» (Iglesias, 2006). De hecho, también sería posible trazar alguna que otra comparación entre el carácter de los lugares sagrados tradicionales, y la atmósfera de recogimiento y reflexión de algunos de los espacios que esta escultora crea, como ahora comentaremos. La visita a la Isla del Faro convocará al fin y al cabo a una especie de peregrinación a un *santuario* del arte contemporáneo. Por no hablar de la frecuente utilización por parte de esta creadora de símbolos que cuentan con una bien asentada tradición en la historia del arte.

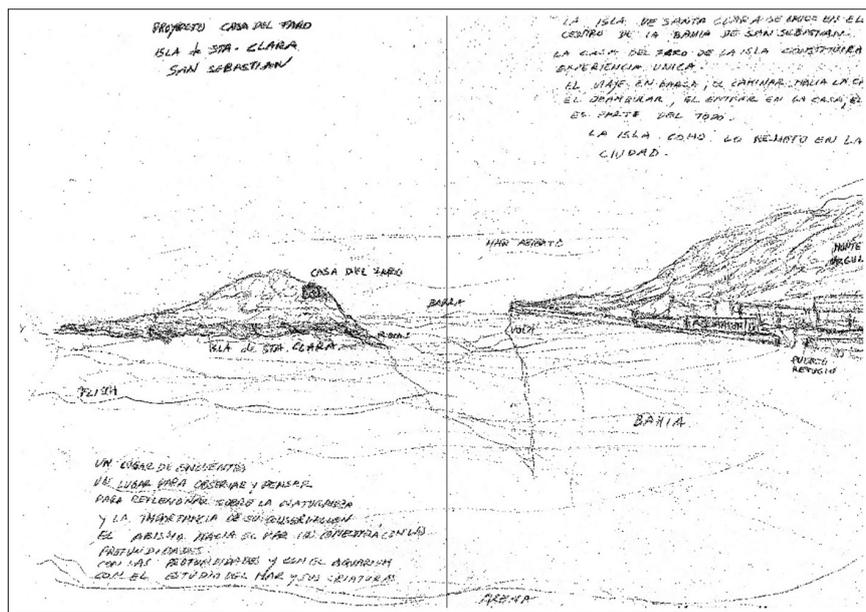
El proyecto de la *Casa del Faro* contempla la intervención en este edificio hoy en desuso. Se plantea (de acuerdo

con la información que procura Sin Autor, 2020a) el vaciamiento y la remodelación de su interior para albergar una instalación a modo de gruta consistente en una especie de gran pozo o manantial que se llenará y vaciará de agua a intervalos (como en otras obras de la artista), al ritmo de las mareas, y que el visitante podrá observar desde distintos puntos de vista gracias a la construcción de una pasarela aérea o suspendida [2]. Recreará, así, con medios artísticos, imágenes simuladas del fondo originario de la bahía y de la costa donostiarra. Ubicada en la Isla de Santa Clara, ocupará un lugar emblemático de la ciudad, situado además entre sus dos hitos escultóricos más célebres, el *Peine del viento XV. Haizearen Orrazia* de Eduardo Chillida (1977), al oeste, en un espacio proyectado por el arquitecto Luis



2. Maqueta del interior de *La Casa del Faro en la Isla de Santa Clara-Hondalea* (fuente: *El Diario Vasco*, 01-12-2018)

3. Cristina Iglesias, *La Casa del Faro en la Isla de Santa Clara*, dibujo del enclave (fuente: sin autor, 2020a, sin página)



Peña Ganchegui, y la *Construcción vacía con cuatro unidades planas negativo-positivo* de Jorge Oteiza (1957), en el lado opuesto, al este [3]. Aunque su vocación es declaradamente ecológica, su conveniencia ha suscitado las dudas de algunos colectivos ecologistas, entre otras razones por su posible efecto en la inflación turística de la ciudad. Ese tipo de protestas no puede extrañar en una propuesta de este tipo, puesto que una de las facetas ineludibles de toda intervención en el espacio público es la repercusión ambiental, ecológica, cultural, política o social que vaya a tener en el territorio en el que se asienta y en la población que lo habita. Entre las fechas en las que se empezó a difundir la noticia de esta instalación y la actualidad (enero de 2021) y desde la perspectiva que otorga la experiencia de las sucesivas olas de la pandemia que aqueja al planeta, seguramente ese impacto en el desarrollo turístico de la ciudad se tenga que calibrar hoy con instrumentos de medida distintos, como luego comentaremos.

En diciembre de 2020 se difundió otra noticia, la del título del proyecto, *Hondalea*, que según la nota de prensa del Ayuntamiento donostiarra es el resultado de una reflexión de la propia artista y el poeta y crítico Beñat Sarasola, y ha sido elegida por tener «una clara connotación marina», ya que en euskera significa «abismo en el mar», «profundidad abisal», así como «fondo del mar». La noticia añadía que «Aunque

no es una palabra de uso extendido hoy día, el término tiene una larga tradición literaria y se puede encontrar en textos del poeta Arnaud Oihenart en el siglo XVII» (Moyano, 2020).

En *Hondalea* se pueden encontrar excelentes ejemplos de los recursos habituales en los proyectos de Cristina Iglesias. Por ejemplo, comprende la idea recurrente de la experiencia del viaje al lugar en el que se ubica la pieza, que en este caso deberá ser emprendido forzosamente en barca, si no a nado, e incluirá el propio paseo a pie por la isla hasta llegar al edificio, es decir, cuenta también con el acto de andar o caminar como elemento imprescindible de la experiencia de la obra, explotando todo su potencial estético. En este sentido, incluye una práctica estética en boga desde hace unos años, y que pasa casi ineludiblemente por antecedentes como la deriva situacionista, las ideas sobre el caminar formuladas por el célebre teórico libertario Henry David Thoreau, la experiencia genuinamente moderna del *flâneur*, la del desplazamiento hasta los lugares intervenidos típica de los proyectos del *Land Art* desde la década de los sesenta, y un largo etcétera en el que habría que incluir la inflación editorial reciente de títulos sobre el asunto. Esta *moda* se asienta sobre todo en la asociación del paseo con una actitud de rebeldía o resistencia, con una reivindicación de su práctica como una actividad esencialmente desinteresada e improductiva frente al imperativo de la racionalización de los

finos propio del capitalismo desde sus fases más tempranas, y que da la impresión de haberse acentuado en el llamado Antropoceno. A ello se debe añadir que se trata, naturalmente, de una obra *site specific*, es decir, pensada y diseñada a partir de las condiciones de ese lugar en cuestión y expresamente para él: en este caso, una isla montañosa que forma parte de una ciudad contemporánea. Comprende además como material la presencia de agua fluyendo, su sonido, su aparición y desaparición, y el posible efecto hipnótico que esto puede ocasionar. Creará en su interior el espectáculo de una especie de fuente y de remolino, que será manantial y *maelström* al mismo tiempo, y que muy probablemente incitará al espectador a experimentar una singular «atracción del abismo» de resonancias incuestionablemente románticas. Y cabe mencionar, por último, que gracias a las rampas de su interior, conjuga la invitación a un paseo arquitectónico, una de las modalidades de percepción dinámica crucial en la arquitectura del Movimiento Moderno, con una cierta sensibilidad medioambiental, aparte de incorporar las ideas de tiempo y secuencia, el movimiento, la luz, el sonido, el espacio público, el paisaje y su puesta en valor por medio de la concesión de nuevos significados y usos al faro y a la propia isla. Si sumamos a ello que en el ámbito de la escultura en el campo expandido, de la que sin duda también es deudor este tipo de proyectos, el proceso es con toda legitimidad parte de la obra, y no algo complementario, el vuelo del helicóptero que transportaba en julio las piezas hasta la isla introduce también esa noción de lo suspendido en el aire, que Cristina Iglesias ha utilizado en alguna ocasión anterior, como por ejemplo en *Passatge de coure*, 2003-2004, o en la serie de los *Corredores suspendidos*, 2006. Por eso me parece legítima la incorporación al proyecto de la visión de las piezas oscilando de un cable sobre la bahía donostiarra, surcando el cielo acompañadas del ritmo y la cadencia de ese ruido tan característico que emiten las hélices de este medio de transporte, «el golpe de las palas»; la misma banda sonora de la secuencia con la que arranca *La dolce vita*.

He incluido en el siguiente gráfico [4] algunas de las ideas y elementos a las que me estoy refiriendo; en él he intentado sintetizar los conceptos recurrentes en la trayectoria artística de Cristina Iglesias, muchos de los cuales sirven de guía para la organización del sitio web de la artista. Está confeccionado de modo que en un tamaño mayor y en negrita destaco las palabras que me parecen más importantes o

frecuentes, y en uno menor y en gris, las secundarias. Están ordenadas por conjuntos de conceptos afines o que suelen aparecer vinculados en su obra. He dispuesto las principales en una especie de flujo en diagonal, y, así ordenadas, sirven visualmente como centros de gravitación de otras que toman de este modo la forma de sus respectivas constelaciones. El lector podría trazar las líneas imaginarias de hipotéticos conjuntos, en cuyas combinaciones cabría ir situando las series creadas por la escultora. A modo de ejemplo, en torno a ideas o elementos como Umbral, Agua, Luz, Pozo o Fuente, gravitan las de refugio, abrigo, subsuelo, capas freáticas, grieta, monumento y similares. Y en torno a las de Tiempo, Laberinto, Celosía o Paisaje, las de lo sublime, movimiento, secuencia, retícula, entramado, pantalla, jeroglífico, narración, literatura, texto, susurro del lenguaje. En las propuestas de los años más recientes las obras de Cristina Iglesias suelen distribuirse en dos grandes conjuntos: el de las piezas que utilizan el agua dando lugar a fuentes, manantiales, sumideros o pozos, y el compuesto por la creación de espacios o lugares en los que se utilizan pantallas reticuladas o celosías sobre las que se entrecruzan letras, palabras y frases. En ambos pueden aparecer composiciones vegetales fruto de un peculiar efecto de trampantojo, tanto visual como matérico. Tanto los relieves vegetales como los materiales usados habitualmente por Cristina Iglesias se benefician a menudo de la idea de lo ficticio: es frecuente que nos recuerden a plantas, líquenes u hongos que en realidad no existen en el mundo vegetal; o que parezcan un material cuando en realidad están hecho de otro. Son, como ella misma los ha denominado, «materiales ficción».

Nos interesa centrarnos en cómo se han ido gestando estos conceptos recurrentes. En unas declaraciones de 2008, Cristina Iglesias afirmaba que todas sus obras forman en realidad una sola: «Son estaciones de un mismo viaje. Están llenas de referencias y de memoria. Se alimentan unas de otras. Una es porque la otra estaba. Participan de un mismo concepto lírico» (García, 2008). Veamos entonces cuáles son esas otras que ya estaban, y que han nutrido el recién bautizado proyecto *Hondalea*. Se trata de articular *los fundamentos de una gramática*, asistir a la genealogía de los asuntos, los materiales, los motivos y símbolos recurrentes, atender a cómo se ha ido construyendo esta «infinita impotencia de abrigos disfrazados de morada» a los que se ha referido alguna vez Cacciari (cit. en Muñoz, 2009: 137).



4. Gráfico con conceptos fundamentales de la gramática de Cristina Iglesias

## Agua, fuentes y pozos

En alguno de los textos dedicados a la obra de Cristina Iglesias se lee que esta goza de algo inédito, la inclusión del agua como material escultórico. Pero esa afirmación pasa por alto que el agua ha estado conviviendo o formando parte del hecho escultórico al menos desde la Antigüedad. Baste pensar en las fuentes monumentales, una simbiosis de agua y escultura, o en los ninfeos o las grutas naturales, que tienen algo de escultura espontánea.

Con frecuencia, en las propuestas de la escultora el agua se vincula indisolublemente con la noción de hendidura, que adquiere un valor polisémico: se puede asociar a raja, grieta o incluso evocar la vulva. Así es como se puede observar en uno de sus primeros proyectos que convierten el agua en material escultórico: la fuente ideada para la plaza del Real Museo de Bellas Artes de Amberes, *Fuente profunda*, 1997-2006 [5], que cuenta con un lecho vegetal ficticio en cuyo eje central se abre una hendidura que parece un canal de comunicación con aguas subterráneas, incidiendo en lo telúrico y lo primordial. Esa fisura cumple la función de dispositivo desde el que se llena y se vacía de agua el depósito de planta rectangular en el que consiste esta peculiar fuente, teniendo en cuenta que Cristina Iglesias rehúye sistemáticamente la idea tradicional del monumento, y, junto a ella, como es lógico, la de fuente en el sentido habitual del término. Este vaivén del agua, en el sentido más literal de

la palabra, crea el efecto de una especie de marea, como la que se planea tener en cuenta en la obra donostiarra. La hendidura de estas propuestas se podría poner en relación con la raíz *esquizo* (como en la palabra esquizofrenia), que procede de un verbo griego que significa hender, separar. La separación es sin lugar a dudas un principio cosmológico, frecuente en los relatos mitológicos del origen del mundo de culturas muy diferentes, baste pensar en la separación de luz de las tinieblas, o la de las aguas del Mar Rojo por obra de Moisés. Permite pensar también en fuerzas de fecunda-



5. Cristina Iglesias, *Fuente profunda/Deep Fountain*, Amberes, 1997-2006 (fuente: VV. AA., 2013: 212)

ción femenina, puesto que como en muchos otros casos, el agua no actúa en el de Amberes como un surtidor, esto es, no es una fuente que eche chorros con potencia, lo que asociaríamos a un principio masculino, sino una surgencia o manantial, como los lugares de los que brotan las aguas de donde nacen los ríos. Así, las fuentes y también la serie de pozos de Cristina Iglesias cumplen al mismo tiempo las funciones de manantial y sumidero.

A propósito de su serie de pozos, íntimamente relacionados con lo que se planea para *Hondalea*, cabría recordar que, de acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, en el ámbito cristiano, y en el contexto de la vida como peregrinación, el pozo implica salvación, aguas salvíficas (Cirlot, 2014, 68 y ss.). Desde un punto de vista simbólico, es común la idea de que las aguas son curativas. Pensemos incluso que, a cambio de un poco de calderilla, los pozos se convierten en depositarios de nuestros deseos más íntimos. En la cultura occidental, el pozo se ha asociado tradicionalmente a la verdad, pues según un célebre adagio de Demócrito «De la verdad nada sabemos; la verdad yace en un pozo». La pintura académica del siglo XIX, con ese trazo grueso que la caracteriza en lo que a alegorías (a menudo freudianas) se refiere, representa a menudo la figura de la verdad como una mujer joven y desnuda que sale enfurecida de un pozo pertrechada de una vara para fustigar con ella la hipocresía imperante, como podemos ver por ejemplo en la obra de Jean Léon Gerôme, *La verdad saliendo del pozo armada con su látigo para castigar a la humanidad*, de 1896. Cristina Iglesias, más sutil, deja abierta la posibilidad de que en el fondo del pozo busquemos la verdad o cualquier otra cosa guiados por nuestro deseo. En todo caso, hay una cadena de motivos femeninos en los pozos y las grietas, pues como afirma João Fernandes:

El pozo, la grieta, siempre han sido la metáfora más literal para los misterios del cuerpo y la tierra, las alegorías de la vida, del sexo y de la muerte, la corteza terrestre como una cicatriz en el universo en el que se inscriben el cuerpo y sus más íntimos misterios. El cuerpo y el paisaje emergen en la obra de Cristina Iglesias en visiones nuevas como las líneas de un texto (2016: 24-25).

La presencia del agua en la obra de Cristina Iglesias remite también a Andréi Tarkovsky, uno de los cineastas más

admirados tanto por ella como por el escultor Juan Muñoz, que vieron sus películas cuando vivían en Londres (VV.AA., 2013: 52). La poética del agua es una constante en su filmografía, en un repertorio que incluye su sonido, las goteras, las gotas de lluvia repiqueteando sobre el pavimento, o en cascadas, lagos, charcas, remolinos, o el discurrir del líquido por riachuelos, canales, cloacas. En algunas de sus secuencias, además, la vegetación se deja entrever bajo el agua, suavemente mecida por ella, como por ejemplo en *Solaris* [6], en imágenes que recuerdan los relieves vegetales entreverados en las «fuentes» de Cristina Iglesias. Semihundida en el agua, en algún plano de este cineasta puede llegar a aparecer esporádicamente incluso una estatua, que remite a las esculturas y ruinas pertenecientes a ciudades antiguas que han quedado sumergidas en el mar, como ocurre con la ciudad de Alejandría o con los restos arqueológicos de una parte de Baia, al sur de Italia. La escultura dentro del mar es la protagonista de las *Estancias sumergidas/Underwater Dwellings* de Iglesias, en el archipiélago de Espíritu Santo, mar de Cortés, Baja California, México, de 2010, compuesta de un conjunto de celosías hundidas en el mar a 15 metros de profundidad, y que funcionan desde su origen como una especie de arrecife artificial en un medio privilegiado por su biodiversidad. Estas celosías contienen un texto: un fragmento de la *Historia natural y moral de las Indias*, de fray José de Acosta.

## Celosías

A menudo se ha hablado de la estrecha relación de la obra de Iglesias con la arquitectura; y ella misma ha definido sus piezas como *arquitecturas de percepción*. Esto es así siempre y cuando tengamos en cuenta que sus «habitaciones» están construidas con la voluntad de ser lugares, más que espacios. Entroncan de este modo con esa vocación propia de los arquitectos de mediados del siglo XX de superar la noción de arquitectura como espacio, la que habían explorado los pioneros del Movimiento Moderno, para convertirla en el diseño y construcción de lugares. El texto de Heidegger titulado «Construir, habitar, pensar», de 1951 (Heidegger, 2001: 102-120), se convirtió en la referencia obligada de los que perseguían este anhelo. En él se defendía la idea de lugar como superación del espacio matemático y abstracto. Si

6. Fotograma de *Solaris*,  
de Tarkovsky, 1972



el espacio es mensurable, cuantificable, universal, euclidiano y científico, el lugar, en cambio, es el espacio en el que se reconocen otro tipo de valores, simbólicos, territoriales, sociales y culturales, determinados por las cualidades de los materiales y sus texturas, o por la importancia que se concede a la luz natural, a la que Iglesias hace partícipe de muchas de sus instalaciones, incluida *Hondalea*, que contará con un techo de cristal.

Y puede que esa noción de lugar sea la compañera inseparable de las atmósferas a las que alude Peter Zumthor, que evocan, a su vez, esa tensión entre interior y exterior típica de la obra de Iglesias. En *Atmósferas*, el arquitecto manifiesta lo extraordinario que resulta el hecho de que con la arquitectura arranquemos un trozo de globo terráqueo y lo convirtamos en una caja; de repente hay un dentro y un fuera: «Eso significa, también fantástico: umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacios imperceptibles de transición entre interior y exterior, una *inefable sensación de lugar* (el subrayado es nuestro), un sentimiento indecible que propicia la concentración al sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio» (Zumthor, 2006: 45). Es casi como si estuviera hablando de las estancias o corredores de Iglesias construidos por pantallas de celosías o de relieves vegetales.

La celosía pone en juego simultáneamente a la escultura, la arquitectura, el laberinto, el juego de luces y sombras, el tejido, en un conglomerado de palabra y arte visual. Y contienen uno de los motivos frecuentados por el arte vanguardista del siglo XX, el de la retícula. En un texto célebre, Rosalind Krauss dice que la retícula anuncia, tras emerger en el cubismo, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad fundamental hacia la literatura, la narración o el

discurso. Afirma la ensayista norteamericana que atrincheira a las artes visuales precisamente en la pura visualidad y las defiende precisamente de la intrusión de las palabras. Y que es, también, la mejor resistencia del arte a la naturaleza, puesto que es enteramente artificial (Krauss, 1996: 23-24). Las celosías de Cristina Iglesias constituyen una de las más sólidas objeciones a esta tesis, puesto que en ellas se entrecruzan palabra y escultura, cultivando la coincidencia de la estructura del texto con la estructura misma de la escultura e incorporando de este modo la narración. De hecho, la propia Krauss prosigue asegurando que la retícula contiene en sí la forma de la cruz, que, naturalmente, es uno de los signos con mayor densidad o capas de significados simbólicos. La estructura de la retícula es mítica, a fin de cuentas. Esta aparente contradicción entre el hecho de que las retículas sean entidades espaciales que en principio rechazan el relato y los mitos, y el de que sean narraciones que, como todo relato, solo se desentrañan con el paso del tiempo, es precisamente la que emerge en las celosías de Cristina Iglesias. Krauss concluye que ese encuentro de lo espacial y lo narrativo, de espíritu y materia, forma parte de un pasado reprimido en el arte moderno, que, a mi juicio, estaría precisamente aflorando en las celosías de la escultora española.

A este respecto, es imprescindible prestar atención a una de sus obras más tempranas, *Sin título, Muro XVIII* (1992) [7], en la que nos encontramos precisamente con una estructura reticulada adosada a un muro. Su peculiaridad estriba en que no presenta una red de coordenadas perfecta, pues se trata de una retícula deslavazada e inestable, que alberga esa voluntad de invertir el hermetismo o ensimismamiento de los entramados cruciformes del arte moderno a los que se refiere Krauss. En la trayectoria de



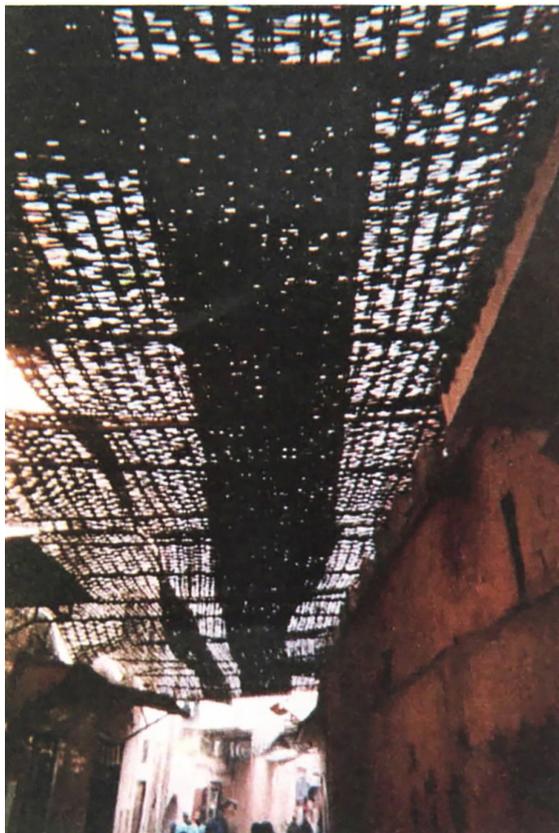
7. Cristina Iglesias, *Sin título. Muro XVIII*, 1992 (fuente: *website* de Cristina Iglesias. En: <<http://cristinaiglesias.com/concepts/wall-construction/>>)

Iglesias precede a las series dedicadas a la celosía, y su aparente inestabilidad, así como el color del plano del fondo, una especie de verde que evoca lo marino, rebaja su rigidez cartesiana, la está desestructurando. Cuando se le añadan a estas mallas palabras que componen narraciones extraídas de fuentes literarias, como Cristina Iglesias hará a continuación, se cumplirá de un modo íntegro esa desestructuración que ahí emprendía su proceso. Porque las retículas de Iglesias son formas cargadas de relatos, y por eso, de capas superpuestas de significados. Expresado de otro modo, lo más alejado posible al supuesto mutismo de la obra de arte vanguardista en su versión abstracta y geométrica.

Las pantallas de filigrana de Iglesias se combinan para crear cubos, estancias, habitaciones o corredores, lugares de paso y por los que transitar, con o sin puertas. Son un entramado cartesiano de verticales y horizontales que se ve a su vez subdividido por diagonales que, al primer vistazo, parecen dispuestas de un modo enteramente caprichoso, pero que, en realidad, conforman letras, y estas, a su vez, palabras. Son relatos extraídos de textos literarios de diferentes procedencias y autores, como J.G. Ballard, Hafsa bint Al-Hayy (Al-Rakuyyina) o Raymond Roussel. Son, así, tramas que constituyen a su vez un texto, y la mayoría de las

veces estos textos describen por lo general un lugar, normalmente fantástico. Puesto que estamos siguiendo las ramas genealógicas de *Hondalea*, se podría decir que en la serie de celosías, eso que ya estaba ahí, y que sirve para alimentar este nuevo proyecto, tiene que ver especialmente con la presencia de la literatura, de la forma singular en la que la artista combina imagen y palabra.

Toda celosía interpela a la mirada. Las de Iglesias están construidas para que se recorran y se miren sus interiores, que, en todo caso, aparecen como espacios semivelados. Como decíamos antes, la trama de horizontales y verticales se alía con palabras difíciles de descifrar, con textos casi ilegibles, y por eso mismo conjugan lo entrevisto con lo entredicho, con el susurro del lenguaje. Es casi imposible recorrerlas o verlas eludiendo las connotaciones de la celosía en la arquitectura árabe, por ejemplo en la tipología de la *masharabiya*. Pero también recuerdan las esteras que sirven de toldos para proteger del sol las callejuelas de ciudades como Marrakech, precisamente fotografiados por la escultora [8]. En ambos casos, es crucial la forma en la que este tipo de elementos filtra la luz y modula las sombras; el modo en que se dibuja con esos materiales, sobre el suelo, el entramado; el hecho de que proteja del calor, funcione como un refugio, favorezca la



8. Cristina Iglesias, fotografía tomada en Marrakech, 1994  
(fuente: VV. AA., 2013: 221)

entrada de aire fresco. Para los integrantes de la cultura occidental puede evocar los estereotipos que asociamos a la noción de «lo oriental»: el misterio, la sensualidad, el exotismo.

A este respecto, es interesante reparar en la serie de los *Corredores suspendidos* de Cristina Iglesias, 2006 [9], confeccionados con retículas superpuestas en horizontal y vertical. Poseen la peculiaridad de crear un mundo cercado por paredes y techos en suspensión, que no llegan a tocar el suelo, sin ninguna base a la que agarrarse a la tierra, gracias a un sofisticado dispositivo de cables. Por eso mismo, me parece apropiado relacionarlos con las piezas de *Hondalea* que volaban suspendidas de cables hasta la Isla de Santa Clara. Si sumergirse en este tipo de espacios que ofrecen los corredores suspendidos supone hallarse en medio de otra forma de espacio, que interrumpe el sentido meramente funcional de los que habitamos cotidianamente, también impone una nueva forma de tiempo. El espacio



9. Detalle de *Corredor suspendido*, 2006, en el Centre Pompidou  
Málaga, febrero 2021



10. Cristina Iglesias, *Monotype III, 5 Variations*, 2013 (fuente: *website de Cristina Iglesias*. En: <<http://cristinaiglesias.com/concepts/imprint-and-reflections/>>)

está suspendido en el aire, sin fundamentos, sin pilares o columnas (que es una de las premisas de toda arquitectura). Está suspendido, pende de hilos, parece flotar en el aire. Todas estas expresiones, si nos fijamos bien, son metáforas, como la expresión «pende de un hilo». El destino de los humanos depende de las Parcas, que son hilanderas que tejen nuestros destinos; la muerte sería la rotura del hilo del que pende nuestra vida. A un espacio suspendido le corresponde en justicia un tiempo en suspenso, que es el tiempo genuino de la melancolía. Así que no hay duda de que nos encontramos en un espacio-tiempo fundamentalmente melancólico, con unos textos que remiten además a lugares encantados e imposibles, inexistentes, a jardines ficticios. En las coordenadas de un espacio y un tiempo que nos pone el alma y el corazón *en vilo*. Este sintagma significa exactamente eso, indica suspendido o sin estabilidad, es decir, un lugar en el que no pisamos terreno firme. En otra de sus acepciones *en vilo* significa inquieto y falta de tranquilidad, sin el apoyo físico necesario o sin estabilidad, con indecisión, inquietud y zozobra. Con las mismas emociones que provoca ver esculturas, sean cristos o piezas abstractas, suspendidas de cables por los aires. Con la misma fascinación que pueden suscitar las esteras de esparto que sobrevuelan las callejuelas de Marrakech. Semejantes a los techos suspendidos dibujados en serigrafías de Iglesias como *Sombras de una arquitectura desconocida, I y II*,

2012 o *Sombras del zoco de Beirut II*, 2011, o en *Monotype III. 5 Variations*, 2011 [10].

*Hondalea*, decíamos al principio, el título del proyecto de Cristina Iglesias en la Isla de Santa Clara, en euskera significa «abismo en el mar», «profundidad abisal», así como «fondo del mar». El mar ha estado presente en otras instalaciones anteriores de Iglesias. Lo hemos visto en las *Estancias submarinas*, y es el protagonista de *Sin título (Hojas de laurel)*, en Moskenes, Islas Lofoten, Noruega (1993-1994). En este caso, se construyó una especie de refugio-mirador, con muros que contienen el relieve de hojas de laurel, en una geografía demasiado septentrional para tolerar la presencia real de este árbol. En este caso, había claras referencias al *maelstrom*, la corriente que protagoniza el cuento de Edgard Allan Poe, también llamado *Moskenestraumen*, situado casi en estas coordenadas geográficas. La gruta-pozo que se construirá en el interior del faro de la isla también provocará una especie de remolino marino.

### *Hondalea, la realidad y el deseo*

Tras el análisis estético que acabamos de ofrecer, nos parece pertinente confrontar el deseo o las intenciones de la obra, cuyo valor artístico parece de indudable calidad, con algunos datos que están motivando el cuestionamiento del proyecto. Retomamos, como decíamos al principio, la idea de que toda intervención en el espacio público suele conllevar una inversión también pública, y toda obra *site specific* nace o debe proceder del estudio del lugar desde una perspectiva múltiple, económica, medioambiental, social. Puede que el peligro de inflación turística que para algunos entraña este proyecto se vea de forma distinta tras los estragos de la pandemia, como decíamos al principio. Lo que para unos puede ser un modo de reactivar la crisis que ha provocado en este sector, para otros constituye la oportunidad de una auténtica reconversión industrial de la cultura que sirva para librarla de las garras de las políticas que se han estilado en las últimas décadas.

El enclave del proyecto, la Isla de Santa Clara, es extraordinario porque forma parte de una ciudad, sin ser enteramente un entorno urbano. El faro es la única construcción con la que cuenta. Por lo demás, el lugar está deshabitado, aunque con sus algo más de 5 hectáreas de superficie y

una altitud de 48 metros, cuenta con un embarcadero y una playa que hace su aparición al bajar la marea. Debido a ello, la utilizan los bañistas en los meses de verano, por lo que cuenta con mobiliario urbano, servicios de vigilancia y socorrismo, duchas y un bar. Desde el punto de vista administrativo, es un bien de dominio público cedido al ayuntamiento de San Sebastián desde los años sesenta del siglo XX (Decreto del 31 de octubre de 1968), y el bando que regula su uso y disfrute permite el acceso, exclusivamente para excursionistas, entre el 1 de junio y el 30 de septiembre, en las horas diurnas (Bando del alcalde sobre uso y disfrute de la isla de Santa Clara, 21 de junio de 2002).

En cuanto a la polémica que ha suscitado *Hondalea*, hay que apuntar que en agosto de 2019 se podía ver una gran pancarta colgando de los vanos del faro, en la que se leía: *Irla babestu Stop Turistización* (Sin autor, 2019). De acuerdo con la información proporcionada por la prensa vasca, en agosto de 2019 los grupos ecologistas Bizi Lagunekin, Haritzalde y Ekologistak Martxan tachaban de innecesaria la intervención en la isla y pedían su protección mediante la declaración de esta como biotopo protegido. Entre las razones alegadas para solicitar su detención se cuentan la turistización que supondrá, el impacto sobre el ecosistema de la isla y su coste, y es necesario consignar aquí que la autora dona la pieza a la ciudad. En sus comunicados, los colectivos ecologistas solicitaban «blindar la costa» debido a «los valores naturales que alberga» e identificaban en la implantación de la escultura de Iglesias una posible amenaza. La preocupación se justifica por el impacto que pueden causar los visitantes y las nuevas infraestructuras, especialmente en algunas especies, como las aves nidificantes, que actualmente sacan partido al hecho de que la isla esté prácticamente libre de visitas humanas durante ocho meses al año. En abril de 2019, las entidades naturalistas Parkea Bizirik «Kukulunbera», Bizilagunekin Plataforma y Naturkon, que reúne a 14 asociaciones ecologistas de Gipuzkoa, enumeraban en un comunicado las especies de animales no humanos a los que posiblemente se pondrá en riesgo: la colonia de gaviota patiamarilla, el gavión atlántico y la gaviota sombría. Y añadían que también el cormorán moñudo y la lagartija utilizan este enclave, que es un «espacio protegido», «muy vulnerable» y «sobre todo muy pequeño»<sup>1</sup>.

Más adelante, en agosto de 2020, y por lo tanto ya en plena pandemia, los grupos municipales de EH Bildu

y Elkarrekin Donostia difundían un vídeo del estado de las obras en la isla, para demostrar «las afecciones» que, a su juicio, estaban produciendo, y reclamando su paralización<sup>2</sup>.

En cuanto al presupuesto del proyecto se ha de anotar que el Ayuntamiento es la principal fuente de financiación, y que cuenta también con fondos de la Diputación y de algunas empresas. El 7 de diciembre de 2020 Noticiasdegipuzkoa.eus detallaba de este modo sus datos económicos: adjudicación a la empresa Moyua de la rehabilitación del edificio en enero por 1,46 millones de euros con un plazo de ejecución de seis meses, un precio que para esa fecha, y según esa fuente, había alcanzado los 1,67 millones. Esa misma empresa fue la encargada de ejecutar las tareas de vaciado del edificio (560.000 euros). Por otra parte, la creación de las piezas en relieve que cubren la gruta del suelo de la casa del faro fueron encargadas a Alfa Arte por 1,3 millones de euros. Esta empresa, con sede en Eibar, está especializada en la materialización de esculturas, y trabaja desde hace años con la propia Cristina Iglesias así como con otros artistas de renombre como Miquel Barceló o Daniel Canogar. La fuente de información mencionada calculaba una inversión total de 4,3 millones de euros<sup>3</sup>.

La empresa a la que se han adjudicado las obras, Moyua, se presenta en su sitio web de este modo: «Somos una constructora comprometida. De personas para personas»; «Creemos en una construcción sostenible, ética, humana»; «Somos constructores pero ante todo somos habitantes de un lugar común en busca de un bien común». Declara asimismo ser consciente de la incidencia de su trabajo sobre el desarrollo social y el entorno, razón por la que la responsabilidad, la sostenibilidad y el respeto por las necesidades e inquietudes de la sociedad son los pilares que marcan su desarrollo.

De acuerdo con la publicación institucional «Proyecto de Cristina Iglesias en la Casa del Faro de la Isla de Santa Clara de San Sebastián» (Sin autor, 2020a: s.p.) su idea se remonta a 2016, y la escultora eligió este emplazamiento por su relación «con la conservación de los mares, el cuidado del medio ambiente, la naturaleza y el agua», intereses recurrentes en su obra, como hemos podido ver hasta ahora. Debido a las ideas directrices de su planteamiento, se planea la celebración de un programa de actividades con entidades locales «que activen la reflexión y el debate en torno al mar, la sostenibilidad y el medioambiente» (Sin autor, 2020a: s.p.).

Este mismo documento destaca la voluntad de poner en valor el entorno y proteger la isla, que «permanecerá intacta», «mediante una incursión controlada». Todas estas ideas gravitan en torno al carácter sostenible de la obra y la voluntad de dar «voz a las peticiones de la ciudadanía».

A la vista de todos estos datos y declaraciones es posible concluir que sostenibilidad y ciudadanía son el lugar exacto en el que convergen, y divergen, la realidad y el deseo de *Hondalea*, el proyecto en curso de Cristina Iglesias para la Casa del Faro de la Isla de Santa Clara en San Sebastián.

## Notas

\* Este artículo forma parte del trabajo llevado a cabo en el proyecto I+D+i «Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas» (HAR2016-075662P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 En: <<https://www.elobrero.es/jose-manuel-roca/46585-ecologistas-piden-la-suspension-de-las-obras-en-la-isla-de-santa-clara.html>> (fecha de consulta: 15-02-2021).

2 En: <<https://www.naiz.eus/eu/info/noticia/20200605/las-obras-de-la-isla-santa-clara-han-causado-importantes-destrozos-en-el-entorno-del-faro>> (fecha de consulta: 15-02-2021).

3 En: <<https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/gipuzkoa/donostia/2020/12/07/donostia--escultura-cristina-iglesias/1073654.html>>, son datos publicados el 7 de diciembre de 2020 (fecha de consulta: 15-02-2021).

## Bibliografía

CIRLOT, Juan Eduardo (2014), *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.

FERNANDES, João (2016), «La máquina de enmarañar paisajes. Impresiones de Cristina Iglesias», en VV. AA., *Cristina Iglesias*, Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, Fundetodos, pp. 7-25.

GARCÍA, Ángeles (2008), «Cristina Iglesias expone en Brasil sus laberintos más inquietantes», *El País*, 27 de abril.

HEIDEGGER, Martín (2001), «Construir, habitar, pensar», *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 107-120.

IGLESIAS, Cristina (2006), «Mis esculturas son lugares para pensar» (Entrevista), *El País*, 1 de abril.

KASPER, König (2006), *Drei hängende Korridore/Three Suspended Corridors*, Museum Ludwig, Colonia.

KRAUSS, Rosalind (1996), «Reticulas», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, pp. 22-37.

MOYANO, Alberto (2020), «La obra de Cristina Iglesias se llamará 'Hondalea'», *Diario Vasco*, 7 diciembre. En: <<https://www.diariovasco.com/culturas/obra-cristina-iglesias-20201207114624-nt.html>> (fecha de consulta: 15-02-2021).

MUÑOZ, Juan (2009), «Segment», en SEARLE, Adrian (ed.), *Escritos/Writings*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 121-145.

SIN AUTOR (2020a), «Proyecto de Cristina Iglesias en la Casa del faro de la Isla Santa Clara de Donostia/San Sebastián», Estudio Cristina Iglesias-San Sebastián-Art Ingenium Art Office (folleto sin lugar ni fecha). En: <[https://artingenium.com/wp-content/uploads/2020/03/WEB\\_Casa-del-Faro-ES-.pdf](https://artingenium.com/wp-content/uploads/2020/03/WEB_Casa-del-Faro-ES-.pdf)> (fecha de consulta: 15-02-2021).

SIN AUTOR (2020b), «La obra de Cristina Iglesias se llamará 'Hondalea'», *Diario Vasco*, 7 de diciembre.

SIN AUTOR (2019), «Grupos ecologistas pedirán que la Isla de Santa Clara sea declarada bien protegido», *Diario Vasco*, 3 agosto. En: <<https://www.diariovasco.com/culturas/grupos-ecologistas-pediran-20190803123614-nt.html>> (fecha de consulta: 15-02-2021).

VV. AA. (2013), *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ZUMTHOR, Peter (2006), *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona.