

The Plaza del Tennis di San Sebastián, designed by Peña Ganchegui to accommodate sculptures by Eduardo Chillida, mediates between the city and the open sea, becoming a space for contemplation. The granite platforms modulate the topography, rendering the boundlessness of the Cantabrian sea inhabitable and transforming the tension between humankind and the vastness of nature into a sensory and existential experience.

## Afferrare lo spazio. Note sulla Plaza del Tennis a San Sebastián di Luis Peña Ganchegui e Eduardo Chillida

### Grasping space. Notes on the Plaza del Tennis in San Sebastián, by Luis Peña Ganchegui and Eduardo Chillida

Alberto Ghezzi y Alvarez

Il «supporto topografico meraviglioso»<sup>1</sup> di San Sebastián favorisce la leggibilità e comprensione immediata della città basca, e di conseguenza la propria intrinseca qualità figurativa.

L'immenso arco della Playa de la Concha, chiuso a est dal monte Urgull e a ovest dall'Igueldo e punteggiato al centro dall'Isola di Santa Clara, contribuisce a tracciare l'immagine della città, esemplificata dalla propria linea costiera. Al pari della topografia, il disegno urbano alimenta tale figuratività: il centro storico si relaziona direttamente con la mole del monte Urgull, mentre l'*ensanche* ottocentesco mostra l'efficacia del proprio schema urbano a maglia ortogonale.

Pur nella diversità, le diverse aree che compongono Donostia sono tenute insieme da chiari limiti spaziali, come se il confine del profilo costiero sul mare si traducesse in episodi urbani specifici. Non è un caso che i progetti contemporanei più significativi della città si innestino proprio in corrispondenza di episodi di confine: il Kursaal di Rafael Moneo trasforma la piattaforma utzoniana dei suoi teatri in dispositivo nodale tra l'Urumea e la spiaggia di Zurriola; la Plaza de la Trinidad di Peña Ganchegui media la «topografia diabolica»<sup>2</sup> dell'Urgull con il «serrato intreccio di strade»<sup>3</sup> del *casco antiguo*, mentre il museo di San Telmo di Nieto e Sobejano diviene giunzione tra l'Urgull e il Cantabrico. La topografia rassicurante della città con l'abbraccio sicuro della Concha, rendono San Sebastián preda di facili riduzioni pittoresche, come testimonia il proprio stato di località balneare rinomata da quasi due secoli. Al di sotto di questa dimensione, controllabile e commensurabile, se ne cela una sublime, di una natura aspra e capace di soverchiare le sorti umane. Ed è pro-

San Sebastián's "wonderful topographical setting"<sup>1</sup> favours the readability and immediate comprehension of the Basque city, and thus also its intrinsic figurative quality.

The broad arc of La Concha Beach, framed to the east by Monte Urgull and to the west by Monte Igueldo, with Santa Clara Island at its centre, helps define the city's image along the coastline. In parallel with the topography, the urban layout also contributes to this visual character: the historic centre stands in direct relation to the mass of Mount Urgull, whilst the 19th-century expansion (*Ensanche*) of the town centre demonstrates the effectiveness of its orthogonal grid.

While maintaining their diversity, the various parts of the city of Donostia are held together by clear spatial limits, as if the boundary of the coastline were translated into specific urban sectors. It is no coincidence that the city's most significant contemporary projects are located precisely in threshold areas: Rafael Moneo's Kursaal transforms the Utzon-inspired platform of its theatres into a connecting element between the River Urumea and Zurriola beach; Luis Peña Ganchegui's Plaza de la Trinidad links the "diabolical topography"<sup>2</sup> of Urgull to the "dense network of streets"<sup>3</sup> of the *casco antiguo*, while Nieto and Sobejano's San Telmo Museum also serves as a link between Urgull and the Cantabrian Sea.

The city's reassuring topography and the protective embrace of the bay of La Concha invite picturesque representations of San Sebastián, as evidenced by its long history as a renowned seaside resort. Beneath this orderly and predictable surface, however, lies a more rugged and sublime dimension, related to a harsh nature that is capable of dominating human affairs. It is precisely at the



prio nel limite tra questi due termini che si colloca il progetto di Luis Peña Ganchegui e Eduardo Chillida per la Plaza del Tenis. Al termine del lungo percorso che doppia la forma della baia, ci si spinge sempre di più verso il mare aperto. Ai piedi dell'Igueldo, voltandosi indietro, la Concha appare come una linea distante, eclissata dalla massa di Santa Clara, le cui pareti scoscese, colpite dalle onde inclementi del Cantabrico, ricordano la potenza delle forze in gioco.

In questo limite tra l'urbano e il rurale, due termini in simbiosi nel paesaggio basco, così come sottolineato da Lluís Domenech, Eduardo Chillida decide di collocare le proprie sculture in metallo. «Il mare è movimento dalla roccia fissa»<sup>4</sup> scrive l'artista gipuzcoano, come a voler dichiarare il significato ultimo del proprio intervento: le sculture stesse divengono dispositivi per accentuare la vitalità degli elementi nel paesaggio marino.

Nel 1956, in occasione della prima esposizione parigina della propria opera, l'idea di Chillida è riportata nel catalogo da Gaston Bachelard: «Nella cittadina della costa basca dove vive, edificherà su un macigno di fronte al mare un'antenna di ferro che vibri a tutti i movimenti del vento. Chiama quell'albero di ferro che farà crescere sulla roccia *El peine del viento*»<sup>5</sup>.

Un progetto successivamente compilato dalla municipalità di San Sebastián (1968) colloca invece la scultura sul percorso stesso anziché sullo scoglio, in corrispondenza di una piazzola, nel contesto di una semplice ripavimentazione dell'area. Tale soluzione verrà abbandonata in favore di un ritorno alla collocazione originaria (1973). La municipalità affida infine l'incarico per la risistemazione dello spazio di introduzione alla scultura a Peña Ganchegui, il cui intervento sulla Plaza de la Trinidad di dieci anni prima aveva riscosso pareri favorevoli.

Peña Ganchegui riporta così la propria intenzione: «capii che avrei dovuto creare un preambolo alle sculture in un luogo che è l'inizio e la fine della città con la natura. Di una città che termina in un assoluto che è il mare»<sup>6</sup>.

L'architetto realizza qui un luogo di partecipazione contemplativa, appartenente a quella categoria di spazi che servano, nelle parole di Martí Aris, a «mettere in contatto diretto l'uomo con la dimensione trascendente, senza la mediazione delle istituzioni religiose»<sup>7</sup>. L'autore richiama infatti la necessità di spazi di questo tipo a partire dalle riflessioni di Nietzsche ne *La gaia scienza*, il quale a sua volta auspica «luoghi silenziosi e spaziosi, di ampia estensione, per riflettere»<sup>8</sup>. L'operazione di Peña Ganchegui viene presa a modello:

Nel *Peine del viento* la relazione individuale con il sito prevale sulla dimensione comunitaria. È uno spazio pubblico ma non collettivo. In questo modo osserviamo come il luogo pubblico, oltre alla dimensione sociale, possiede anche una dimensione spirituale<sup>9</sup>.

Nel concreto, una serie di piattaforme gradonate, crepidomi o frammenti teatroidi mettono in scena il paesaggio di fronte. I gradoni di 60x40 cm sono collegati da alzate di 30x20 cm, che permettono la circolazione in questa topografia artificiale utilizzando le misure di un teatro classico. Il tutto è realizzato con blocchi a sezione quadrata di granito galiziano Rosa Porriño di 20x20 cm. Tale configurazione riporta alla mente altri interventi di Peña Ganchegui, che nella Plaza de los Fueros a Vitoria-Gasteiz (1976-1982, altra collaborazione con Chillida) definisce una modellazione del terreno attraverso lo stesso elemento di base, rappresentato dai blocchi di pietra.

Secondo Juan Daniel Fullaondo, la reazione rispetto a una natura aspra è connaturata nell'animo basco:

che, nel momento dell'espedito architettonico tradizionale o popolare, si materializza nell'utilizzo di un elemento (la piattaforma)

boundary between these two extremes that Luis Peña Ganchegui and Eduardo Chillida's project for the Plaza del Tenis is situated.

At the end of the long path that follows the bay's coastline, visitors gradually approach the open sea. At the foot of Mount Igueldo, looking back, La Concha now appears distant, almost hidden by the bulk of the island of Santa Clara, whose steep cliffs, battered by the waves of the Cantabrian Sea, convey a sense of the power of the forces of nature that characterises this landscape.

It is at this threshold between the urban and the rural, two terms which, as pointed out by Lluís Domènech, are in constant interaction in the Basque landscape, that Eduardo Chillida decided to place his metal sculptures.

"The sea is movement from the fixed rock"<sup>4</sup>, writes the artist from Gipuzkoa, as if wanting to declare the ultimate meaning of his piece: the sculptures themselves become devices for highlighting the existing vitality of the elements of the marine landscape.

In 1956, on the occasion of the first Paris exhibition of Chillida's work, his idea for the piece was thus described in the catalogue by Gaston Bachelard: "In the town on the Basque coast where he lives, he will erect an iron mast on a rock by the sea, one that vibrates with every movement of the wind. He calls this iron tree that will grow out of the the rock *El peine del viento* (The Comb of the Wind)"<sup>5</sup>. A subsequent plan drawn by the municipality of San Sebastián in 1968 placed the sculpture along the route, on a small square, as part of a simple repaving project for the area, rather than on the rock. However, this decision was reversed in 1973, and the piece was returned to its original location.

Lastly, the council commissioned Peña Ganchegui, whose work on the Plaza de la Trinidad a decade earlier had been well received, to redesign the area surrounding the sculpture. Peña Ganchegui himself would explain his intentions in the following way: "I understood that I had to create a sort of preamble to the sculptures in a place that marks the beginning and the end of both the city and nature. Of a city that comes to an end in the absolute of the sea"<sup>6</sup>. The architect designed a place that offers itself to contemplation, belonging to that category of spaces which, in the words of Martí Aris, aim to "bring man into direct contact with transcendence, yet without the mediation of religious institutions"<sup>7</sup>. The author, in fact, draws attention to the need for spaces of this kind, following Nietzsche's reflections in *The Gay Science*, in which the German philosopher expresses the need in cities for "quiet and wide, expansive places for reflection"<sup>8</sup>. Peña Ganchegui's intervention is an example of this:

In the *Peine del viento*, the individual interaction with the site prevails over the communal. It is a public, yet not a collective space. In this way, the public space reveals itself to possess not only a social dimension, but also a spiritual one<sup>9</sup>.

In practical terms, a series of stepped platforms, crepidomata and theatre-like elements frame the landscape. The steps, measuring 60x40 cm, are connected by 30x20 cm risers, allowing visitors to move across this artificial topography, conceived according to the proportions of a classical theatre. The whole structure is built using 20x20 cm square blocks of Rosa Porriño granite from Galicia. This recalls other interventions by Peña Ganchegui, such as his work at the Plaza de los Fueros in Vitoria-Gasteiz (1976-1982, another collaboration with Chillida), where he used the same stone blocks as basic element for the paving.

According to the architect Juan Daniel Fullaondo, the reaction to this harsh nature is inherent in the Basque spirit:

which, when it comes to traditional or vernacular architecture, is expressed in the use of an element (a platform) that isolates it from the ground and situates it in space<sup>10</sup>.



che lo isola dal suolo e lo colloca nello spazio<sup>10</sup>.

La piattaforma che si distacca da terra rimanda anche all'impulso di astrazione descritto da Wilhelm Worringer in *Astrazione e empatia*<sup>11</sup>. L'agorafobia spirituale nei confronti del vasto, generata da un sentimento del mondo in cui esiste nell'essere umano un residuo dell'angoscia che «aveva provato sentendosi smarrito nell'universo»<sup>12</sup>, viene sedata nel sottrarre l'oggetto artistico alla complessità e arbitrarietà del cosmo. Nella Plaza del Tennis la topografia artificiale può essere interpretata come contrappunto rispetto alla terrificante parete di roccia dell'Igueldo, e la maglia definita dai blocchi ripetuti come un disegno generale percettivamente misurabile, in una sorta di griglia assoluta e astratta che definisce lo spazio.

Seguendo la suggestione worringeriana, esiste in questo luogo anche l'impulso contrario, quello di 'empatia', nella dimensione aptica e tattile che questo spazio comunica all'osservatore, rappresentato dalla pietra sbazzata e una volontà chiara di mostrare, quasi come in una tragedia, il succedersi delle scene del mare e delle onde impervie. La collocazione di Peña Ganchequi nella tradizione della modernità matura, allineata con il regionalismo e l'empirismo, che si allontana da una volontà di forma puramente cristallina e astratta dalla natura, concede all'impulso di astrazione una dimensione esistenziale.

La rivista «Carrer de la Ciutat» ha attuato l'analogia tra la condizione provata in questo spazio con il *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich<sup>13</sup>. Qui, l'uscita verso il mare aperto mette in scena una condizione più radicale, in cui l'elemento naturale si manifesta come eccedenza ontologica rispetto a ogni possibilità di misura e di controllo umano. In questo senso, più che a Friedrich si rimanda a Lovecraft: un incommensurabile che non offre redenzione, ma espone l'osservatore alla consapevolezza della propria marginalità. È proprio su questo limite che l'intervento di Peña Ganchequi opera una sottile razionalizzazione dello spazio: il paesaggio delle piattaforme, scandite dal modulo astratto del Porriño, non nega l'abisso del mare, ma lo rende abitabile, trasformando l'agorafobia in una condizione di presenza e di misura condivisa; la medesima contemplazione della condizione esistenziale identificata da Chillida con la propria ricerca sul tema dello spazio. Uno spazio che le sue sculture cercano di catturare, atto esemplificato dalla celebre frase *L'aria è ciò che è profondo* utilizzata anche come titolo di alcune opere.

La dimensione olistica che questo luogo sembra porre è che il pieno e il vuoto, lo statico e il movimento, siano in fondo parte di una materia onnicomprensiva. Nella domanda posta da Chillida: «Non è la materia anch'essa uno spazio, uno spazio più lento?»<sup>14</sup>.

The platform that rises from the ground also recalls the drive to abstraction described by Wilhelm Worringer in *Abstraction and Empathy*<sup>11</sup>.

The spiritual agoraphobia in the presence of vastness, which arises in the human being from a sense of the world in which there remains a residue of that anguish "he had experienced when he felt lost in the universe"<sup>12</sup>, is soothed by withdrawing the artistic object from the complexity and arbitrariness of the cosmos. The artificial topography of the Plaza del Tennis, can be interpreted as a counterpoint to the formidable rock face of the Igueldo. Likewise, the pattern formed by the repeated blocks can be seen as a perceptibly measurable overall design, a sort of abstract and absolute grid that defines space.

Following Worringer's notion, the opposite impulse – that of 'empathy' – also emerges here, expressed through the haptic and tactile dimensions that the space conveys to the observer, and represented through the rough-hewn stone and a clear intention to display, almost as in a tragedy, the succession of scenes of the sea and of the relentless waves. Peña Ganchequi's position within the tradition of mature modernism, which is close to regionalism and empiricism, distances itself from a notion of form that is purely crystalline and abstract in relation to nature, attributing instead a more existential dimension to the impulse towards abstraction.

The magazine *Carrer de la Ciutat* has drawn an analogy between the experience of this space and *Wanderer above the Sea of Fog* by Caspar David Friedrich<sup>13</sup>. Here, the openness onto the sea sets the stage for a more radical situation, in which the natural element manifests itself as an ontological excess beyond any possibility of human measurement or control. In this sense, more than with Friedrich there is an analogy with Lovecraft: a boundlessness which offers no redemption, but instead confronts the observer with an awareness of his own marginality. It is precisely on this threshold that Peña Ganchequi's intervention carries out a subtle rationalisation of space: the landscape of platforms, arranged by the abstract module of the Porriño granite, does not disavow the abyss of the sea, but rather makes it inhabitable, thus transforming agoraphobia into a condition of shared presence and measure. This is the same contemplation of the existential condition identified by Chillida in his research on the theme of space. A space which his sculptures attempt to grasp, a notion exemplified by the famous phrase *Lo profundo es el aire*, which he used as the title to some of his pieces.

The holistic approach that this place seems to convey is that fullness and emptiness, as well as staticity and movement, are ultimately part of an all-encompassing matter. As Chillida asks: "Is not matter itself a sort of space, a slower space?"<sup>14</sup>.

Translation by Luis Gatt



<sup>1</sup> J.A. Ridruejo, *Editorial*, in «Arquitectura», n. 69, 1964, p. 1.

<sup>2</sup> I. Ábalos, «Genius Materiae», in «El País», 14 luglio 2004, cf: <<https://www.ganchequi.com/munibe/biblio/textos/bn03.htm>> (01/2026).

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> E. Chillida, *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2022, p. 27.

<sup>5</sup> M. Sangalli Uggeri, *La Plaza del Tennis: un lugar autobiográfico*, in «ZARCH», n. 1, 2013, p. 118.

<sup>6</sup> P. Peña Ganchequi, *Memoria*, 1985, cf. <<https://www.ganchequi.com/munibe/obras/o-149/o-149.htm>> (02/2026).

<sup>7</sup> C. Martí Arís, *La centina e l'arco. Pensiero, teoría, proyecto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2022, p. 65.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>10</sup> J.D. Fullaondo Errazu, *Luis Peña Ganchequi. Empirismo, Ironía, Cultura*, in «Nueva Forma», n. 59, 1970, p. 2.

<sup>11</sup> W. Worringer, A. Pinotti (a cura di), *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1908), Einaudi, Torino 2008.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>13</sup> J.M. Pérez Latorre, *Palabras en el vacío sobre la plaza del tenis*, in «Carrer de la Ciutat», n. 5, 1978, p. 14.

<sup>14</sup> E. Chillida, *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2022, p. 54.

<sup>1</sup> J.A. Ridruejo, «Editorial», in *Arquitectura*, n. 69, 1964, p. 1.

<sup>2</sup> I. Ábalos, «Genius Materiae», in *El País*, July 14, 2004, cf: <<https://www.ganchequi.com/munibe/biblio/textos/bn03.htm>> (01/2026).

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> E. Chillida, *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2022, p. 27.

<sup>5</sup> M. Sangalli Uggeri, «La Plaza del Tennis: un lugar autobiográfico», in *ZARCH*, n. 1, 2013, p. 118.

<sup>6</sup> P. Peña Ganchequi, *Memoria*, 1985, cf. <<https://www.ganchequi.com/munibe/obras/o-149/o-149.htm>> (02/2026).

<sup>7</sup> C. Martí Arís, *La centina e l'arco. Pensiero, teoría, proyecto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2022, p. 65.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 62.

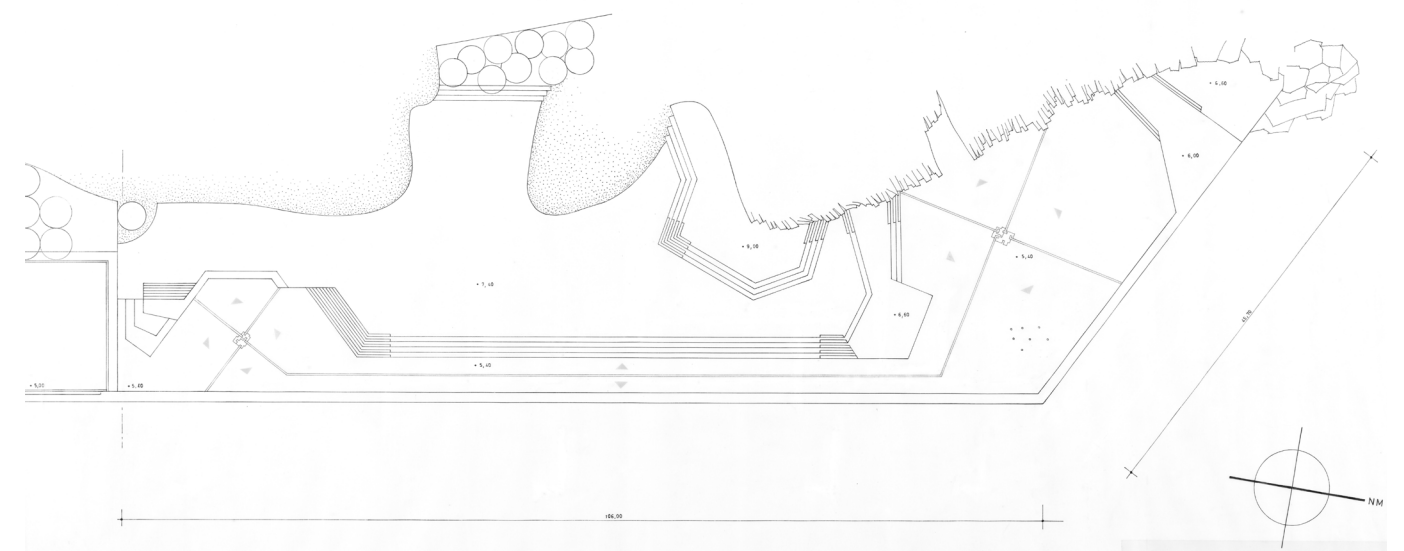
<sup>10</sup> J.D. Fullaondo Errazu, «Luis Peña Ganchequi. Empirismo, Ironía, Cultura», in *Nueva Forma*, n. 59, 1970, p. 2.

<sup>11</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (originally published in 1908), Einaudi, Turin 2008.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>13</sup> J.M. Pérez Latorre, «Palabras en el vacío sobre la plaza del tenis», in *Carrer de la Ciutat*, n. 5, 1978, p. 14.

<sup>14</sup> E. Chillida, *Op. cit.*, p. 54.





p. 173  
*Alberto Ghezzi y Álvarez, fotografía del Peine del Viento di Eduardo Chillida, 2024.*  
p. 175  
*Luis Peña Ganchegui, inquadramento urbano del progetto a San Sebastián/Donostia, 1975. Archivio Peña Ganchegui.*  
*Giuliano Mezzacasa, fotografia della Plaza del Tenis, 1978. Archivio Peña Ganchegui.*  
p. 177  
*Giuliano Mezzacasa, fotografia della Plaza del Tenis, 1978. Archivio Peña Ganchegui.*  
*Luis Peña Ganchegui, pianta delle piattaforme, 1975. Archivio Peña Ganchegui.*  
pp. 178-179  
*Giuliano Mezzacasa, fotografia della Plaza del Tenis, 1978. Archivio Peña Ganchegui.*  
*Luis Peña Ganchegui, prospetto dal mare, in cui si evidenzia dello sviluppo della parte rocciosa del Monte Igueldo, 1975. Archivio Peña Ganchegui.*

