

Reencuentros del peregrinaje arquitectónico contemporáneo: las capillas efímeras no consagradas del Vaticano para la Bienal de Venecia 2018

Reunions of Contemporary Architectural Pilgrimage: The Ephemeral Unconsecrated Chapels of the Vatican for the Venice Biennale 2018

Edith Cota Castillejos
Facultad de Arquitectura CU
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca
cotacastillejos@gmail.com

Fabrizio Lázaro Villaverde
Facultad de Arquitectura CU
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca
fabriciouabjomx@gmail.com

DOSSIER

Resumen

La Bienal de Arquitectura de Venecia es uno de los mayores eventos de difusión y discusión sobre ideas contemporáneas de la disciplina que, al convocar internacionalmente a breves estancias en la urbe italiana, con el paso de las décadas la Bienal —en la ciudad turística por antonomasia— se ha convertido en detonador para el peregrinaje intelectual hacia la observación del arte, la arquitectura histórica y contemporánea. En 2018, el Vaticano invitó a un grupo de arquitectos reconocidos y emergentes en el panorama internacional para diseñar diez capillas efímeras no consagradas y un pabellón, cuyo propósito fue brindar a feligreses o agnósticos la experiencia de encontrarse con las interpretaciones que los arquitectos diseñaron para un espacio de introspección, de calma, para la oración colectiva o personal. Puntualizamos sobre su diseño en el contexto donde se construyeron sus referentes y una interpretación sobre sus posibles significados.

Palabras clave: capillas no consagradas, Bienal de Arquitectura de Venecia 2018, arquitectura efímera, arquitectura religiosa contemporánea

Abstract

The Venice Architecture Biennale is one of the biggest dissemination and discussion events on the discipline, which by summoning internationally to a brief stay in Venice, the tourist city par excellence, over the years it has become a kind of contemporary pilgrimage through historical and contemporary art and architecture. In 2018, the Vatican invited a group of renowned and emerging architects on the international scene, to design an ephemeral non-consecrated chapel and one pavilion whose purpose was to provide parishioners or agnostics with the experience of encountering the

Fecha de recepción: 31 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2022

DOI: 10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83149

interpretations that the architects made of a space of introspection, calm, for collective or personal prayer. We point out their design in the context where they were built, their references and an interpretation of their meanings.

Keywords: *Unconsecrated Chapels, Venice Architecture Biennale 2018, Ephemeral Architecture, Contemporary Religious Architecture*

Introducción

La Bienal de Venecia, internacionalmente conocida en el mundo del arte, integró desde 1987 a la arquitectura como disciplina para observar —en una primera etapa— las posturas teóricas y prácticas de arquitectos relevantes e internacionales; sin embargo, en años recientes se dio paso a la participación de países invitados por el curador en turno, para que, a través de un pabellón, se incentive la presentación y discusión del tema general convocado, enfatizando su interacción con la sociedad contemporánea y, por supuesto, con los visitantes. El curador designado para esta bienal se ha convertido en las últimas emisiones en una revelación del próximo premio Pritzker; por lo menos es el primero de sus encargos curatoriales de cobertura global, como lo fue para el arquitecto chileno Alejandro Aravena o el caso que nos ocupa de la 16ª Bienal, titulada Freespace 2018, a cargo de sus comisarios Grafton Architects: Yvonne Farrell y Shelley McNamara quienes obtuvieron el premio Pritzker en 2020. Si bien la Bienal de Arquitectura de Venecia se había mantenido laica, alejada de cualquier tema religioso, en 2018, en concordancia con el tema de la Bienal (Freespace) se invitó a la Santa Sede a participar con un pabellón representativo.

El Consejo Pontificio de Cultura, a través de su presidente, el cardenal Gianfranco Ravasi, y comisario de su pabellón, fue quién se encargó de atender la invitación de la 16ª Bienal y nombrar curador al arquitecto e historiador Francesco Dal Co. Él afirmó en esa ocasión que el Consejo sabía que no era católico ni creyente y con ello la garantía de libertad curatorial. A pesar de que el Vaticano habría participado en la Bienal de Arte de Venecia en 2013 y 2015, para Ravasi en esta ocasión fue una oportunidad de reencuentro entre religión y arquitectura. En una entrevista del 20 de marzo de 2018 para el diario español *La Vanguardia*, Ravasi dijo: “el arte y la fe, dos mundos que en el pasado estuvieron unidos y que se volvieron extraños a partir del siglo pasado”;¹ así, esta experiencia fue pensada como “una peregrinación, es religiosa y al mismo tiempo secular, protagonizada por todos aquellos que quieren hallar la belleza, el silencio y la voz interior”² en capillas que son verdaderos templos, a decir del prelado. Con este propósito la arquitectura fue el medio privilegiado para buscar el anunciado reencuentro.

1 <https://www.lavanguardia.com/vida/20180320/441739840675/10-capillas-para-peregrinar-en-la-primera-bienal-de-arquitectura-del-vaticano.html> [consulta: 22 de junio de 2021].

2 <https://www.lavanguardia.com/vida/20180320/441739840675/10-capillas-para-peregrinar-en-la-primera-bienal-de-arquitectura-del-vaticano.html> [consulta: 22 de junio de 2021].

El lugar designado para el pabellón vaticano fue excepcional, los jardines del bosque del monasterio benedictino en la isla de San Giorgio Maggiore al otro lado del canal frente a la Plaza de San Marcos, sede desde hace más de 70 años de la Fundación Giorgio Cini,³ dedicada a actividades académicas, culturales y de investigación, promoviendo la interacción con el pensamiento contemporáneo en busca de alternativas para el análisis social, político y cultural. También se destaca por ser un importante repositorio europeo de obras literarias, artísticas y musicales, así como un amplio centro documental. En este sentido, la Fundación Cini, señaló las razones de construir las 10 capillas y el pabellón, diciendo: *"Il progetto si pone in continuità con una delle missioni principali della Fondazione: stimolare la riflessione e il dialogo comparativo sulle diverse religioni e tradizioni spirituali. Il parco dell'isola di San Giorgio sarà accessibile a tutta la cittadinanza"*⁴

Todo parece indicar que la primera opción vaticana para exhibir fue a través de maquetas y planos,⁵ pero la intervención de Francesco Dal Co fue determinante para evitarlo, ya que el arquitecto, en entrevista del 1º de junio de 2018 para el diario argentino *El Clarín*, comentó al cardenal Ravasi que las muestras de arquitectura suelen "representar la unión carnal entre un padre y una madre, pero no la creación que proviene de ésta"⁶ y, por supuesto, que fue la ocasión oportuna para mostrar los resultados de esta unión. Por lo tanto, siguiendo la recomendación de Ravasi para establecer una relación entre espiritualidad y naturaleza, Francesco Dal Co sugirió al Vaticano basar el concepto arquitectónico y simbólico en la capilla de bosque que realizó en 1920 Gunnar Asplund y Lewerentz para el cementerio de Estocolmo, una capilla enclavada en un claro del bosque nórdico para la despedida mortuoria, donde buscar la paz y tranquilidad frente a la muerte era inevitable. Esta fue la encomienda al colectivo de arquitectos, la interpretación de la capilla de Estocolmo y su relación con la naturaleza. Francesco Dal Co ubicó en una especie de campo espiritual diez balizas de reflexión que serían capillas efímeras, en un trayecto que tiene una obviedad con los senderos del peregrinaje religioso. Al respecto, en la misma entrevista para *La Vanguardia*, Dal Co dijo: "simboliza un poco la metáfora de la vida, el laberinto que debemos atravesar hasta que encontremos un día una capilla que nos acoja y nos permita conocer otras y orientarnos"⁷. Sin duda, la decisión de diez capillas tiene como principio los diez mandamientos católicos

3 La Fondazione Giorgio Cini se instituyó en 1951 por el mecenazgo del conde y empresario Vittorio Cini y Lydia Borelli, esposa y actriz. El nombre de la fundación se debe al hijo de ambos, el conde Giorgio Cini, quien falleció en un accidente aéreo en 1949. Véase: www.cini.it

4 <https://www.cini.it/eventi/vatican-chapels-padiglione-della-santa-sede-alla-16-mostra-internazionale-di-architettura> [consulta: 15 de mayo de 2021].

5 De acuerdo con los comentarios del curador Francesco Dal Co.

6 https://www.clarin.com/new-york-times-international-weekly/vaticano-expone-primera-vez-bienal-venecia_0_ByehEZ0pkm.html [consulta: 19 de mayo de 2021].

7 <https://www.lavanguardia.com/vida/20180320/441739840675/10-capillas-para-peregrinar-en-la-primera-bienal-de-arquitectura-del-vaticano.html> [consulta: 22 de junio de 2021].



Plano de ubicación de las capillas, 2018.
Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: José Francisco González Martínez (JFGM), 2022.

en una clara referencia a la numerología religiosa. El diseño de las capillas debía responder a dos funciones litúrgicas fundamentales: permitir la lectura de las Escrituras y colocar un altar para la celebración eucarística, a pesar de que algunos arquitectos obviaron esta indicación.

La elección de los arquitectos responsables de cada capilla estuvo en concordancia con lo dicho por Dal Co, porque “tenían diferentes concepciones estructurales y trabajaron con diferentes materiales”.⁸ De ello se deduce que una línea de selección se basó en la experiencia profesional de dos premios Pritzker, Norman Foster (1999) y Eduardo Souto de Moura (2011); por el otro, una línea de arquitectos emergentes, experimentales o de escasa difusión internacional como Andrew Berman, Francesco Cellini, Javier Corvalán, Ricardo Flores y Eva Prats, Terunobu Fujimori, Sean Godsell, Carla Juaçaba, Francesco Magnani y Traudy Pelzel, Smiljan Radic. Esta selección de perfiles arquitectónicos abarcó geográficamente cuatro continentes: Europa, América, Asia y Oceanía, es decir, Reino Unido, Italia, España, Portugal, Chile, Paraguay,

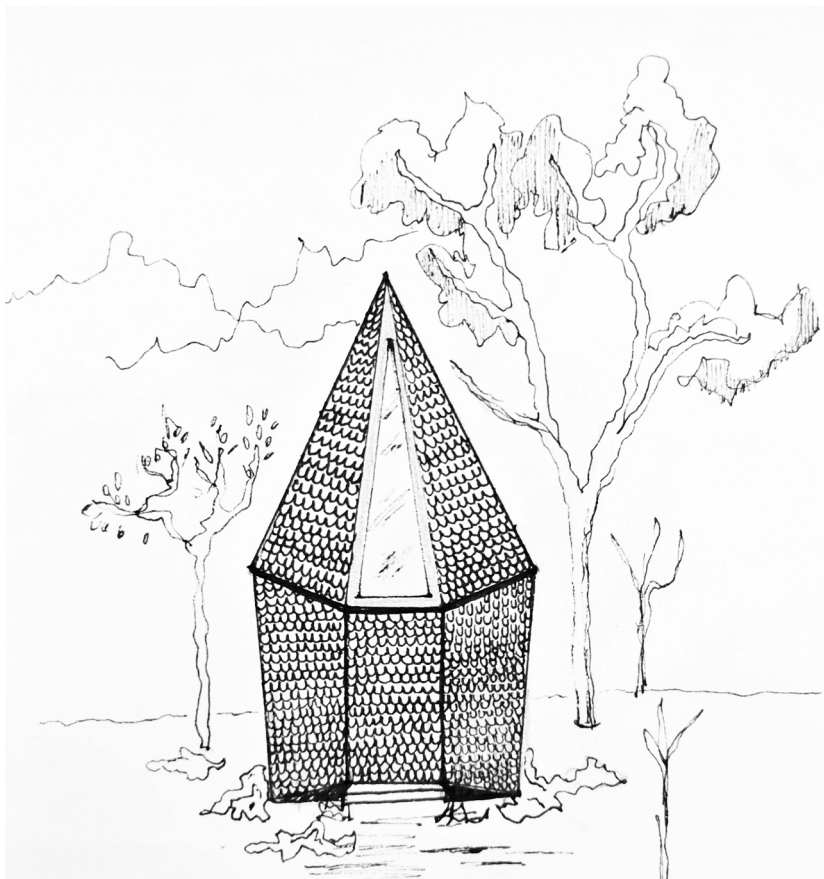
⁸ https://www.clarin.com/new-york-times-international-weekly/vaticano-expone-primera-vez-bienal-venecia_0_ByehEZ0pkm.html. En este sentido los autores de esta investigación no tienen más información sobre los criterios de selección de Francesco Dal Co, pero se infiere que, debido a su especialidad como historiador, fue quien propuso la selección de arquitectos al cardenal Ravasi.

Brasil, Estados Unidos, Japón y Australia. Al mismo tiempo comprendió una edad de los arquitectos seleccionados para 2018 entre 83 y 43 años, entre Norman Foster (Reino Unido) y Carla Juaçaba (Brasil), esta última inexplicablemente la única mujer invitada a participar.⁹

Las capillas se ubicaron de acuerdo con la traza del jardín en seis de las siete secciones seleccionadas para su construcción, y quedaron organizadas de la siguiente manera, en sección individual cuatro capillas: Foster, Fujimori, Magnani-Pelzel, Flores & Prats; en sección agrupada cuatro y tres: Berman, Corvalán y Cellini, Souto de Moura, Godsell, Radic y Juaçaba. Una de ellas, propiamente no es una capilla, fue diseñada por Magnani-Pelzel y fungió como pabellón Asplund de bienvenida e información sobre la gestación conceptual de las capillas vaticanas.

Pabellón Asplund

Los italianos Francesco Magnani (1967) y Traudy Pelzel (1967) fueron los encargados de diseñar el pabellón informativo para los turistas que hace referencia inequívocamente a la capilla de Asplund-Lewerentz en Estocolmo. Se ubicó en una sección individual del jardín, y con una



Francesco Magnani, Traudy Pelzel, Pabellón Asplund, 2018. Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: Marcos David Paz Avendaño (MDPA), 2022.

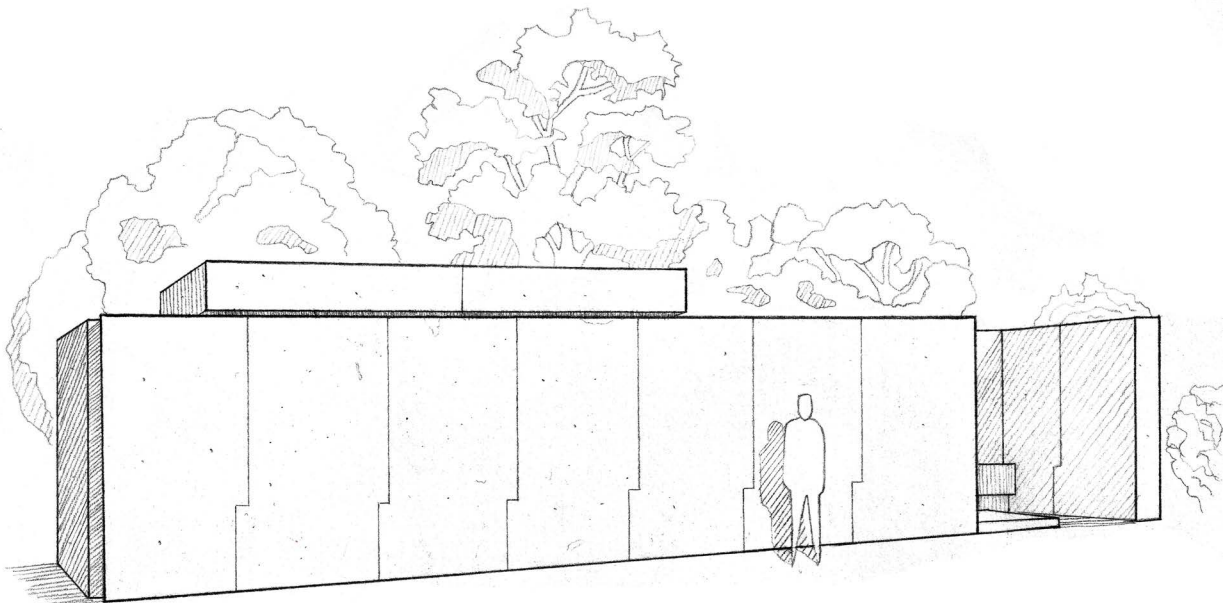
⁹ Para esta investigación, se consultaron las páginas web oficiales de aquellos arquitectos que disponen de ella, encontrando solamente algunas breves explicaciones a sus propuestas de capilla o, en su defecto, solo contaban con la ficha técnica e imágenes.

orientación poniente-orienté. Su forma era de choza nórdica rectangular con una acusada cubierta en pendiente recubierta con ripias oscuras en su exterior que enfatizaba la verticalidad y monumentalidad religiosa. El interior, en contraste con la crudeza exterior, era tersa y luminosa; ahí la compleja geometría vertical en diagonal generó la entrada de luz cenital que iluminaron los nichos donde se colocaron dibujos y una maqueta de la capilla de Asplund-Lewerentz. La llegada a este pabellón era a través de un sendero de piedra triturada que lo separaba del andador principal, con lo cual este retranqueamiento le otorgó una distancia para su apreciación en escorzo.

Eduardo Souto de Moura

En la sección colectiva frente al pabellón Asplund se ubicaron cuatro capillas. La primera de Eduardo Souto de Moura (1952) se encontraba más cerca del andador principal. Seguía una orientación surponiente-nororienté donde se ubicaba el altar. Su forma rectangular en planta manifestaba una acusada hermeticidad, ya que esta caja solo contaba con acceso en el extremo corto y alejado del andador, para lo cual fue interrumpido el césped colocando gravilla para un sendero. Su horizontalidad y contundencia formal estaba organizada a través de un módulo rectangular en vertical con sillares de piedra amarilla de Vicenza, que es visible en las juntas constructivas; esta línea horizontal se interrumpía por una losa simplemente apoyada en el extremo nororienté que daba sombra al altar; su extremo surponiente era interrumpido por una gárgola pluvial

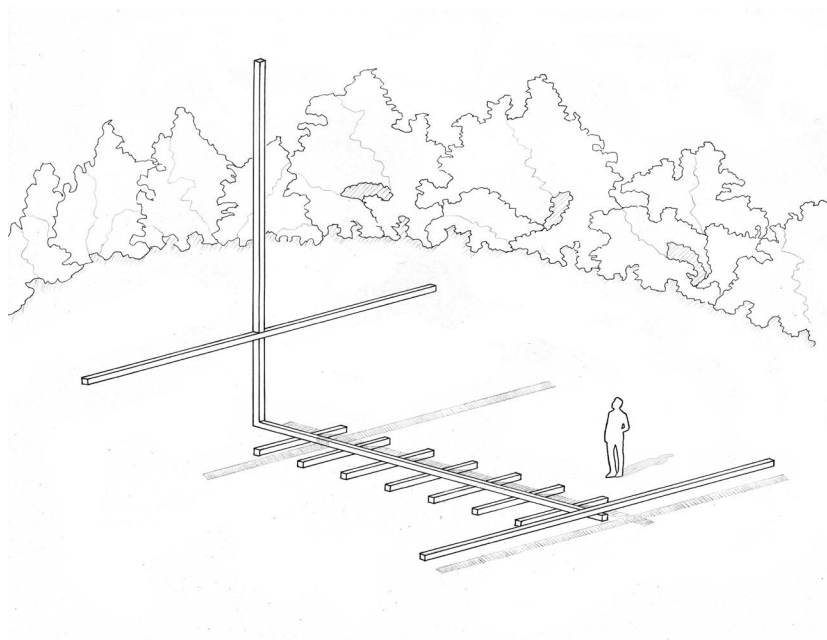
Eduardo Souto de Moura, Capilla vaticana, 2018. Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: JFGM, 2022.



que drenaba un canal perimetral en la losa. Por el interior, encontrada la apertura de acceso, una banca monolítica separada del piso y adosada al muro, circundaba la forma rectangular de la capilla; en este sentido, provocaba dirigir la mirada al interior donde la banca rodea al volumen del altar. Sobre este se encontraba la cubierta separada del muro norte para dejar un vano para la luz y presencia de la naturaleza, al tiempo, este muro hacía la función de retablo al ranurarse en una cruz descentrada con respecto al eje de la capilla. Anatxu Zabalbeascoa afirmó en el diario español *El País*, esta pesantez de la capilla con “una lógica falta de ligereza que no presagia un componente espiritual convincente”.¹⁰

Carla Juaçaba

Hacia el sur-poniente de la capilla de Souto de Moura, se ubicó la capilla de Carla Juaçaba (1975) con una vista a la isla Giudecca, por su posición exenta con respecto a los andadores su acceso era a través del césped, a partir de lo cual, se manifestó su concepción arquitectónica con una orientación norte-sur. La capilla tenía un argumento formal rotundamente mínimo, ya que no utilizaba un confinamiento material con muros, antes bien, era un gesto bidimensional colocado en el césped a partir de cuatro vigas de acero inoxidable. Dos vigas formaban una monumental cruz al sur, cuyo *staticulum* o palo, era de mayor altura que el *patibulum* o travesaño, modificando la proporción clásica de la cruz cristiana. En la base de esta cruz, se desplegaba en continuidad una viga a ras del césped, atravesada por siete brazos cortos que funcionaban como bancas para los visitantes y un octavo brazo-banca que tenía toda la longitud del *patibulum*. De esta forma, el acero inoxidable producía reflejos del jardín,



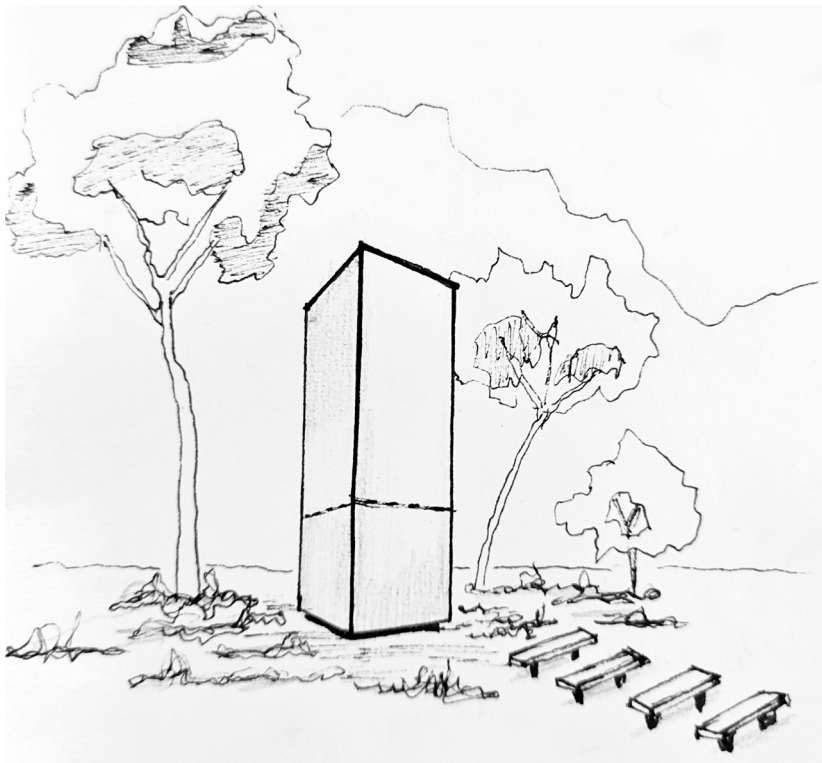
Carla Juaçaba, Capilla vaticana, 2018.
Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: JFGM, 2022.

¹⁰ https://elpais.com/elpais/2018/05/29/del_tirador_a_la_ciudad/1527616380_814098.html [consulta: 18 de junio de 2021].

paisaje y la luz, en una especie de capilla abierta primigenia, al tiempo que el remate de la cruz era el bosque que se volvía el retablo natural, lo que se convertía en una intervención poética entre el diálogo con la permanencia del acero frente al cambio frenético de la naturaleza.

Sean Godsell

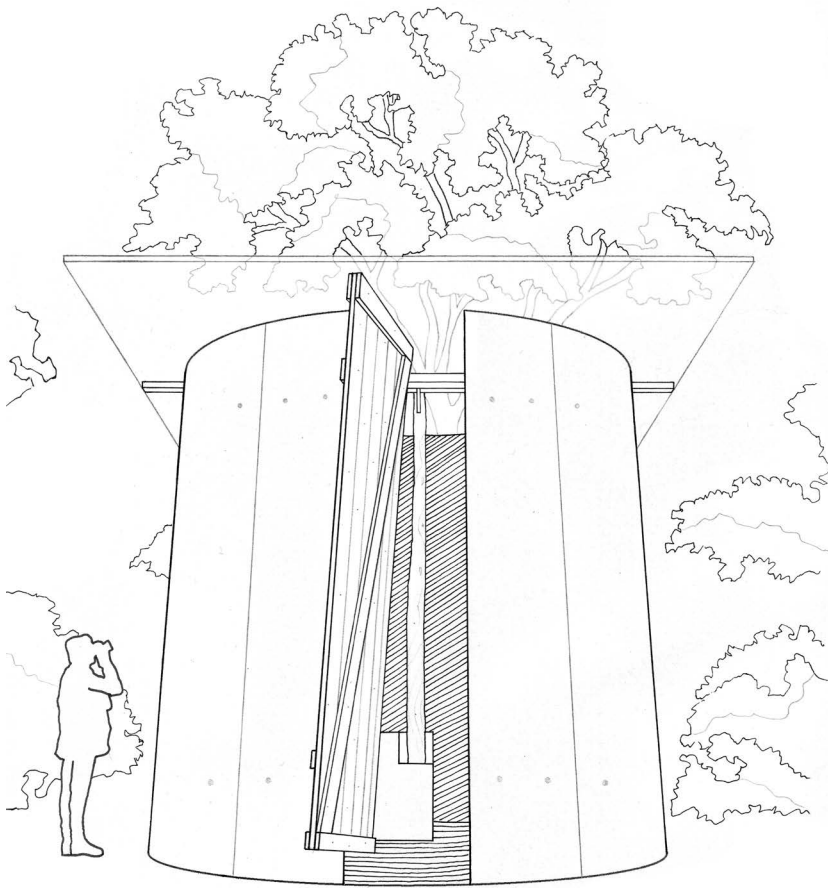
Al oriente de la capilla de Juaçaba se encontraba, dentro del jardín, la propuesta de Sean Godsell (1971). Su orientación oriente-poniente solo era señalada por la posición de las bancas, no así por su forma cuadrada. Esta forma se convirtió en un volumen rectangular de considerable altura, cuyo exterior sugería la forma de una torre medieval; su interior era un vacío a manera de tiro de chimenea que succiona la mirada exploratoria hacia arriba. Esta dualidad sólido-vacío está enfatizada por el exterior, ya que su remarcada opacidad metálica en gris era dislocada por la apertura de sus cuatro lados, como si de marquesinas se trataran, en cuyo vacío interior se encontraba la mesa del altar iluminada por la proyección del color ámbar con el que estaba recubierto el volumen metálico. Esta contundencia formal de un monolito metálico en un jardín recordaba al arte minimalista estadounidense, pero en la observación aérea en su despliegue de las cuatro aperturas, formaba intencionalmente una cruz griega de brazos equilibrados.



Sean Godsell, Capilla vaticana, 2018.
Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: MDP, 2022.

Smiljan Radic

El chileno Smiljan Radic (1965) tiene una amplia experiencia con proyectos y obras experimentales donde la forma y el material son protagonistas usuales en una exploración cercana al arte contemporáneo. Esta no fue la excepción en la capilla. Se ubicó al sur de la capilla de Godsell y muy cerca del lago veneciano. Radic optó por una forma elemental e histórica del cuadrado con un círculo inscrito en su interior, en un guiño al Renacimiento. El círculo daba origen a un cilindro hermético, oscuro y áspero en su acabado exterior, el cual solamente fue interrumpido por el acceso y la puerta a toda la altura del volumen, hecha en sus dos caras de madera vetada y al natural con un refuerzo diagonal. Por el interior, el acabado seguía la crudeza al dejar expuesta la placa circular perforada en forma de panal que se utilizó para confinar el espacio religioso. El cuadrado tenía dos usos, en el suelo estaba delimitado por la misma placa en su apariencia perforada, no así el excedente circular, resuelto con una textura pulida que ambas contrastan con la transparencia del vidrio en forma de cuadrado que cerraba el cilindro. Esta superficie vítrea anclada al muro por minúsculos soportes también fue dividida en dos secciones unidas y soportadas por una viga de acero que incorporaba un canal para desagüe pluvial en sus dos extremos, que también



Smiljan Radic, Capilla vaticana, 2018.
Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: JFGM, 2022.

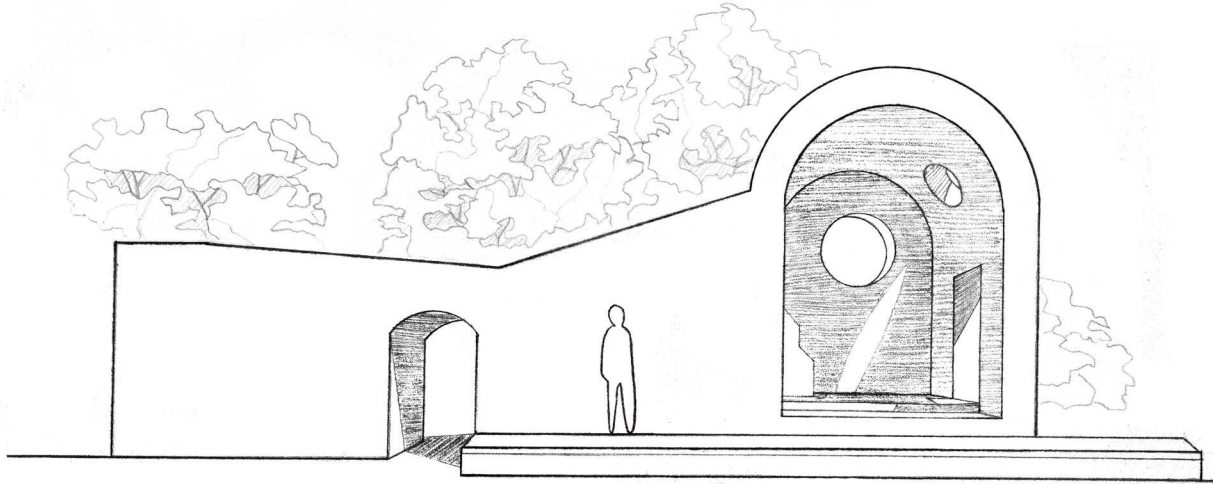
señalaba el diámetro del círculo. Fue la única capilla donde sus visitantes no se podían sentar, una clara decisión de Radic; sin embargo, en el centro del volumen se erguía un zócalo de concreto negro diseccionado en dos niveles, donde se apoyaba un tronco de madera curvo y esbelto que se intersecaba con la viga de acero, y juntos formaban una cruz simplificada, al tiempo que cerrada al bosque y abierta a cielo, las sombras de los árboles junto con las producidas por esta cruz, marcaban el transcurrir del tiempo en la aspereza del piso y el muro circular.

Flores & Prats

Ricardo Flores (1965) y Eva Prats (1965) autores españoles de la *Cappella del mattino* (capilla del mañana), como la nombraron, se ubicó privilegiadamente en una sección individual al este del jardín, razón por la cual, su orientación norte-sur enfatizaba la captura del sol de la mañana para diseñar la capilla. Con una forma en planta de triángulo agudo, a manera de una cuchilla o aguja magnética señalando el norte, la capilla se desplazaba paralela al andador de acceso donde señalaba su proximidad y entrada para atravesarla con el recorrido. Para Flores, en entrevista para la agencia de noticias EFE, representaba “[...] un resto arqueológico, un lugar que desaparece en el bosque [...] no está dedicada a ningún culto, porque la espiritualidad viene del bosque”.¹¹ Justo su forma triangular generaba espesores distintos en su longitud, razón por la cual fue construida con una estructura de madera, paneles de yeso y *cocciopesto* veneciano, un material sencillo hecho de tejas trituradas que le daba su color característico. El encuentro con la capilla era sutil, ya que al seguir la trayectoria del andador se percibía un perfil arquitectónico que enfatizaba el plano vertical de un muro en doble pendiente, que era interrumpido en su extremo por una curva con una perforación a la manera de óculo pintado en su interior de blanco, que sugería la presencia de una bóveda de cañón. Sobre este muro plano, se encontraba un vano de baja altura con arco rebajado que indicaba la entrada a la capilla, que al atravesar el muro y su aparente y considerable espesor conducía al lado opuesto donde se descubría un par de bancas corridas y separadas por el sendero que dirigía al altar elevado por dos escalones y situado bajo el volumen abovedado, donde encontrábamos tres concentradores de luz: el óculo al norte, uno más al oriente sobre la bóveda que captura el sol de la mañana y al frente un nicho en diagonal con una pintura de Prats, que atrapaba la luz del atardecer, bajo el cual se encontraba un atril para colocar las Escrituras. Zabalbeascoa¹² comentó que esta era la capilla más mediterránea, por el manejo de la luz y una digna remembranza de aquella realizada por Le Corbusier en Ronchamp.

11 <https://www.efe.com/efe/america/gente/el-vaticano-invita-a-peregrinar-por-sus-diez-maravillosas-capillas-de-venecia/20000014-3628206> [consulta: 25 de mayo de 2021].

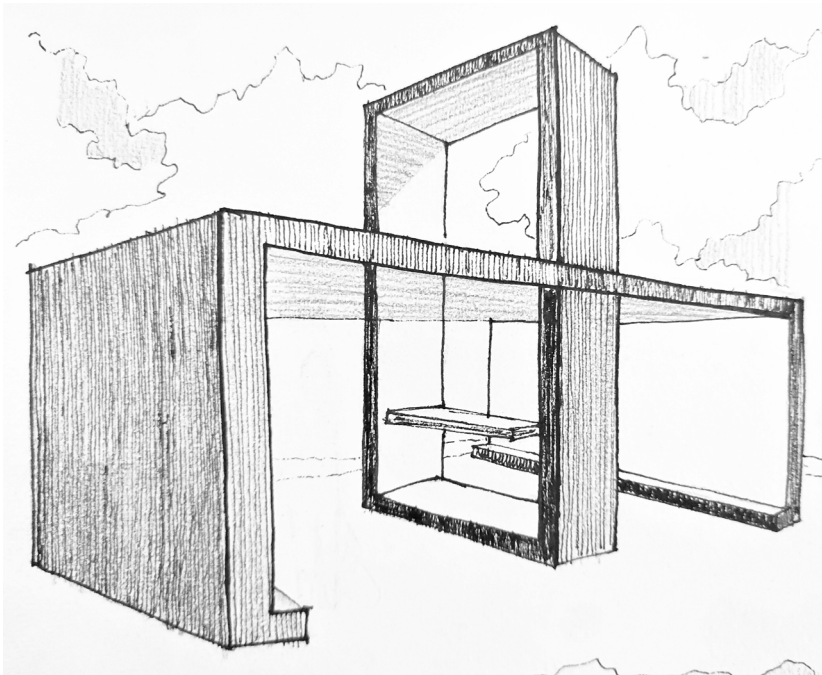
12 https://elpais.com/elpais/2018/05/29/del_tirador_a_la_ciudad/1527616380_814098.html [consulta: 30 de mayo de 2021].



Francesco Cellini

Casi al frente de la capilla de Flores & Prats, la segunda intervención de los italianos estuvo a cargo de Francesco Cellini (1944), se encontraba en la otra sección colectiva de capillas, junto con la de Berman y Corvalán. Esta capilla se alineaba con el andador y frente a un árbol; de ahí que enfatizara su forma rectangular, la cual era originada por la intersección de dos cajas —vaciadas previamente en sus lados largos—, una en posición horizontal y otra vertical. Esta operación dio como resultado dos marcos contrapuestos, donde el vertical —ubicado al centro del claro— era sostenido por el horizontal para dar el efecto de flotación. Este marco vertical

Ricardo Flores y Eva Prats, *Cappella del Mattino*, 2018. Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: JFGM, 2022.

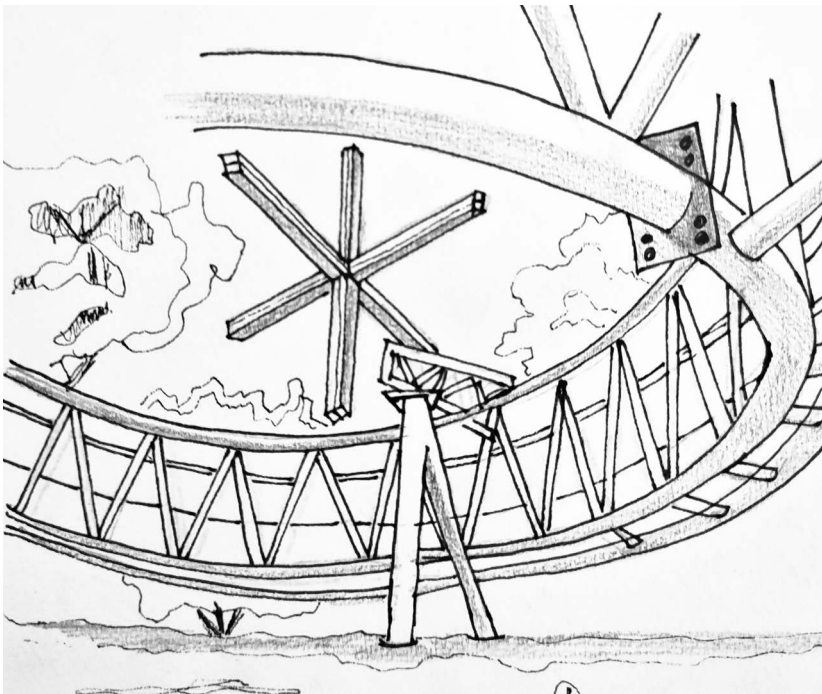


Francesco Cellini, Capilla vaticana, 2018. Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: MDP, 2022.

de doble altura, que se erguía como una estela al verse frontalmente, perforaba la cubierta para incorporar luz cenital sobre una repisa que hacía la función de altar y atril donde se colocó el libro de las Escrituras con pastas en acabado metálico. El marco horizontal no tenía plano base, por lo que solo se dejó una sección en ambos lados para funcionar como banca corrida. Los materiales fueron metálicos y cerámicos, exaltando la modulación, así como el contraste entre el negro carbón del exterior con el blanco prístino del interior. Esta capilla, a pesar de su lenguaje purista miesiano, se comparó con una *boutique* de lujo y una sofisticada parada de autobús urbano, que problematizó su connotación y función espiritual.

Javier Corvalán

Entre los tres invitados latinoamericanos, la propuesta de Javier Corvalán (1962), del Laboratorio de Arquitectura que diseñó la capilla nómada, fue la que presentó un mayor reto tecnológico y constructivo al ser desarrollada con un doble anillo estructural a base de dos círculos tangentes interiores, contruidos a partir de tubos de acero y apoyados en un trípode metálico que producía el efecto de flotación de la pesada estructura circular, que hacía patente la levitación e ingravidez presente en los pasajes del cristianismo. El apoyo sostenía en su cúspide una cruz tridimensional de madera que se podía apreciar desde el frente, arriba, abajo, izquierda o derecha, una alusión a la omnipresencia. Por el exterior, este anillo fue recubierto con madera al natural en módulos horizontales en vertical. Esta capilla circular, sin piso y sin cubierta, era así porque, a decir del propio Corvalán en entrevista a EFE, “su techo es el bosque, es



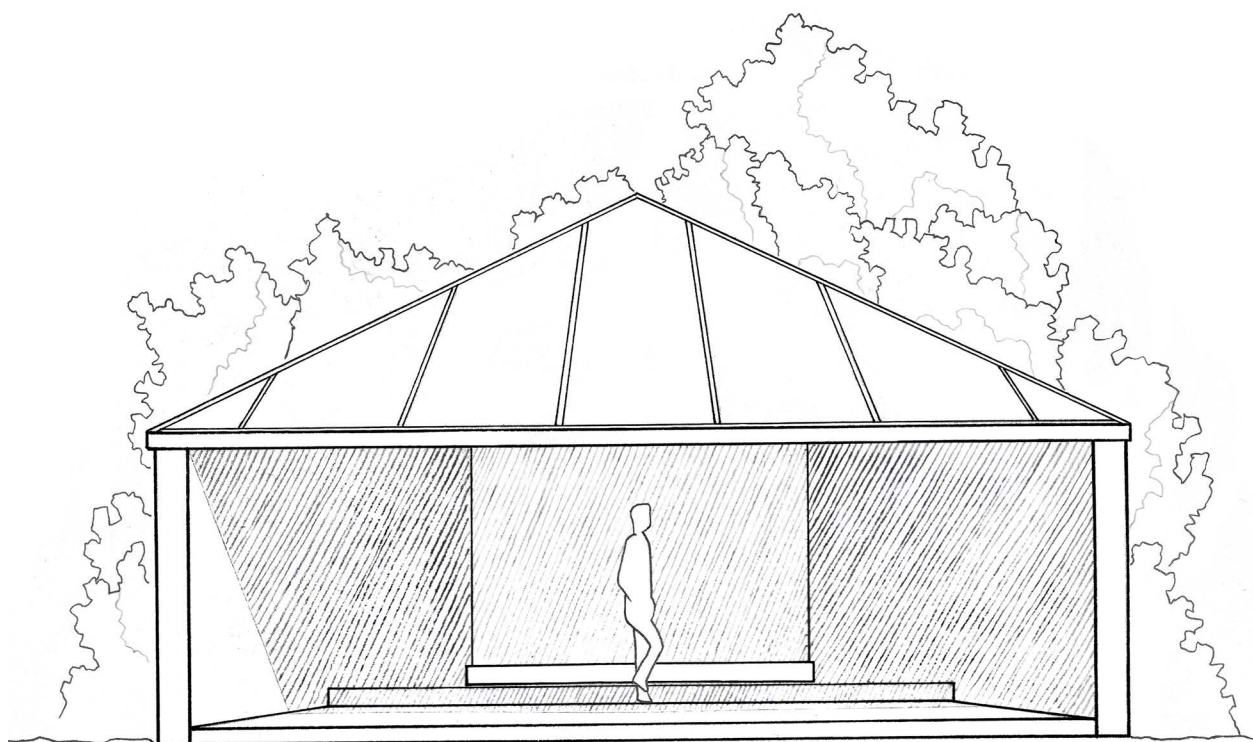
Javier Corvalán, Capilla nómada, 2018.
Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: MDPa, 2022.

la bóveda celeste del cielo”.¹³ Pese a la extrema radicalidad de la capilla levitante, son las referencias a la capilla del bosque de Asplund utilizadas por Corvalán las que resultan clarificadoras de la propuesta conceptual y geométrica, ya que asegura “el círculo es exactamente el espacio central en la capilla de Asplund”,¹⁴ y concluye con esta metáfora de la circularidad no solo formal, sino conceptual que se encuentra en el sitio web del Laboratorio de Arquitectura: “Asplund desenreda en el bosque una casa común nórdica, el Panteón de Roma y nosotros intentamos desenredar Asplund”.¹⁵ Esto significó que el diseño canónico de la capilla de Corvalán recuperó la historicidad romana que llegó hasta la capilla del cementerio en Estocolmo, extrayendo las dimensiones del principal espacio interior en una especie de sustrato atemporal que los visitantes pudieran llegar a inferir, pero sin garantía de conseguirlo, dada la espectacularidad de su gestualidad estructural.

Andrew Berman

El estadounidense Andrew Berman tituló al diseño de su capilla *Chapel for San Giorgio Maggiore*, y estaba situada en la sección colectiva con Cellini y Corvalán; se localizó a cierta distancia de ellas en clara cercanía

Andrew Berman, Capilla vaticana, 2018.
Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: JFGM, 2022.



¹³ <https://www.efe.com/efe/america/gente/el-vaticano-invita-a-peregrinar-por-sus-diez-maravillosas-capillas-de-venecia/20000014-3628206> [consulta: 25 de mayo de 2021].

¹⁴ <https://www.efe.com/efe/america/gente/el-vaticano-invita-a-peregrinar-por-sus-diez-maravillosas-capillas-de-venecia/20000014-3628206> [consulta: 25 de mayo de 2021].

¹⁵ www.laboratoriodearquitectura.com.py [consulta: 10 de junio de 2021].

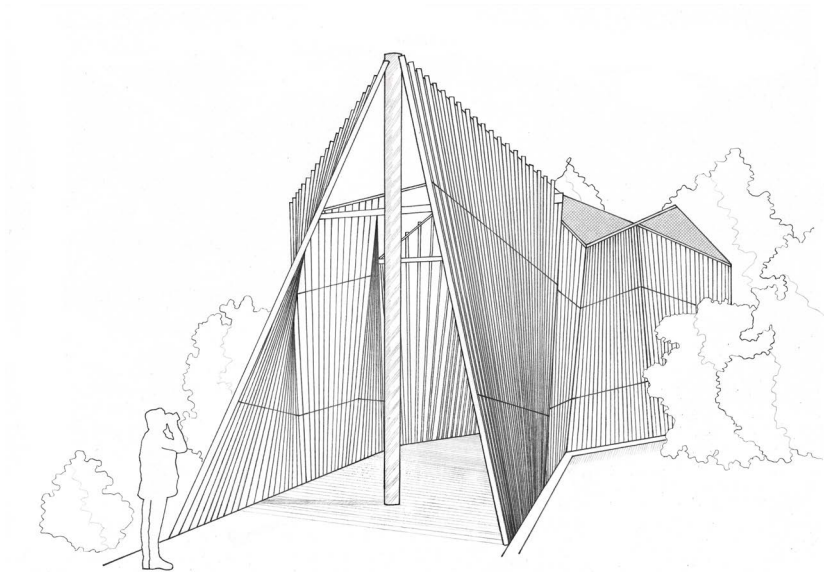
con el lago. La planta engañaba con su simplicidad triangular cuyas zonas eran tres: acceso en el sur delimitado por un muro con banca orientado hacia el lago, que utilizaba toda la longitud en clara referencia a un pórtico con la altura más baja; la zona central para la audiencia con dos entradas laterales; y el remate en el vértice del triángulo, donde se encontraba una repisa triangular sobre la cual se asentaba un atril a manera de maqueta de la misma capilla. Sin duda, esta capilla refería claramente a la volumetría de Asplund, pero solo era un guiño a la frontalidad, al dominio de la cubierta inclinada y su cromática oscura. Esta dualidad fue remarcada por la luminosidad de dos de sus lados al usar un material blanquecino —como témpano de hielo— con modulación vertical, los acentos de contraste estaban en la madera natural utilizada en la banca exterior, el altar, atril y un falso plafón que se doblaba para generar un abocinamiento triangular para la caída de luz desde la cubierta hacia el altar-nicho en el vértice triangular de la capilla.

Norman Foster

Al octogenario y reconocido Norman Foster (1935) le preguntaron en su arribo al jardín si la capilla diseñada y construida para el Vaticano representaba su espiritualidad, a lo que respondió al diario El País que “es más una manera de estar en el mundo y de relacionarse al mundo con la naturaleza que de retratar su propia vida espiritual”.¹⁶ En este sentido, se trataba de una estructura que dialogaba con la naturaleza a partir de diseccionar la solidez de un volumen para dejarlo en los elementos verticales necesarios, para aludir a la espacialidad, un enrejado de madera que se torsionaba en su trayecto para adecuarse a las preexistencias naturales y rematar en un mirador en el otro extremo. Ubicada en solitario en una sección del jardín, su entrada era en el oriente y el remate en el poniente, por lo cual este recorrido estaba delimitado en el suelo por una trama lineal que marcaba el inicio de la capilla y su piso en ascenso pausado hasta despegarse del suelo, en una clara alusión al perfil de un muelle, de una embarcación, temas también presentes en la tradición cristiana. Tres soportes concatenados en forma de cruz-mástil y asilados integraban la estructura de tensegridad con madera y cables que en su conjunto formaba una celosía delimitante de un espacio sin encerrarlo, sin tener un altar ni atril, se trataba de “un lugar que aspira a formar parte de algo más importante que él: el bosque”.¹⁷ Más allá de una capilla, Foster diseñó un sendero para caminar basado en una trama poligonal seccionado con tres direcciones y sutiles cambios de orientación, el sendero flanqueado por el árbol robusto que al ser transformado por la industria se ha convertido en listones de madera para una capilla-cabaña.

16 https://elpais.com/elpais/2018/05/29/del_tirador_a_la_ciudad/1527616380_814098.html [consulta: 18 de junio de 2021].

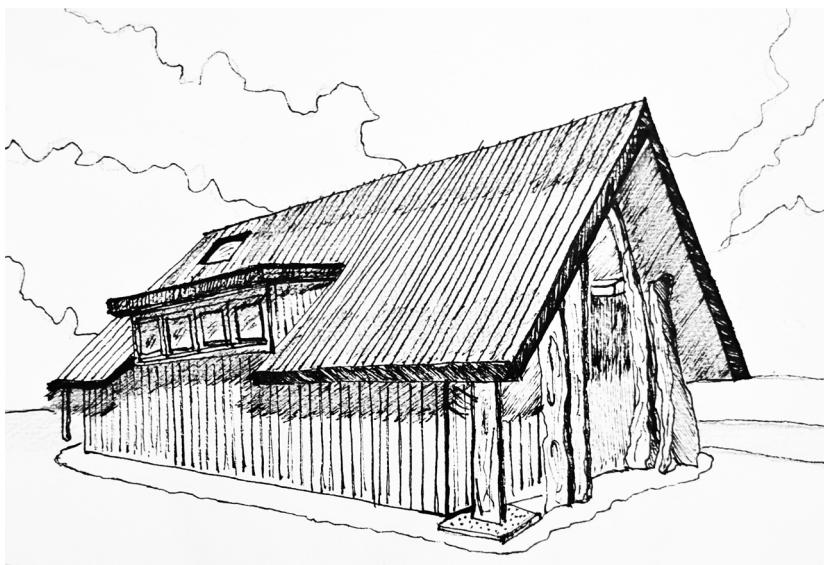
17 https://elpais.com/elpais/2018/05/29/del_tirador_a_la_ciudad/1527616380_814098.html [consulta: 18 de junio de 2021].



Norman Foster, Capilla vaticana, 2018.
Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: JFGM, 2022.

Tenurobu Fujimori

La capilla del japonés Tenurobu Fujimori (1946) se localizó en una sección individual del jardín, frente a la capilla de Foster. Con una planta rectangular con orientación norte-sur, esta capilla manifestó el apego a la tradición tipológica ya que su volumetría hacía uso de la cubierta a dos pendientes de pronunciada caída, a semejanza de la capilla de Asplund. La fachada de acceso incorporaba una columnata con cinco troncos de árbol de distinta separación, altura y forma, que contrastaban con el muro de madera quemada con la técnica japonesa conocida como Yakisugi. En este muro frontal sobre el eje de simetría se integraba un esbelto vano rectangular vertical que funcionaba como el acceso principal, una vez traspasado se ingresaba al interior de muros lisos y blancos con la presencia de vitrales cuadrados en la parte superior de los muros laterales, así como dos claraboyas en el vértice de la cubierta



Tenurobu Fujimori, Capilla vaticana, 2018. Fuente: Archivo CAPUAO. Autor de imagen: MDP, 2022.

que iluminaban cenitalmente el altar. En el interior, circundando la cubierta, se localizaba una robusta estructura de madera con cuatro apoyos y tres refuerzos diagonales cada uno, en una clara alusión a los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, que al multiplicarse por los tres refuerzos resultaba en los doce apóstoles seguidores de Jesús. En el muro testero, en oposición a la entrada, se encontraba el altar y estaba señalado en la estructura de madera por una quinta columna a toda la altura del interior, que generaba la forma de una cruz, prolongada en el exterior por otra cruz de menor tamaño que remataba la cubierta. A este respecto, Fujimori quería que la gente “experimentara la sensación de ascensión del Hijo de Dios al ver la cruz”.¹⁸ Existía otro simbolismo en la capilla: las columnas, correspondientes a diez soportes verticales, cinco naturales al exterior y cinco artificiales interiores que en conjunto simbolizaban los diez mandamientos cristianos.

Una posible interpretación. Reflexión final

Las capillas no consagradas se erigieron como una significativa colaboración a la 16ª Bienal de arquitectura, de esta manera, el turismo cultural llegado a Venecia en 2018 no solo tuvo la oportunidad de conocer la ciudad histórica —epicentro del catolicismo y el Renacimiento— sino también la experiencia de esta Bienal sobre la actualidad arquitectónica.¹⁹ El Vaticano, con sus capillas, propuso el reencuentro con aquel prestigioso viaje académico del siglo xix que realizaron pintores, escultores y, por supuesto, arquitectos, quienes buscaron aprender in situ de la arquitectura religiosa y civil de Miguel Ángel, Bernini, Palladio o Borromini, entre otros. En este sentido, el diseño de las capillas efímeras no consagradas, su incorporación en la 16ª Bienal de Venecia y las estrategias arquitectónicas utilizadas, señalaron una renovada relación de la Santa Sede con los lenguajes contemporáneos del arte y la arquitectura. De esta forma, la decisión delineó una renovada apertura contemporánea que inició a mitad del siglo xx por Marie-Alain Couturier y su ejemplar mecenazgo hacia el arte moderno, pero principalmente hacia la capilla de Ronchamp y el convento de la Tourette, entre otras importantes arquitecturas religiosas del siglo xx.

Si bien se ha mencionado que las diez capillas obedecen al número de mandamientos de la cristiandad católica, cabría preguntarse si existe la posibilidad de que cada capilla representó a un mandamiento y cómo fue interpretado por los arquitectos. Además, en este ejercicio de numerología escatológica, también es posible relacionar con otras fechas importantes que se cruzan en esta temporalidad de 2018, ya que fue en 1918, es decir, 100 años atrás, cuando se dio inicio la construcción de la capilla del bosque diseñada por Gunnar Asplund y Lewerentz, con

18 https://www.clarin.com/new-york-times-international-weekly/vaticano-expone-primera-vez-bienal-venecia_0_ByehEZ0pkm.html [consulta: 19 de mayo de 2021].

19 Su impacto se puede observar en la cobertura global que tuvo en medios impresos y digitales, como es informado por la misma Fundación Cini en su página web. https://www.cini.it/wp-content/uploads/2019/02/Rassegna-Vaticano-al-11_02_2019.pdf [consulta: 10 de junio de 2021].

lo cual fue una manera de celebrar el siglo de aquella capilla mortuoria. Y justo esta función fúnebre de la capilla en Estocolmo es la que contradictoriamente fue la fundamentación para las capillas en Venecia, en este sentido, cabe la relación que estableció en 1910 Adolf Loos en su libro *Architektur* al afirmar que solo existe arquitectura cuando el hombre conmemora la muerte al encontrarse con una tumba: “[...] si caminando por el bosque, en un claro, encontramos un montón de piedras o de tierra en forma piramidal, que no tenga más de dos metros de largo por un metro de ancho, entonces nos detendremos con seriedad y sentiremos que desde nuestro interior una voz nos dirá: aquí hay una persona enterrada. Esto es arquitectura”.²⁰ Es de esta manera que el paisaje, el bosque y el lago son el contexto de la memoria para que estos pequeños templos sean consagrados como hechos arquitectónicos. Precisamente la pequeña escala de arquitecturas religiosas del Renacimiento tiene en el Tempietto di San Pietro in Montorio da Bramante a un indiscutible antecedente de estas capillas vaticanas, con lo cual demostrar que la estrategia de una contención en la escala no es obstáculo para proporcionar monumentalidad a objetos arquitectónicos aislados en un contexto artificial o natural como es el caso de este grupo de capillas efímeras no consagradas.

Por otro lado, las estrategias formales, volumétricas y simbólicas de las capillas, al pertenecer a una disciplina cultural como es la arquitectura, son susceptibles de establecer la connotación de esencias y referencias arquitectónicas no explícitas, pero que emergen como una forma de lectura interpretativa. Por ejemplo, las capillas de Magnani-Pelzel, Berman y Fujimori con su forma tipológica claramente definida como templo primitivo está implícito aquel modelo de cabaña primitiva que el abad Marc-Antoine Laugier recomendó seguir en su libro *Essai sur l'Architecture* de 1753, pero, al mismo tiempo, hacen eco de la polémica y denostada en su momento Casa Vanna que Robert Venturi hiciera para su madre en 1962. Precisamente la teoría de lo feo y ordinario *venturiana* repercute en la capilla de Godsell, ya que a pesar del aura religiosa que tiene solamente percibido en su apertura, también es cierto que este sistema de persianas sugiere la imagen de una arquitectura comercial, un lugar para venta de comida rápida en un jardín con bancas. Esta misma afinidad contemporánea por la cultura pop de los años sesenta del siglo xx es la que explica la alusión a la boutique de lujo que Zabalbeascoa vio en la capilla de Cellini o porqué para Smiljan Radic su capilla es un Channel como santuario en la carretera que también refiere al libro de John Brinckerhoff Jackson de 1994, *Las carreteras forman parte del paisaje*.

En una lectura formal denotativa es sugerente que la capilla de Foster podamos verla como un arca diluviana, o el anillo de Corvalán pese a sus referencias al espacio circular de Asplund, o al Panteón de Roma que también está presente en la capilla de Radic, del mismo modo, hace referencia al *cimborrio* que sirve de base a las cúpulas de los templos

20 Ignasi de Solá Morales, "Arquitectura", en: Ignasi de Solá Morales, Marta Llorente, Josep M. Montaner, Antoni Ramón. Jordi Oliveras (eds.), *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales* (México: Alfa Omega, 2002), 19.

cristianos, o por la exposición interior de su estructura de acero, vemos la corona de espinas utilizada en el martirio de Jesús. Y esta misma simbología cristiana puede ser observada en la capilla de Carla Juaçaba al dejar expuesto la osamenta lineal, elemental del *Ichtus* o *Ichthys*, pez símbolo de Cristo usado a partir del siglo iii. Pero al mismo tiempo, Juaçaba, en su abstracción, también usó la estrategia *suprematista* que en 1915 Kazimir Malevich inició en Rusia, confiriéndole la absoluta preeminencia pictórica a la geometría. De esta misma capilla, la monumental cruz de acero inoxidable concentra la mirada en un primer plano, quedando como fondo el bosque y el paisaje, pero justamente esta misma intención de superposición de planos visuales es la que Luis Barragán diseñó y construyó en la biblioteca de su casa-estudio de 1948: un ventanal dividido en cuatro secciones por una cruz, cuyo remate es el voluptuoso y agreste jardín del patio interior.

La *Cappella del Mattino* y su referencia clásica a la luz y orientación religiosa tiene no solo en Ronchamp su antecedente natural, ya que la imagen pintada por Eva Prats —como parte del proyecto— con las manchas verdes representando los árboles del bosque, que ocultaban parcialmente la capilla, era una recuperación pintoresquista de la manera como se concibe su inserción en el lugar, aunado a su pátina en el uso del color rojizo, susceptible de reverberar la metafísica de la pintura de Giorgio de Chirico, donde la arquitectura emana un aura de misticismo sobrenatural. Finalmente, la capilla de Souto de Moura, con más claridad interpretaba el pasado de la religiosidad no solo cristiana, sino humana, ya que la contundencia formal y volumétrica hacía de este objeto un instrumento introspectivo, confinado el espacio y función con el material que el neolítico modificó en su naturaleza: la piedra convertida en sillares, que hincados dentro de la tierra organizaron los primeros templos como los de Tarxien o Hagar Qim en Malta (3000 a. C.), donde el peso de la piedra en horizontal fue la exploración y conquista del límite de la gravedad entre el menhir y el dolmen. En la capilla Souto de Moura rindió un homenaje a la esencia de la arquitectura adintelada e hincada firmemente para hacer del muro y cubierta lo necesario para el culto cristiano, no sin razón, piedra proviene del latín *Petrus*, o del griego *Petros*, que dio origen al nombre Pedro, el discípulo amado de Jesús a quien dijo “sobre esta piedra edificaría mi Iglesia”.

De esta forma, las capillas efímeras no consagradas del vaticano para la 16ª Bienal de Venecia se convirtieron en una oportunidad para la experimentación arquitectónica a través de conceptos tipológicos, tecnológicos, constructivos, artísticos pero también de interpretación histórica con los cuales la diversidad de estrategias implementadas dieron cuenta de los distintos perfiles con los que la arquitectura contemporánea actúa en un mundo religioso global desde la particularidad de los cuatro continentes invitados.

Referencias

- BRINCKERHOFF Jackson John. *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- SOLÁ Ignasi. "Arquitectura". En: *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, Ignasi de Solá Morales, Marta Llorente, Josep M. Montaner, Antoni Ramón. Jordi Oliveras, editores. México: Alfa Omega, 2002. 15-26.

Fabricio Lázaro Villaverde

Facultad de Arquitectura CU
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca
fabriciouabjomx@gmail.com

Arquitecto por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), maestro en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) y estudios de doctorado en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Miembro de DOCOMOMO México. Ponente en congresos y seminarios nacionales e internacionales. Docente y profesor investigador de la Facultad de Arquitectura Ciudad Universitaria de la UABJO e integrante del Cuerpo Académico "Patrimonio urbano arquitectónico en Oaxaca, siglos XVI-XXI". Ha publicado artículos especializados en diversas revistas, así como capítulos de libros nacionales y latinoamericanos. Integrante del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea.

Edith Cota Castillejos

Facultad de Arquitectura CU
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca
cotacastillejos@gmail.com

Arquitecta por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), maestra en arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY), estudios de doctorado en la UABJO. Ha publicado capítulos de libros nacionales y latinoamericanos, en revistas locales y nacionales. Ponente en congresos nacionales e internacionales sobre arquitectura y urbanismo. Profesora investigadora de la Facultad de Arquitectura Ciudad Universitaria de la UABJO. Docente de materias de Historia de la Arquitectura de México y Oaxaca con énfasis en el siglo XX y XXI. Integrante del Cuerpo Académico "Patrimonio urbano arquitectónico en Oaxaca, siglos XVI-XXI".