

AREA 30(2)
MAYO-OCTUBRE
2024
ISSN 2591-5312

TEMÁTICA GENERAL
© SI-FADU-UBA

PALABRAS CLAVE

Clorindo Testa,
Arquitectura religiosa,
Apuntalamientos,
Site specific

KEYWORDS

Clorindo Testa,
Religious architecture,
Shoring,
Site specific

RECIBIDO

1 DE DICIEMBRE DE 2023

ACEPTADO

10 DE JULIO DE 2024



EL CONTENIDO DE ESTE ARTÍCULO
ESTÁ BAJO LICENCIA DE ACCESO
ABIERTO CC BY-NC-ND 2.5 AR

DOS CAPILLAS DEL SIGLO XXI. CLORINDO TESTA Y LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

TWO CHAPELS OF THE 21ST CENTURY. CLORINDO TESTA AND RELIGIOUS ARCHITECTURE

CARLOS GUSTAVO GIMÉNEZ y JULIO VALENTINO

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

INFORMACIÓN PARA CITAR ESTE ARTÍCULO:

Giménez, Carlos Gustavo y Valentino, Julio (2024, mayo-octubre). Dos capillas del siglo XXI. Clorindo Testa y la arquitectura religiosa. [Archivo PDF]. *AREA*, 30(2), 1-20.

https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA3002/3002_gimenez_valentino.pdf

RESUMEN

En la primera década de este siglo, Clorindo Testa diseñó dos capillas para el culto católico en la provincia de Buenos Aires. La primera en la ciudad de 9 de Julio y la segunda, la Capilla de la Transfiguración del Señor, en la localidad de Gonnet. Los dos proyectos de nave única presentan grandes similitudes entre ellos y ninguno llegó a construirse hasta el momento. No obstante, presentan un relevante interés para la historia y la crítica por la ausencia de otros ejemplos de temática religiosa en su vasta producción arquitectónica y también, por los evidentes lazos que estos trabajos establecen con su producción como artista plástico.

ABSTRACT

During the first decade of this century, Clorindo Testa designed two Catholic chapels in the province of Buenos Aires. The first one was in the city of 9 de Julio and the second, the Chapel of the Transfiguration, in Gonnet. The two single-nave projects show great similarities between them and neither have been built to this day. However, they offer relevant interest for both history and criticism due to the absence of other examples of religious themes in his vast architectural production and also due to the evident links that these works established with his production as a plastic artist.

ACERCA DE LOS AUTORES

Carlos Gustavo Giménez. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor regular de Historia y de Teoría de la Arquitectura en la FADU-UBA.

Investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA-FADU-UBA). Ha publicado en coautoría, *La arquitectura cómplice. Teorías arquitectónicas de la contemporaneidad*. En la Colección Personajes (SCA) se publicaron dos obras suyas en coautoría: *Alejo Martínez. La experiencia moderna en la Argentina* y *Memoria en Piedra y Bronce. El Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario*.

Integrante del Comité Editorial de la Guía *Arqi*. Integrante del Equipo Curatorial de la Muestra "Apolo y Dionisos en la arquitectura argentina" (2017, Marq) y "Clorindo Inédito. Dos capillas del siglo XXI" (2018, Marq). Miembro integrante de la Comisión de Reválidas (FADU-UBA).

✉ <gimenez.oyens@gmail.com>

Julio Valentino. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) De la Universidad de Buenos Aires (UBA). Realizó cursos de especialización en arquitectura italiana del siglo XVI en la Universidad IUAV de Venecia bajo la dirección de Manfredo Tafuri. Actualmente es Profesor Titular Consulto. Ha sido Profesor Titular de Historia y Teoría de la Arquitectura en la FADU-UBA y Profesor de Introducción al Conocimiento Proyectual (ICP) en el Ciclo Básico Común (CBC) de la UBA. Investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA-FADU-UBA), ha tomado parte en numerosas investigaciones y desde 2010 dirige Proyectos UBACyT. Ha dictado conferencias y cursos de especialización, ha escrito individualmente y en colaboración libros y numerosos artículos que han sido presentados en congresos y jornadas y que se han publicados en revistas de la especialidad nacionales y extranjeras.

✉ <jvalentino010@gmail.com>

Introducción. Las maquetas de las capillas

La producción de Clorindo Testa es tan vasta, diversa y compleja que constituye una fuente inagotable de estudio¹. Sus obras más reconocidas han sido objeto de la exposición y de la crítica, en publicaciones, tanto nacionales como internacionales. Sin embargo, existen muchos proyectos que no han tenido la debida atención por parte de los investigadores. Indagar en este amplio universo permite descubrir proyectos que merecen, de manera indiscutida, hacerse visibles a través de su incorporación en la enseñanza y las publicaciones. Tal es el caso, por ejemplo, de los dos trabajos proyectados en conjunto con el arquitecto Mario Roberto Álvarez que fueron exhibidos en la exposición “Apolo y Dionisos en la arquitectura argentina. Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa juntos en el MARQ”, realizada en 2017².

Durante la preparación de esa exposición, revisamos el catálogo de la muestra-homenaje dedicada a Clorindo Testa con curaduría de Juan Fontana, en el marco de la XIV Bienal de Arquitectura de la Ciudad de Buenos Aires. Esta publicación dedicada a la exposición realizada en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta en 2013 incluye una sección titulada “Maquetas” (Figura 1). Allí figuran dos fotografías tomadas en el estudio de la avenida Santa Fe que registran, sobre sendas mesas de trabajo, un conjunto de maquetas de diferentes proyectos. En ese momento, nos llamó la atención que, tanto en una como en la otra, apareciesen dos maquetas que, siendo diferentes, representaban proyectos con evidentes similitudes. Se trata de dos amplios espacios únicos, cuyo corte (en ambos casos) es un trapecio que se abre hacia el cielo. De todos modos, no teníamos aún elementos como para reconocer los proyectos y tampoco la publicación especificaba a qué trabajos correspondían las maquetas expuestas.

Figura 1

Las maquetas de las capillas.

Fuente: catálogo de la XIV Bienal de Arquitectura (Massetti, 2013, pp. 60-61).



1 Para un acercamiento actual a la obra de Testa ver, por ejemplo, Aliata (2017).

2 Sobre este tema ver Giménez y Valentino (2017).

Meses después, trabajando sobre el catálogo³ conocimos a la familia Budiño, para quienes Testa había proyectado la Casa Stud en 1999, en la ciudad de La Plata. En una de las tantas conversaciones que tuvimos, la señora Marita Budiño hizo referencia a un proyecto que Testa había realizado de una capilla para la localidad de Gonnet. A partir de ese momento y viendo algunos dibujos, comprendimos que una de esas maquetas correspondía a ese proyecto de la iglesia y poco después, nos encontramos con el proyecto de la segunda capilla, representada en la maqueta de la otra fotografía.

Los proyectos de las capillas no fueron incluidos en la exposición de 2017 pero fue tal la valoración positiva que hicimos de ellos, que curamos una exposición al año siguiente, que titulamos “Clorindo inédito. 2 capillas del siglo XXI”⁴.

La muestra se inauguró en noviembre de 2018 en el Museo de Arquitectura y Diseño (MARQ) de la Sociedad Central de Arquitectos y se expusieron estos dos proyectos de arquitectura religiosa realizados por Testa en los últimos años de su actividad profesional. Estos trabajos tienen la particularidad de ser los únicos de carácter religioso por él realizados y, además, que no fueron construidos hasta el presente⁵. Tampoco habían sido publicados ni expuestos hasta ese momento; de allí la calificación de “inéditos”, señalando la total falta de difusión de estos.

Los encargos de ambos proyectos no tienen vinculación entre sí. Fueron concebidos para sendos terrenos en la provincia de Buenos Aires, separados por un poco más de 300 kilómetros: uno en la ciudad de 9 de Julio y el otro en la localidad de Gonnet -la Capilla de la Transfiguración del Señor-. Además, son cercanos en el tiempo; el primero es de 2002 y el segundo de 2008.

La Capilla en 9 de Julio

La Capilla en 9 de Julio fue un encargo realizado por un particular, en el que Testa trabajó asociado con el arquitecto Juan Fontana.

El terreno destinado al proyecto se encuentra en uno de los bordes de la ciudad y posiblemente formaría parte de un barrio de viviendas a construirse. Ocupa la esquina sur de una parcela casi cuadrada, cuyas dimensiones son 46 m sobre la calle Mariano Moreno (lado SE) y 48 m sobre la llamada Calle Ancha (lado SO). En la documentación se puede ver la consideración de una plaza, ubicada en la manzana en diagonal. Plaza y capilla estarían unidas por un solado diferenciado que parte de la explanada de acceso al edificio (Figura 2).

3 Ver Valentino (2017).

4 Muestra realizada en el Museo de Arquitectura y Diseño (MARQ) de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), con curaduría de Valentino y Giménez, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 2018. El material de la exposición también fue exhibido formando parte de la muestra “Clorindo Testa. Extremos”, realizada en el Centro de Arte del Parque del Conocimiento de Posadas, Misiones, en setiembre-octubre de 2019.

5 Conviene aclarar que se excluye como un proyecto religioso al Auditorio de la Paz Soka Gakkai Internacional de Argentina realizado por Testa en 1996 en la ciudad de Buenos Aires, ya que no se trata de un edificio pensado exclusivamente para tal fin, sino que admite la realización de prácticas religiosas en espacios concebidos con una finalidad funcional más amplia y donde el funcionamiento como auditorio es prioritario.

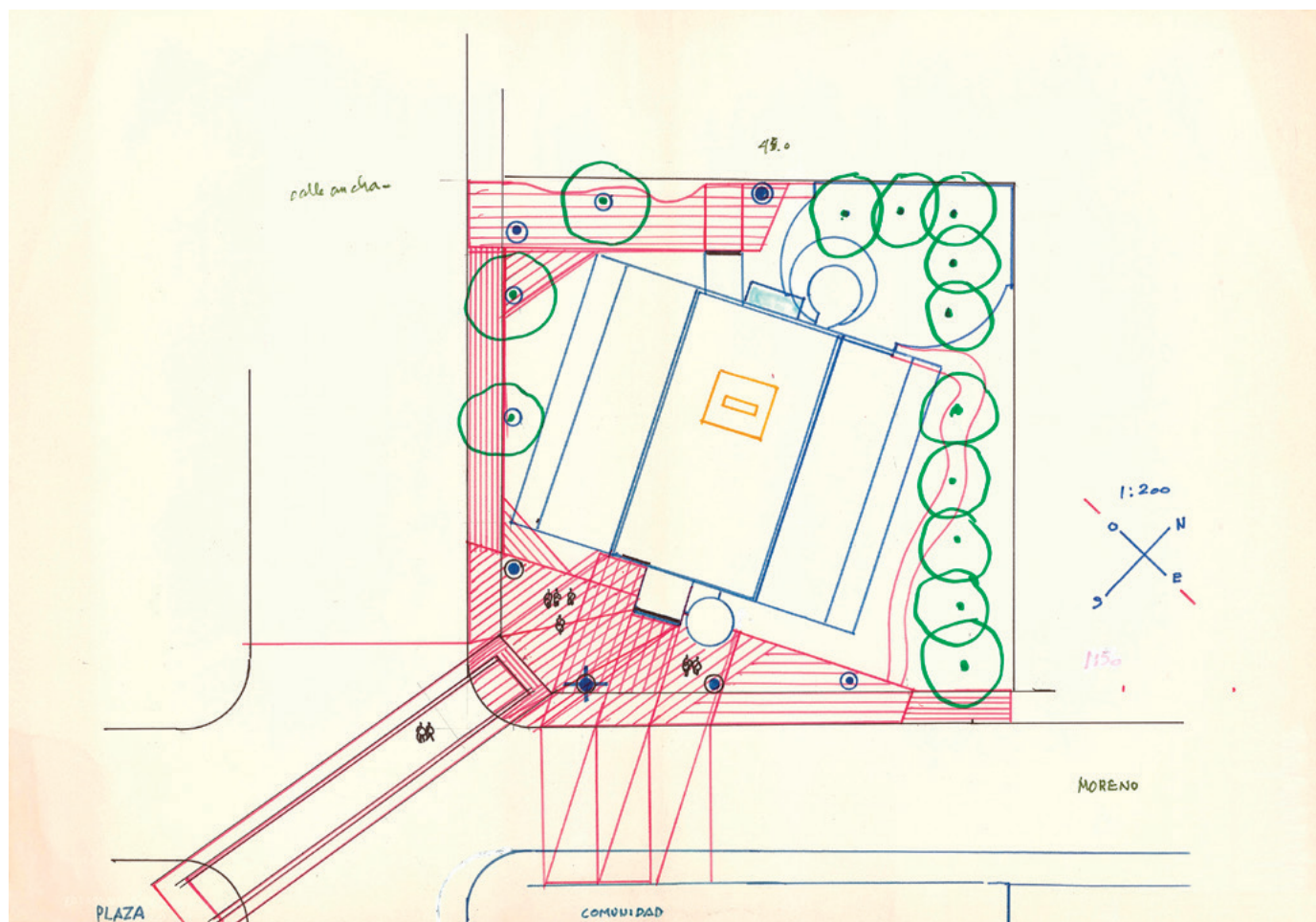


Figura 2

Capilla en 9 de Julio. Implantación.
Fuente: arquitectos Juan Fontana y
Oscar Lorenti del Estudio Testa.

La planta de la capilla, de nave única, es básicamente un rectángulo de 12,5 por 25 m y su perímetro no guarda ningún paralelismo ni ortogonalidad con el del lote, sino que el ángulo proyectado que relaciona a ambos pareciera ser arbitrario.

En el proyecto final, esta nave única tiene adicionados un conjunto de volúmenes menores de diferentes geometrías: al plano de la fachada principal se le adosa un volumen de diferentes alturas que contiene el acceso principal y al que se encastra un cilindro más alto donde se ubica el baptisterio; en el extremo del lateral derecho de la nave, un volumen menor sugiere la existencia de una capilla lateral. En el muro testero nuevamente aparece una forma cilíndrica adosada, (la sacristía), y también, un paralelepípedo girado que sirve como acceso posterior a la nave; entre ambos, un plano inclinado, permite la entrada de luz indirecta al interior.

La relación geométrica entre el volumen principal y los volúmenes secundarios recuerda la singular manera de trabajar de Testa. Muchos de sus proyectos anteriores están configurados a partir de la existencia de un volumen principal (por funcionamiento y por tamaño) al cual se le adicionan otros menores que, en el encuentro, no establecen ninguna relación de ortogonalidad, paralelismo o simetría, ni entre ellos ni con el volumen principal de origen⁶. La Capotesta (Pinamar, 1983) es seguramente el primer caso donde esta configuración aparece. En los años siguientes, son muchos los proyectos que presentan esta operación: la Galería de Arte Altera (Pinamar, 1998), el

⁶ Sobre este tema ver Giménez (2017).

Auditorio de la Universidad del Salvador (Pilar, 1997) y numerosas viviendas unifamiliares proyectadas con posterioridad a la vivienda mencionada. La regularidad del rectángulo base que organiza la planta, es rápidamente puesto en crisis por el juego de asimetrías que están presentes en todos los elementos complementarios. Los volúmenes que se adicionan, como ya se dijo, no responden a ningún principio geométrico reconocible (Figura 3).

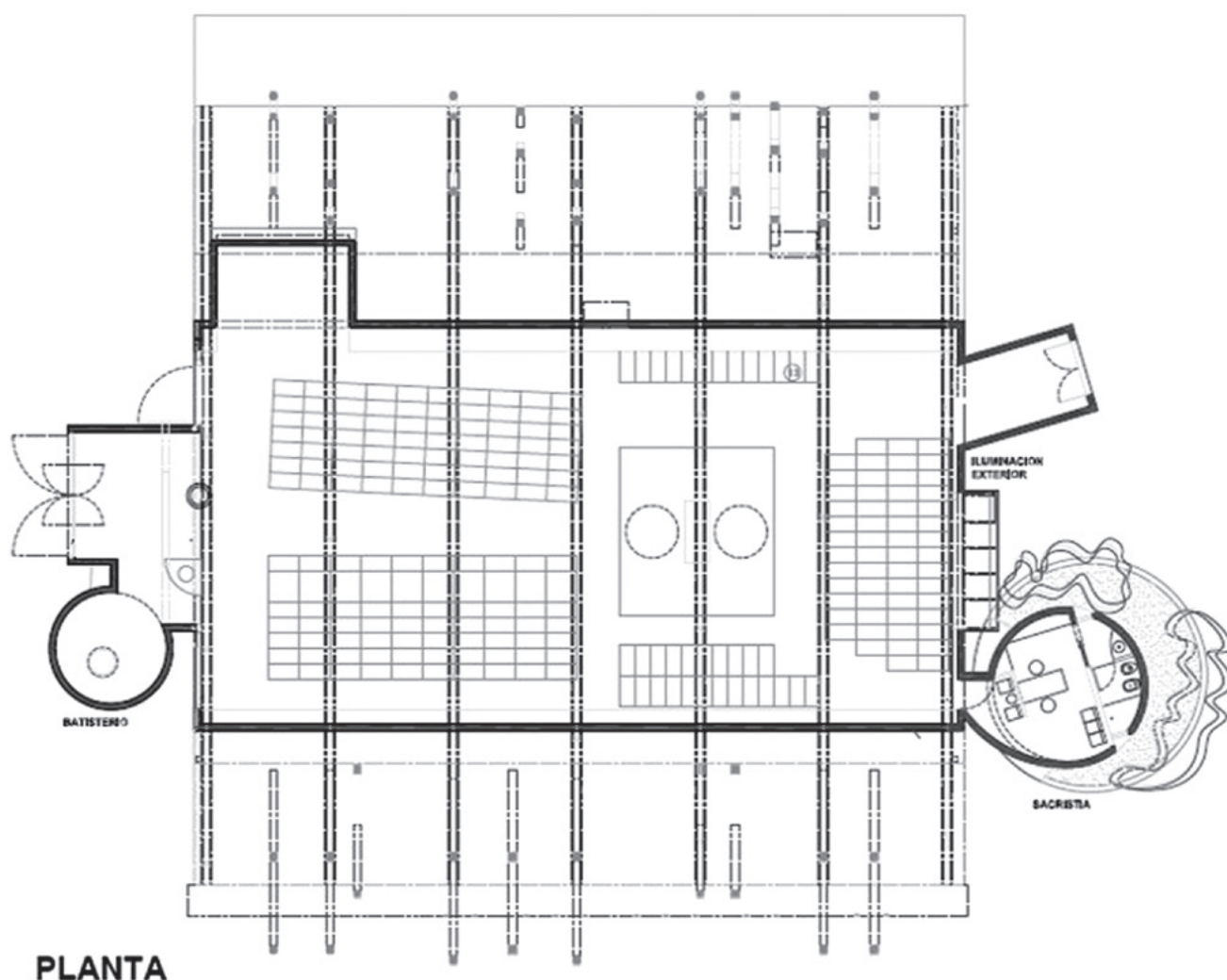


Figura 3

Capilla en 9 de Julio. Planta definitiva.
Fuente: arquitectos Juan Fontana y
Oscar Lorenti del Estudio Testa.

Si nos atenemos a la organización de la planta en relación con el uso, podríamos definir una distribución semejante al típico esquema de cruz latina. El insinuado *crucero* está materializado por una plataforma de planta cuadrada, mínimamente elevada, donde está colocado el altar. Su importancia está señalada por dos perforaciones en la cubierta que permiten la iluminación cenital. Sin embargo, los brazos que contienen los bancos de esta sugerida cruz están dispuestos de manera totalmente asimétrica, tanto en los laterales como en la cabecera; aún más, en el brazo más largo, la fila izquierda ni siquiera sigue la ortogonalidad del rectángulo y se diferencia en este sentido de la fila derecha. Es inevitable recordar la organización similar en el proyecto del teatro de la Ciudad Cultural Konex (2003)⁷.

⁷ Una documentación gráfica y una maqueta del proyecto pueden verse en Masseti (2013, p. 69).

El acceso principal también está desplazado del centro geométrico del rectángulo, coincidente con la circulación hacia el altar, como también lo está, en el lado opuesto, la abertura que permite una entrada de luz indirecta.

Desde el punto de vista de estos juegos asimétricos, nos encontramos evidentemente ante una solución atípica, sin antecedentes conocidos en la solución de un espacio religioso, pero característico de la obra de Testa.

De todos modos, el altar colocado en el centro, con los fieles que se ubican a su alrededor, es una concepción que se asocia con la renovación del edificio eclesiástico de mediados del siglo pasado, en función de los cambios en la liturgia. El antecedente más importante en nuestro país fue, sin duda, la iglesia de Nuestra Señora de Fátima, en Martínez (provincia de Buenos Aires) que los arquitectos Eduardo Ellis y Claudio Caveri construyeron entre 1956 y 1957. Fátima representó en el momento de su ejecución las ideas presentes en los debates de renovación del catolicismo, que fueron oficializadas pocos años después, en el Concilio Vaticano II, convocado en 1959 y realizado entre 1963 y 1965⁸. La organización de la planta es reflejo de la nueva iglesia cristocéntrica. En oposición a la concepción teocéntrica tradicional, esta nueva idea propone, entre otras cuestiones, la centralidad en la figura dominante de Cristo, propiciando la convergencia participativa de la comunidad hacia el altar, creando una unidad entre los fieles y el sacerdote con la figura del Salvador. En este sentido, es posible visualizar un conjunto de ejemplos de arquitectura religiosa en la Argentina que, partiendo de esa pionera renovación de la iglesia de Fátima, incluye ejemplos tan disímiles como los proyectados por Testa: la iglesia de San Cayetano, obra del arq. Rodolfo Jorge Berbery iniciada en 1965 (Giménez, 2016a), la tampoco construida Iglesia Nuestra Señora de Luján y San Francisco de los arqs. Manuel Ignacio Net, Ernesto Puppo y Giancarlo Puppo en 1982 (Giménez, 2016b), la capilla San Bernardo del arq. Nicolás Campodónico en 2015 (Pataro, 2016) y la capilla de Santa Ana en Misiones de los arqs. Daniel Cella, Pedro Peralta y Lucía Cella en 2014 (Nosiglia, 2016), por nombrar sólo algunos. También podemos incluir los muy divulgados proyectos de Eladio Dieste en el Uruguay: la iglesia de Atlántida Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes de 1958 (Dieste, 2024a) y la iglesia de San Pedro de 1967 (Dieste, 2024b).

En sus dos capillas, Testa produjo una serie de alternativas al proyecto, particularmente en lo referido a la fachada, de las cuales conocemos algunas, aunque sin datos que permitan poder ordenarlas cronológicamente.

Analizando uno de estos estudios, ¿qué podemos observar?

Lo primero que surge es que en el edificio no hay, aparentemente, ninguna referencia a la arquitectura religiosa: no se ven torres, ni cruces, o imágenes, ni ningún otro elemento que pueda asociarse al tema eclesiástico. Es decir, hay una absoluta puesta en crisis de la imagen con la que habitualmente se considera representada una iglesia cristiana tradicional (Figura 4, p. 8).

La fachada está compuesta por un plano central y asimétrico, al que se agregan retranqueados, otros planos laterales secundarios, que se abren hacia la parte superior en ángulos diferentes. La cubierta curva pareciera unificar el conjunto, cuyos desagües pluviales y embudos también adquieren una extraña forma y proporción.

8 Para conocer la gestación del proyecto a partir de la palabra de uno de sus autores, ver CP Valentino (2014).

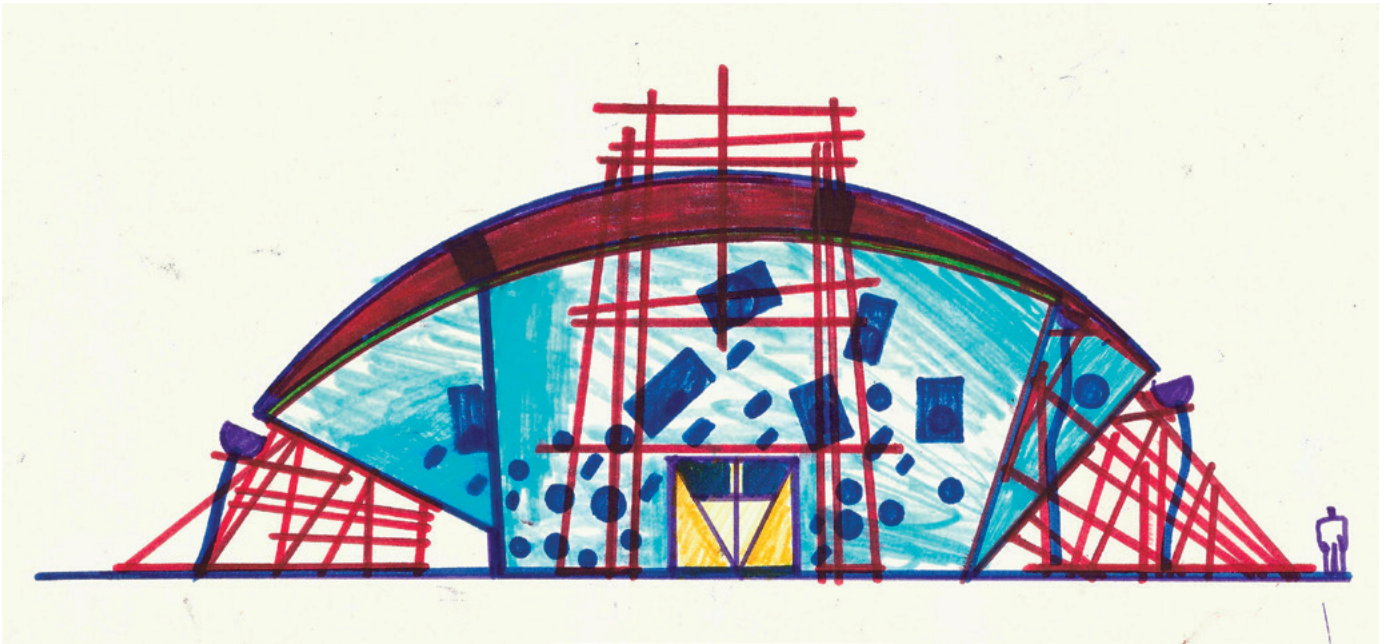


Figura 4

Capilla en 9 de Julio. Estudio de fachada.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.

El predominio del carácter macizo es claro, donde se destacan la abertura del acceso principal y una importante cantidad de perforaciones de diferentes formas y proporciones ubicadas irregularmente para la entrada de luz.

La profusa utilización del color, otra de las constantes de la obra de Testa, se reduce aquí a los colores primarios.

De todos modos, una de las características más llamativas de la imagen, es el conjunto de elementos lineales de hormigón de color rojo, de direcciones e inclinaciones diversas. En primer plano y en el mismo color, separada del edificio y alineada con el ingreso aparece, una estructura que sugiere la presencia de una torre campanario.

Sin embargo, son mucho más extrañas y sugerentes, las variadas estructuras colocadas en los laterales de la obra, algunas de ellas a modo de apuntalamiento.

Las alternativas para la fachada

Analizando este otro estudio de fachada, vemos que el volumen ha sido reelaborado. Mientras que el conjunto tiende a la simetría, los laterales vuelven nuevamente a desplegarse asimétricamente. Por otra parte, la cubierta curva también parece adquirir una forma escalonada, que va ascendiendo hacia el fondo de la nave (Figura 5, p. 9).

Persiste el uso intenso del color, aquí reducido al rojo y al azul, y las perforaciones para la entrada de luz, repartidas irregularmente, han cambiado totalmente de forma.

La torre campanario ha variado de proporciones y ahora aparece allí una cruz, la primera imagen que manifiesta la presencia de lo religioso.

En esta versión, Testa insiste con el tema de los apuntalamientos como los elementos simbólicos característicos del proyecto.

Pero, además, observando la imagen ¿no se podría inferir algún otro elemento alegórico que hubiese influido en la toma de decisión de la forma total? Si bien sabemos que Testa no era creyente, no podemos dejar de asociar la forma de la capilla con una posible interpretación del Arca de Noé. Conviene recordar aquí, que él había comenzado la carrera de Ingeniería Naval con anterioridad a su ingreso a la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires.

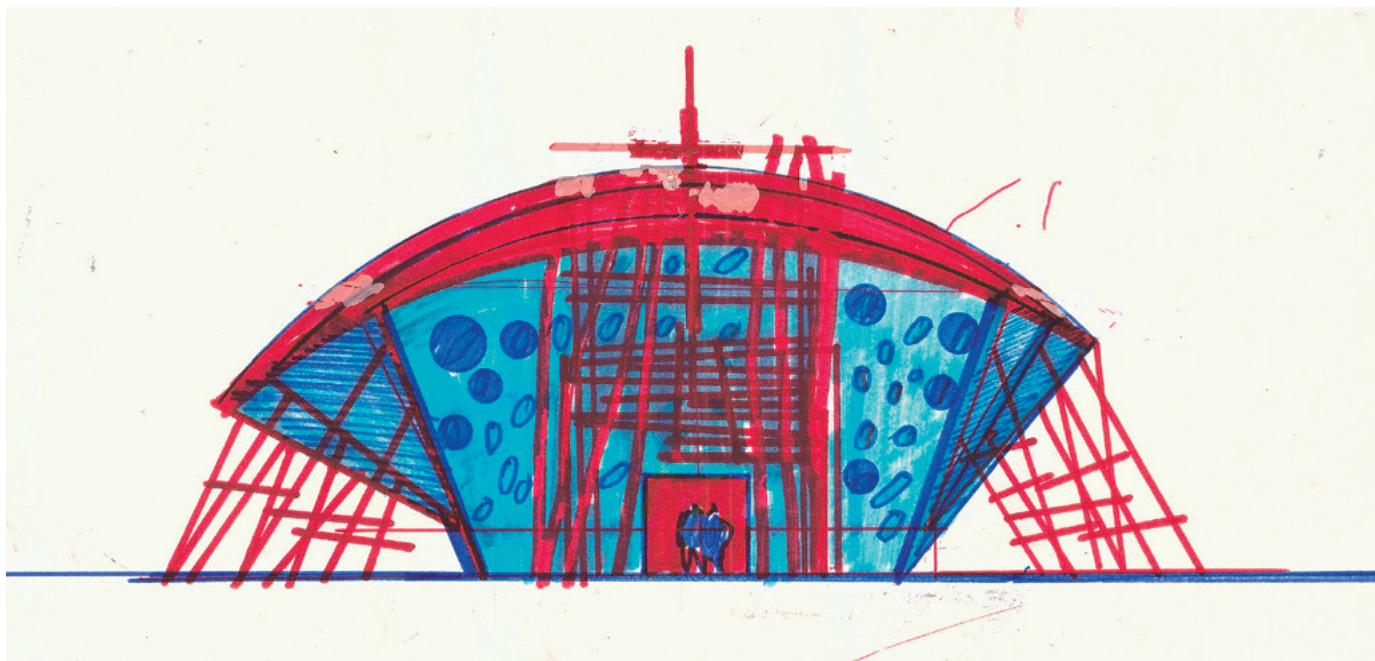


Figura 5

Capilla en 9 de Julio. Estudio de fachada.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.

¿No podría verse en el corte de la capilla, donde lo ascensional se representa de manera invertida a las formas de las iglesias tradicionales, como el de una nave-arca?

Algunas interpretaciones del arca a lo largo de los siglos la muestran, en su etapa de construcción, soportada por puntales.

En la solución final para la fachada principal de la capilla vemos como se han sintetizado unos elementos, algunos se han agregado y otros han desaparecido (Figura 6).

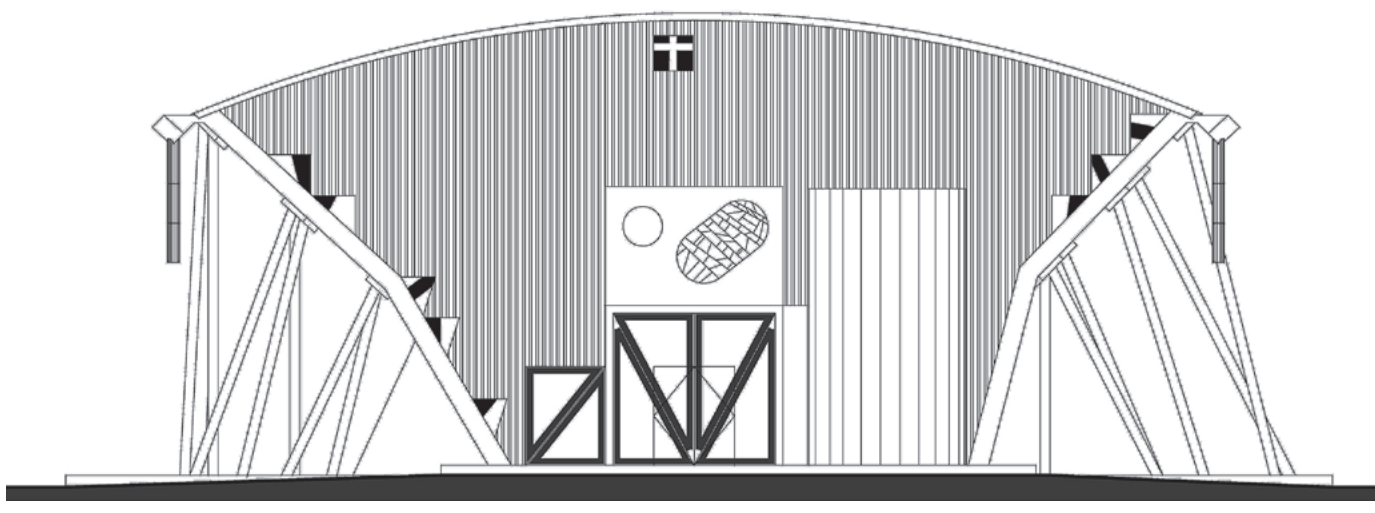
La organización general confirma la distribución asimétrica de la mayoría de las partes, tal cual se evidenciaba en la planta. Ningún elemento importante coincide con el eje geométrico del plano de la fachada. La forma general se mantiene, aunque ahora los muros laterales -si bien presentan un quiebre diferente en cada uno de ellos- mantienen la continuidad a lo largo de toda su extensión, con la persistencia de los apuntalamientos como elementos protagónicos.

En el plano de la fachada, que está revestido por una chapa acanalada de color azul, se destaca ahora la doble puerta de acceso, sobre la cual aparece

Figura 6

Capilla en 9 de Julio. Fachada definitiva.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.

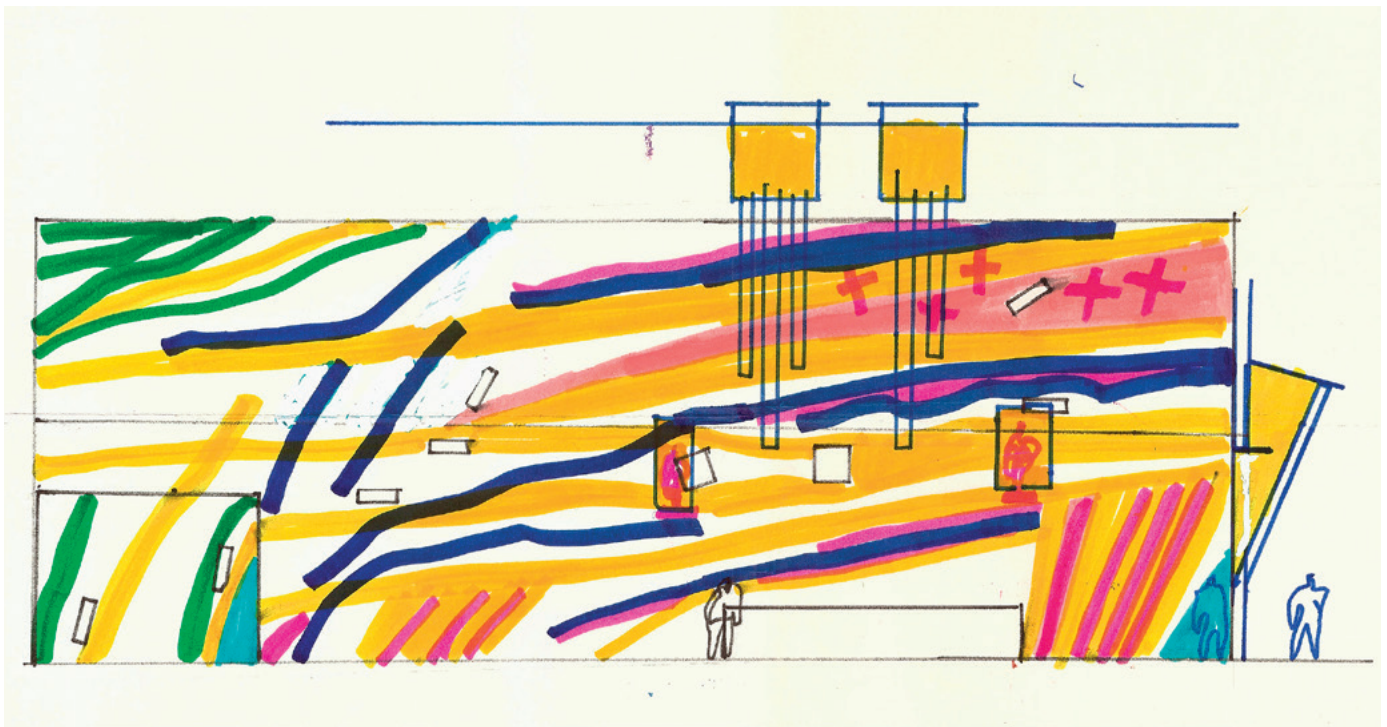


una placa de hormigón donde se recorta una forma ovalada que sugiere, con sus vidrios de colores, una especie de rosetón, elemento típico de la arquitectura religiosa de Occidente. Hacia la izquierda una entrada secundaria y hacia el otro lado, el importante volumen cilíndrico de hormigón que contiene el baptisterio.

La estructura del campanario ha sido ahora desplazada y la pequeña cruz en la parte superior agrega un nuevo elemento vinculado con la imagen religiosa. Finalmente, además de los importantes goterones de desagüe de la cubierta, aparecen aberturas en los bordes, pequeñas e irregulares, que agregan nuevos elementos de iluminación natural que, en principio, se presenta como con un carácter tenue.

Los murales interiores

Analizando el corte longitudinal, los elementos más impactantes, son los grandes murales, idénticos, que cubren la totalidad de las dos paredes laterales de la nave (Figura 7).



Testa recurre aquí a su gran habilidad como artista plástico, planteando una composición de carácter abstracto que, sobre un fondo blanco, está organizada por una combinación de líneas ondulantes, quebradas y rectas, de distintas direcciones, que recorren toda la superficie. Si bien hay un predominio del amarillo, este se conjuga con los otros colores primarios y complementarios, paleta habitual en él.

Sobre esta superficie se ubican repisas, que soportan imágenes y una serie de cruces pintadas y distribuidas de manera libre.

Además, se recortan pequeñas aberturas, de formas cuadrangulares, ubicadas irregularmente, elementos de entrada de luz natural, que se complementan con las dos aberturas en la cubierta, sobre el sitio del altar, fuentes de luz cenital y el lucernario en la fachada posterior.

La figura humana, un ícono en los dibujos de Testa, se repite en varios lugares del corte como elemento para proporcionar la escala de la obra.

Figura 7

Capilla en 9 de Julio. Interior.
Muro lateral.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y
Oscar Lorenti del Estudio Testa.

Si retomamos la presencia del rosetón de la fachada, y en conexión con él, ¿no podría interpretarse la pintura de los muros como una referencia al efecto colorido que los vitrales de las catedrales góticas producían en el espacio interior de esos edificios?

Como ya se ha mencionado, la obra no se construyó y posteriormente surgió en las inmediaciones otra capilla, sin ningún vínculo con este proyecto.

La otra capilla del siglo XXI: la Capilla de la Transfiguración del Señor en Gonnet

Seis años después (2008) Testa proyectó, ahora asociado con Juan Fontana y Oscar Lorenti, la Capilla de la Transfiguración del Señor, ubicada en esta localidad de Gonnet cercana a la ciudad de La Plata.

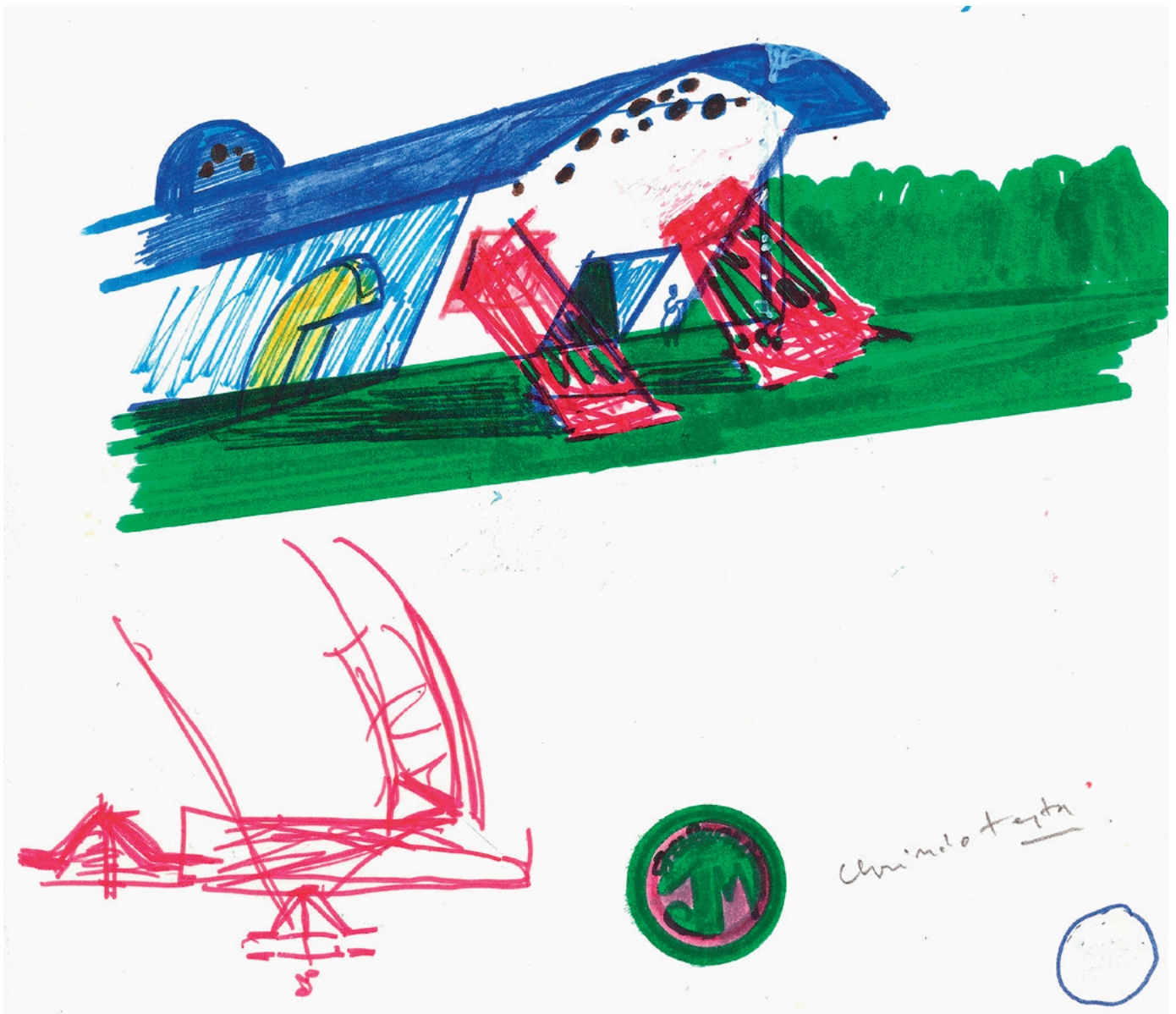
La primera impresión que surge observando uno de los bocetos iniciales del proyecto es la similitud de la capilla con su antecedente de 9 de Julio. Desde la forma general, la implantación, el juego de volúmenes como los demás elementos compositivos están derivados del primer proyecto. Tal vez muy pocas veces se ha visto a Testa citarse a sí mismo como en este caso (Figura 8).

Figura 8

Capilla de la Transfiguración.

Croquis preliminar.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.



La iniciativa para la construcción de la obra había surgido por parte de un grupo de vecinos, ante la necesidad de un templo en la zona. El principal impulsor fue el geólogo Daniel Merlo, en cumplimiento de una promesa que había realizado unos años antes.

Como ya hemos mencionado, la aparición de Testa como proyectista, se debió sin duda a la intervención de la familia Budiño, cuya amistad con el arquitecto, lo habría puesto en contacto con los interesados en el desarrollo del proyecto. El 6 de agosto de 2008 el arzobispo de La Plata, Héctor Aguer bendijo la piedra fundamental, en un acto que contó con la presencia del intendente de La Plata, Pablo Bruera, Testa y un importante número de vecinos. Durante el evento, Testa describió su proyecto como “un rectángulo con cabezales en sus extremos que lo apuntalan, el techo es celeste y el resto blanco. Esos sostenes representan el apuntalamiento de la fe y la oración, el apuntalamiento de la iglesia, en definitiva” (La Ciudad, 2008).

El terreno, también en esquina, forma parte de una zona suburbana, cuyo uso principal es la vivienda de baja densidad. Es casi un cuadrado, midiendo 55 m sobre la calle 491, al noroeste, y 45 m al noreste, sobre la calle 27.

Sin embargo, hay un hecho relevante y singular en esta obra. En el terreno existían una serie de *ruinas modernas* -fragmento de un cono truncado y una serie de estructuras de hormigón armado, cerradas con muros de ladrillo- que pertenecían a un probable edificio religioso anterior, nunca terminado y del cual no conocemos sus antecedentes.

En una clara actitud de los proyectistas frente al sitio, estos elementos preexistentes en el terreno, en lugar de ser descartados, se convirtieron en disparadores del proyecto, transformándose e integrándose en la solución (Figura 9).

Figura 9

Las ruinas modernas.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.



Site specific: la apropiación de las ruinas modernas

Testa utilizó en este proyecto un concepto que ya había incorporado con anterioridad en una obra artística suya. Se trata del concepto de *site specific*, esa condición por la cual un objeto artístico queda vinculado, por alguna de sus características, con el lugar en el cual se lo incorpora o presenta. La noción deriva de un concepto del arte, que a finales de la década del sesenta e inicios del setenta se opone a los ideales de autonomía y universalidad de la obra de arte. De modo que algunos artistas se enfocaron en establecer lo que consideraban una relación inseparable entre la obra y el lugar, asumiendo el espacio de emplazamiento como una realidad tangible que incide directamente en su propuesta.

En 1992, Testa expuso en el Centro Cultural Recoleta su obra *La fiebre amarilla*.

El relato del artista es representado con unas camillas de madera rústica, pintadas a la cal, con papeles blancos arrugados y doblados que evocan los enfermos envueltos en sábanas, y la muerte acechando, en un cuadro con la figura de un personaje similar a Caperucita Roja, con la cabeza encapuchada, observando la escena por una ventana (Batkis, 2006).

El Centro Cultural Recoleta se inauguró en 1980, después de la refuncionalización que los arquitectos Jacques Bedel, Luis Bénédict y Testa realizaron del antiguo claustro de los monjes franciscanos del siglo XVIII. Entre otros usos a los cuales fue destinado ese edificio a lo largo de su historia, sirvió como hospital durante la epidemia de fiebre amarilla en la segunda mitad del siglo XIX. Es a esa memoria del lugar que Testa apela, un siglo después, con su instalación de las austeras camillas, vinculando de manera artística su obra con el espacio que la contiene. La obra, transportada hacia otro ámbito, dejaría de tener ese específico nivel de significación, ya que aquí se establece un vínculo directo entre el uso anterior del edificio como hospital y la instalación artística de las camillas evocando aquella situación de la epidemia en este recinto. La memoria del edificio y la obra quedan vinculadas en el quehacer artístico.

Este proyecto de la capilla establece así una especial vinculación con la memoria histórica del sitio para el cual fue diseñada. La consideración del lote va mucho más allá de sus dimensiones, orientación o situación como así también de la conservación de formas existentes en cualquier remodelación. Se trata aquí de una profunda vinculación entre el sitio y el proyecto a través de la memoria presente. De esta manera, el concepto de *site specific* que se establece ha sido trasladado desde el campo de la experimentación artística al puramente arquitectónico, estableciendo entre los dos territorios una vinculación que en pocos proyectos de Testa aparece de manera tan evidente, más allá del reconocimiento que la crítica realizó desde muy tempranamente, de la potente expresividad y plasticidad de sus obras arquitectónicas.

Otro guiño al mundo del arte: los apuntalamientos de la fe

El tema de los apuntalamientos ha sido recurrente en la obra artística de Testa. Sin embargo, es en estas capillas del siglo XXI donde aparecen empleados por primera y única vez, en el ámbito de la arquitectura.

En el campo artístico, en los meses de septiembre y octubre de 1968 se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) la muestra “Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones” (Uribe, 1968) en la que Testa presentó su obra *Apuntalamiento para un museo*. Una fotografía tomada en el momento nos muestra a un arquitecto-artista de camisa y corbata, fumando en actitud de descanso, apoyado sobre una línea de elementos tubulares que conforman un apuntalamiento. Es el interior del edificio del museo que Testa intenta apuntalar con esta instalación que va desde el piso al cielorraso de la sala. El museo alcanza aquí el símbolo de una cultura artística que tal vez, esté corriendo el peligro de desmoronarse. Se ha dicho en repetidas ocasiones que el arquitecto trasladó en esta obra herramientas específicas de sus prácticas al territorio propio del artista.

Los apuntalamientos fueron recuperados y repetidos por Testa en otras muestras de años posteriores: en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1994, en San Pablo en 2011, y en la Bienal de Venecia en 2012. En algunos casos fueron metálicos, en otros, de madera.

Pero ahora, en las capillas del siglo XXI, estos elementos que, en una primera interpretación podríamos considerarlos como un mero hecho constructivo, aparecen aquí transformados y resignificados, superponiendo y superando su mera función material específica en las construcciones edilicias, para convertirlos en piezas artísticas que intentan alcanzar una dimensión simbólica, que en este caso sería –y en palabras del arquitecto– el apuntalamiento de la fe. Los apuntalamientos fueron retornados desde el ámbito de los museos a su espacio original, que es la arquitectura. Este ir y venir establece una operación inusual en las prácticas habituales de Testa, como así también, en la dimensión en la que su obra arquitectónica y su obra artística se comunicaban.

Similitudes y diferencias con la capilla de 9 de Julio

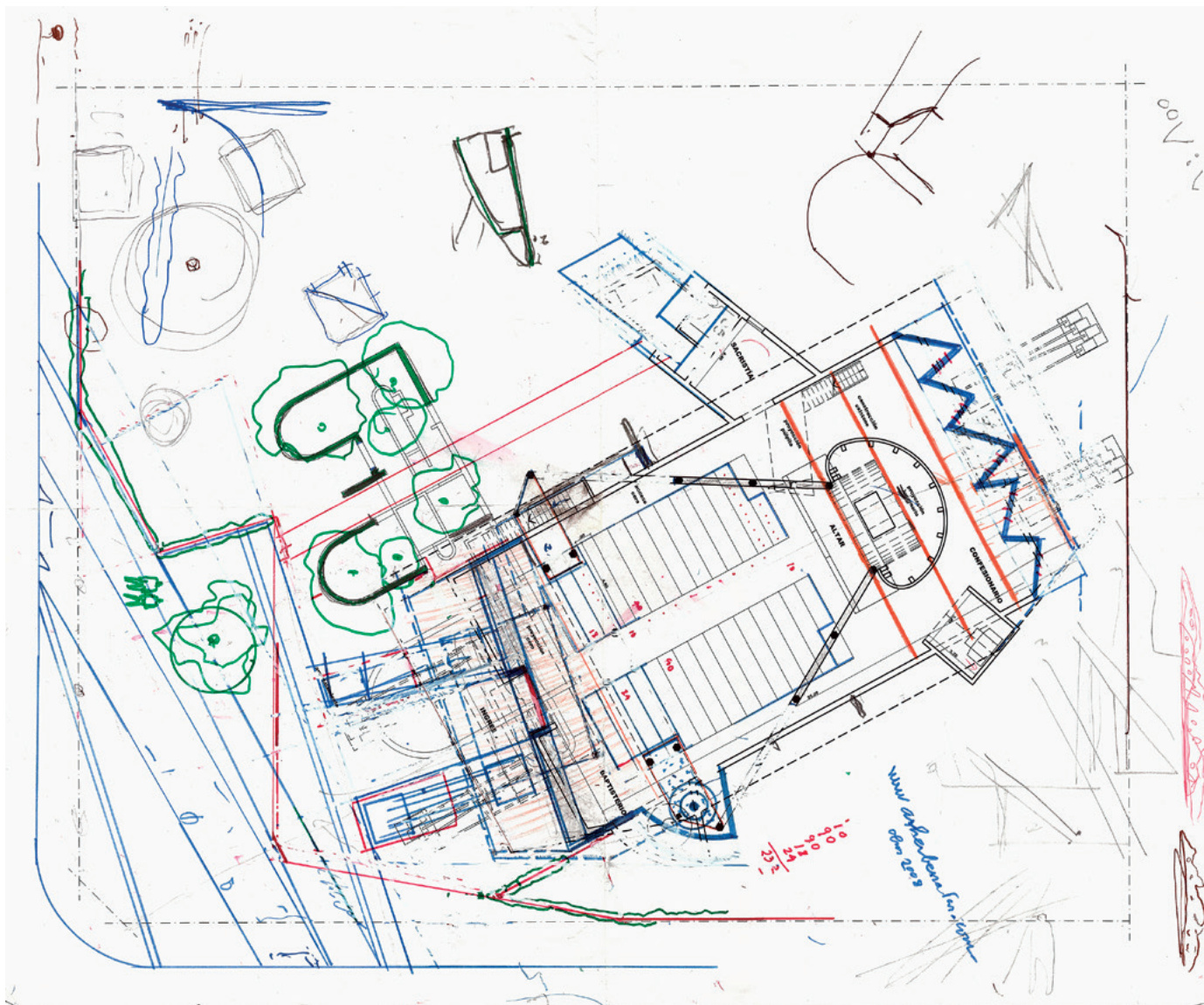
Ya desde los primeros esquemas de este proyecto, se pueden reconocer las grandes similitudes con la capilla de 9 de Julio.

La forma general de la planta ha dejado de ser un rectángulo, ya que el lado menor correspondiente a la fachada ha perdido la ortogonalidad con el resto de los otros lados. Además, los dos vértices coincidentes con la calle 491, han sido chanfleados (Figura 10, p. 15).

Como en el ejemplo anterior de Gonnet, el volumen principal posee una cubierta curva, aunque más pronunciada, al que se le adosan y encastran otros menores, apareciendo además una serie de muros bajos, independientes, que refieren a las *ruinas* existentes. Pero, por oposición, los lados que se inclinan son los menores, de manera opuesta al ejemplo anterior, y es donde ahora aparecen los apuntalamientos de la fe, mucho más concentrados que antes, ahora materializados con tubos metálicos pintados. O sea, que esta idea ascensional que mencionamos anteriormente, ahora se produce por la inclinación de los lados menores.

Es interesante observar, como en este boceto, Testa está intentando distintas alternativas para la resolución de la cabecera. Como en mucho de sus papeles de trabajo, el lápiz corrector líquido es la herramienta para corregir y superponer variantes, otorgándole espesor al dibujo.

La organización interior es mucho más simple y tradicional desde el punto de vista litúrgico que en el ejemplo anterior: el foco está puesto en el altar, jerarquizado por estar rodeado por el tronco del cono y por las dos estructuras transparentes preexistentes.



Otras formas presentes son incorporadas al proyecto final sin una función precisa. Por último, sobre el acceso, se encuentra un espacio para la ubicación del coro (Figura 11).

En estos bocetos de estudio del corte longitudinal, resulta evidente la jerarquía que asume por su tamaño y tratamiento, el medio cono sobre el altar. Su forma semicircular y permeable, ¿podría ser una referencia a las líneas de columnas que dividen de manera virtual el crucero y el coro de algunas iglesias palladianas del siglo XVI? Il Redentore y San Giorgio Maggiore en Venecia, pero sobre todo la primera, dan cuenta de esta solución (Ackerman, 1980).

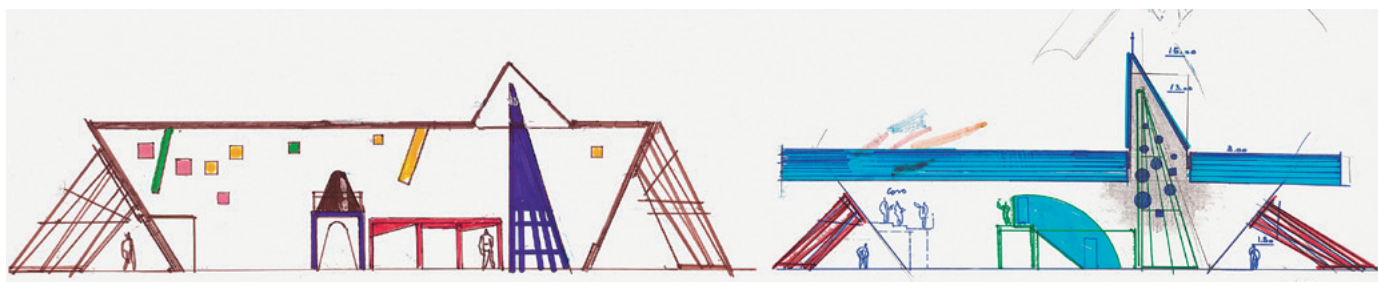
Y la distribución irregular, con vidrios de distintos colores de las aberturas del muro ¿no nos recuerda en cierto sentido el tratamiento del muro sur de la capilla de Ronchamp de Le Corbusier?

Figura 10
Capilla de la Transfiguración. Estudio
de planta.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.

Figura 11
Capilla de la Transfiguración.
Estudios de corte.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.



En la imagen de la derecha, la altura menor a la que se ubica la cubierta hace que la perforación que produce el cono sea más rotunda, definiendo una importante linterna con una cruz en su vértice. Ésta se manifiesta como la principal entrada de luz exterior a la nave y es uno de los elementos más destacados de ese interior.

La cuestión de la luz incidiendo sobre el altar es, sin duda, una preocupación sobre la que Testa insiste en diferentes ensayos de este proyecto. Probablemente la advocación de la capilla al tema de la transfiguración justifique esa persistencia. Según los Evangelios, la transfiguración del Señor es el acontecimiento en el que, ante tres de sus apóstoles y dos profetas, Jesús comienza a brillar con una luz radiante, divina, mientras se escucha desde lo alto la voz de Dios Padre, llamándolo "hijo", confirmando entonces su carácter divino.

En este croquis interior se confirma esta jerarquía que Testa le está otorgando a esta luz cenital. Pero además se puede observar la potencia expresiva, el carácter de la línea, la combinación de lo realista y lo sensual de sus dibujos, con su típica paleta de colores y la presencia habitual de la figura humana. El otro elemento recurrente, que ya hemos mencionado, es el uso del lápiz corrector líquido, que cubre parte del dibujo y evidencia lo que desapareció y lo que fue cambiado. El dibujo es una superficie disponible para las pruebas, el tachado, la superposición, donde un simple cambio gráfico señala un posible camino de búsqueda (Figura 12).

La planta del proyecto final muestra la ubicación geométricamente arbitraria en el terreno, fruto de la utilización de las ruinas existentes.

Figura 12

Capilla de la Transfiguración. Boceto de interior.

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.



El ingreso por la esquina se realiza por un solado perpendicular al plano inclinado de la fachada, delimitado por el par de apuntalamientos. Esta dirección se rectifica a partir de las puertas, tomando ahora la dirección paralela a los lados más extensos, creando un eje central que divide la nave en dos partes iguales, coincide con la ubicación del altar, el centro del ábside perforado y concluye en la fachada posterior con un único apuntalamiento.

Como en el caso de la capilla de 9 de Julio, al volumen principal se agregan otros menores. Sobre el lateral sudeste, en un cuerpo con forma de paralelepípedo rectangular, girado sobre la dirección principal, se ubica la sacristía. Otro volumen contiene la escalera que lleva al coro. Aparecen, además, muros con formas curvas, análogas a las ruinas preexistentes; y el campanario es una estructura de tubos con una cruz, separado totalmente de la capilla, con un tratamiento similar al de los apuntalamientos.

Adosada del lado interior del muro, una escalera conduce a una plataforma cercana al altar, que oficia como púlpito

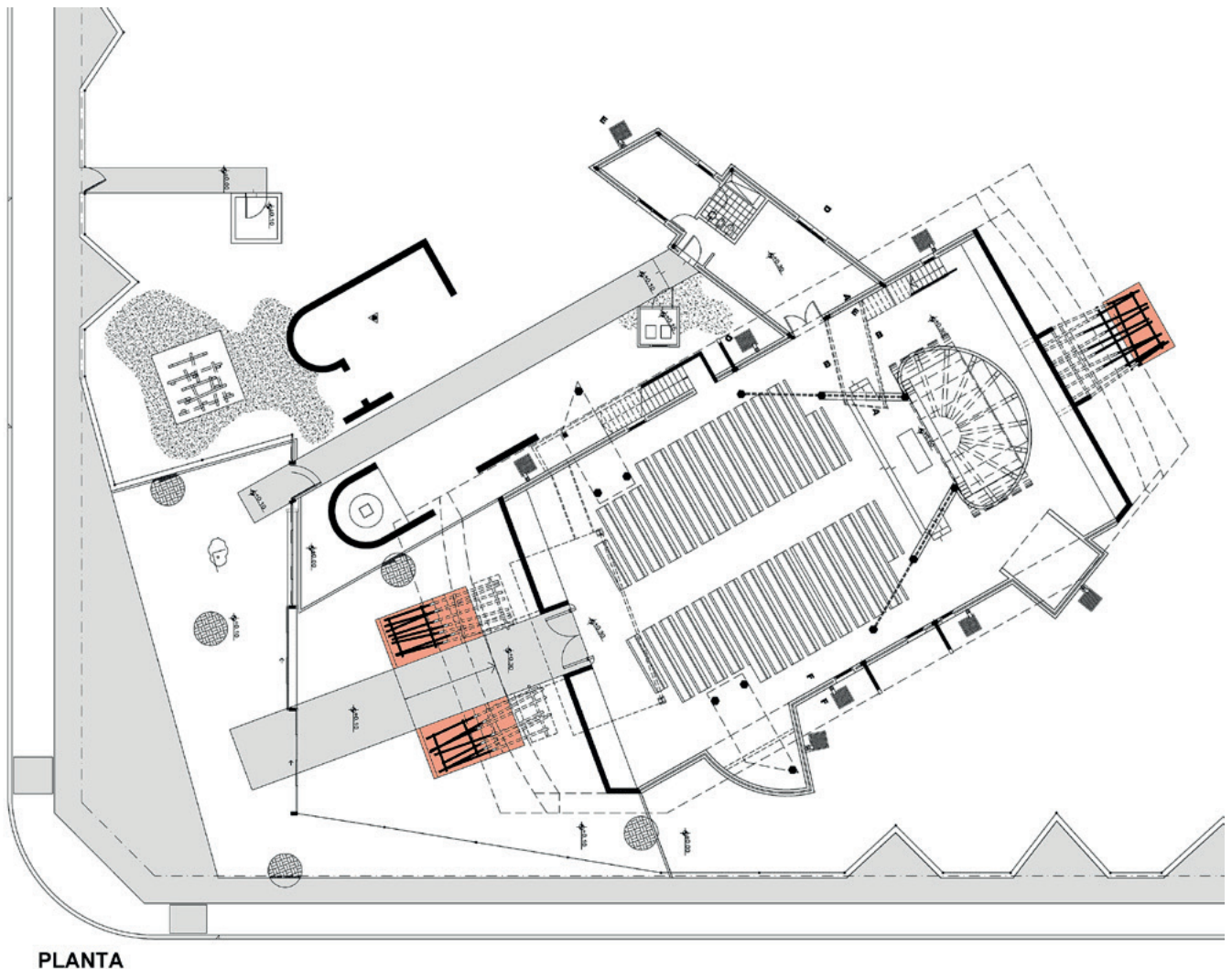
En el muro opuesto, sobre la calle, una forma cúbica, el sagrario, se encastra en el volumen, mientras que otra forma irregular que se abre a la nave, podría contener el baptisterio (Figura 13).

La fachada principal se caracteriza por su carácter macizo y su opacidad, ya que este plano inclinado sólo está perforado por la doble puerta de acceso y dos pequeñas ventanas. El par de apuntalamientos asume un rol destacado por su materialidad, transparencia y color.

Figura 13

Capilla de la Transfiguración. Planta definitiva

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.



En un segundo plano se observan los volúmenes laterales menores y especialmente el importante lucernario, de forma semicilíndrica, perforado con ventanas circulares y coronado por una cruz.

La vista lateral sobre la calle conserva el mismo carácter macizo que la anterior, con dos tipos de pequeñas ventanas que se distribuyen aleatoriamente en el plano.

La forma total se ve enriquecida por los volúmenes menores, la elaborada canaleta con sus desagües inclinados, que, por su tratamiento con color, junto a los apuntalamientos de los extremos, complementan el juego cromático del conjunto.

En la etapa final del proyecto se adoptó un sistema constructivo no tradicional: placas sándwich autoportantes de origen canadiense, que se fabricaban en Uruguay y que habrían acelerado los tiempos de la obra.

Por esta razón se destacan en la parte central, dos pequeños contrafuertes, colocados en función de esta tecnología adoptada para la construcción de la capilla (Figura 14).



En un artículo aparecido algo más de un año después de la colocación de la piedra fundamental en el diario *El Día* de La Plata se lee: “A paso lento pero ‘seguro’, según define el grupo que promueve el emprendimiento, avanza el proyecto de construcción de la capilla” (La Ciudad, 2009).

En el mismo texto se comenta que la demora en el inicio de las obras se debió a la consideración del cambio beneficioso por el nuevo sistema constructivo (el sistema de premoldeados canadiense). Además, se informa que se dispone de los fondos necesarios para el inicio de la construcción y que se intenta conseguir, a través de subsidios y donaciones, los faltantes.

Figura 14

Capilla de la Transfiguración. Vistas definitivas

Fuente: arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa.

El universo de Clorindo Testa

La actuación profesional de Testa se extendió a lo largo de alrededor de 60 años, que van aproximadamente desde 1950 hasta el año de su muerte, ocurrida en 2013. Este prolongado espacio de tiempo sumado a su asidua participación en concursos de arquitectura, tanto nacionales como internacionales, públicos o por invitación, hicieron que su producción fuese sumamente singular desde lo cuantitativo como lo cualitativo. Por otro lado, la diversidad de asociaciones que integró con otros profesionales a lo largo de su carrera tal vez haya contribuido a ampliar ese universo, aunque su impronta personal sea muy fácil de reconocer en todos los proyectos.

También resulta sorprendente la cantidad de programas arquitectónicos y escalas abordados que construyen un espectro donde prácticamente se

encuentran ejemplos de casi todas las temáticas. Como ya se ha dicho, tal vez el Auditorio de la Paz Soka Gakkai Internacional de Argentina sea el único ejemplo construido de su autoría, que incluye la actividad religiosa.

Desde el punto de vista de la historia y de la crítica, para muchos, el hecho de que un proyecto no se haya materializado, pareciera no tener una relevancia determinante. Por esto, estas dos propuestas de capillas cristianas del siglo XXI (que llegaron a la etapa de documentación de obra en los dos casos) constituyen un material riquísimo que completa el conjunto de su destacadísima obra ■

Agradecimiento

Los autores agradecen a la señora Marita Budiño por los datos aportados sobre el proyecto de la Capilla de la Transfiguración y a los arquitectos Juan Fontana y Oscar Lorenti del Estudio Testa, por el material gráfico incluido en el presente trabajo.

REFERENCIAS

- Ackerman, James S. (1980). *Palladio*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Aliata, Fernando (2017, agosto-setiembre). Itinerarios modernos: Del partido el proceso en la obra de Clorindo Testa. *Revista de Arquitectura*, (259), 76-85.
- Batkis, Laura (2006, marzo). El Arte y la Historia: Testa, Benedit y Beyus - La historia como metáfora del arte. [En línea]. Laura Batkis Estudio de Arte. <https://www.laurabatkis.com.ar/el-arte-y-la-historia-testa-benedit-y-beuys-la-historia-como-metaphora-del-arte/>
- CP Valentino (2014, 5 de noviembre). *Polo Ellis. Una charla informal*. [Archivo de video]. YouTube, <https://historiavalentino.wordpress.com/2014/11/07/polo-ellis-una-charla-informal/>
- Dieste, Eladio (2024a). Iglesia de Atlántida Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes. [En línea]. Montevideo: FARQ/UdelaR. <https://www.fadu.edu.uy/eladio-dieste/obras/iglesia-atlantida/nggallery/page/1>
- Dieste, Eladio (2024b). Iglesia de San Pedro. [En línea]. Montevideo: FARQ/UdelaR. <https://www.fadu.edu.uy/eladio-dieste/obras/san-pedro/>
- Giménez, Carlos Gustavo (2017, agosto-setiembre). Las casas de Clorindo. *Revista de Arquitectura*, (259), 86-95.
- Giménez, Carlos Gustavo (2016a). La iglesia de San Cayetano. *Guía Arqi*. CABA: SCA.
- Giménez, Carlos Gustavo (2016b). Iglesia Nuestra Señora de Luján y San Francisco. *Guía Arqi*. CABA: SCA.
- Giménez, Carlos Gustavo y Valentino, Julio (2017, agosto-setiembre). Los encuentros de Apolo y Dionisos. La Academia Nacional de Bellas Artes, los anteproyectos y las conversaciones. *Revista de Arquitectura*, (259), 144-151.
- La Ciudad (2009, 28 de noviembre). Una capilla en Gonnet avanza a paso lento. [En línea]. *El Día*. <https://www.eldia.com/nota/2009-11-28-una-capilla-en-gonnet-marcha-a-paso-lento>
- La Ciudad (2008, 7 de agosto). Primer paso para la construcción de una parroquia en Gonnet. [En línea]. *El Día*. <https://www.eldia.com/nota/2008-8-7-primer-paso-para-la-construccion-de-una-parroquia-en-gonnet>
- Masseti, Claudio Patricio (ed.) 2013. *Clorindo Testa*. CABA: Centro Cultural Recoleta.
- Nosiglia, Antonia (2016). Capilla de Santa Ana. *Guía Arqi*. CABA: SCA.
- Pataro, Antonella (2016). Capilla San Bernardo. *Guía Arqi*. CABA: SCA.
- Uribe, Basilio (1968). *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*. CABA: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Valentino, Julio (ed.) (2017). *Apolo y Dionisos en la arquitectura argentina. Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa juntos en el MARQ*. CABA: SCA.