

La Capilla de la Resurrección en el Seminario San Buenaventura de Mérida (Venezuela). Una experiencia de integración de las artes en el patrimonio arquitectónico

The San Buenaventura Seminary Resurrection Chapel in Mérida (Venezuela). An Experience of Integration of the Arts in Architectural Heritage

José Luis Chacón Ramírez · Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela)

<https://doi.org/10.17979/aarc.2015.4.0.5127>

RESUMEN

El Seminario San Buenaventura ubicado en Mérida (Venezuela), proyectado por Manuel Mújica Millán, constituye un patrimonio arquitectónico y una parte vital de la *Ciudad de Dios* del *arzobispo constructor* mons. Chacón. El diseño de la capilla para el Seminario Menor se asume como intervención al patrimonio por medio de una integración de las artes, cuyo tema es la resurrección de Cristo. En un lenguaje austero, la obra de arte es —siguiendo a Le Corbusier— «*présense insigne*». Esta *integración* fue ideada y guiada por el TiA (Taller i Arte + Arquitectura). El foco visual y litúrgico de la capilla es el retablo, en el cual del vano mayor surge la obra de Cristo Resucitado, elaborada en guadamecil por Gómez Callejas, quien señala que el icono es resultado de un trabajo denominado «Manifestaciones de la Realidad del Misterio». El vano menor lo ocupa el tabernáculo del Santísimo, un objeto litúrgico restaurado. Arte y arquitectura pretenden enlazarse para dar testimonio de la Encarnación viva: presencia sacramental del misterio pascual, cuyo fin —según Ratzinger— es la transformación mediante la cruz y la nueva corporeidad de la resurrección.

PALABRAS CLAVE

Integración de las artes, patrimonio, Capilla de la Resurrección, Mérida, Venezuela.

ABSTRACT

The San Buenaventura Seminary is located in Mérida (Venezuela). Designed by Manuel Mújica Millán, it has become a local architectonic heritage, and an essential part of mons. Chacón's —the *constructor archbishop*— *City of God*. The chapel for the Minor Seminary was designed as a heritage intervention through an integration of the arts, in which the theme is Christ's resurrection. With an austere language, the work of art stands as Le Corbusier's «*présense insigne*». This *integration* was carried out by the TiA (Taller i Arte + Arquitectura). The visual and liturgical focus is the retable, in which Gómez Callejas' work of Christ risen made in cuir de cordoue surges from the larger opening. It is the result of a work called «Reality Manifestations of the Mystery». The smaller opening is occupied by the tabernacle, a restored liturgical object. This way, art and architecture intend to be bonded in order to testify a live Incarnation: sacramental presence of the mystery of Passover, which has the objective of transformation through the cross and the new body of resurrection, according to Ratzinger.

KEYWORDS

Integration of the arts, Heritage, Chapel of the Resurrection, Mérida, Venezuela.

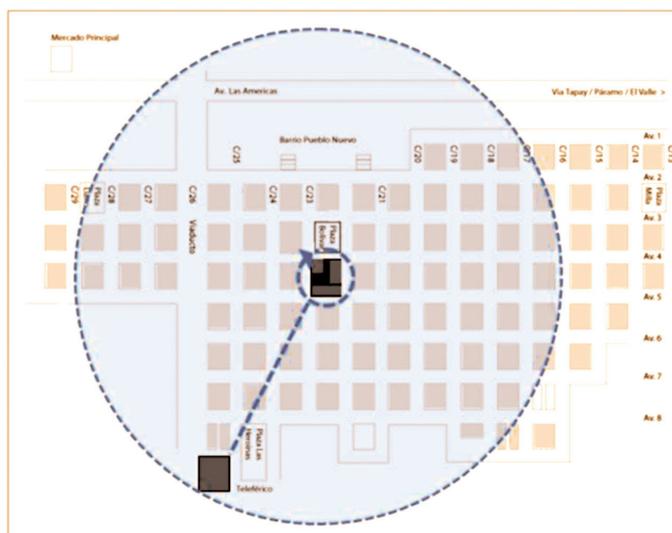


Fig. 01. Propuesta del *círculo eclesial* generado por la obra de mons. Chacón Guerra.

MÉRIDA, LA UNIVERSIDAD Y EL SEMINARIO

El Seminario San Buenaventura está ubicado en Mérida (Venezuela), una ciudad mediana plenamente latinoamericana. Originalmente fue fundada bajo las Leyes de Indias, y está determinada por la cordillera Andina, por su luz clara y brillante y por su vocación universitaria.

Es precisamente este rasgo el que permite comprender su carácter. «Hablar del seminario es hablar de la universidad» (Chacón 2010, 209) y hablar de la universidad es hablar de Mérida¹.

En la historia más reciente, el Seminario conforma una parte esencial de la *Ciudad de Dios* del *arzobispo constructor*, mons. Acacio Chacón Guerra² (Chacón 2010). A lo largo de más de cuatro décadas que duró su pontificado, mons. Chacón incide en la ciudad de Mérida, interviniendo en dos puntos focales —la cuadra del Palacio-Catedral-edificio Roma y la del Seminario—, «diseñando un círculo eclesial que se extiende sobre la planimetría urbana», el cual «posee además un carácter apostólico y misionero, de gran relevancia [...] un orden estratégico [...] que hace presente, la Iglesia de Cristo en la ciudad» (Chacón 2010, 207). Situado como foco de este *círculo eclesial*, el Seminario se construyó en la entonces periferia urbana con la intención de expandir el Evangelio a través de la formación de sacerdotes (Fig. 01).

El edificio actual del Seminario fue proyectado en 1949 por Manuel Mújica Millán, arquitecto de origen vasco y con una importante obra arquitectónica en Mérida y Caracas. Es uno de los edificios clave de la ciudad y un patrimonio arquitectónico³. Posee un lenguaje ecléctico, definido por una combinación compositiva de elementos neoclásicos, neobarrocos y modernos, unidos de modo magistral; su frente es clásico, sus lados modernos, su interior una invención. La forma del edificio coincide con el rol de foco; de allí que su ocha-va esté mirando al centro (eclesiástico) y a su vez, pres- tándose como una anomalía formal en la trama ortog- onal de la ciudad. Mújica Millán planteó una edificación de tipología en patio pero de planta triangular⁴ (Fig. 02).

INTERVENCIÓN, INTEGRACIÓN Y TEMA

Dentro de este contexto, en 2012 se solicita el diseño interior de una capilla para el Seminario Menor. Esta tarea representaba un reto, sin duda, tanto por su lugar como por su fin. Por consiguiente, el proyecto se asume como una intervención en el patrimonio por medio de la integración de las artes, y con un tema teleológico para los jóvenes seminaristas en preparación.

El patrimonio se interviene con un lenguaje formal austero, de formas simples y líneas puras (en el sentido más fielmente moderno), que pudiera integrar la expresión del contenido plástico a la vez que respetara el

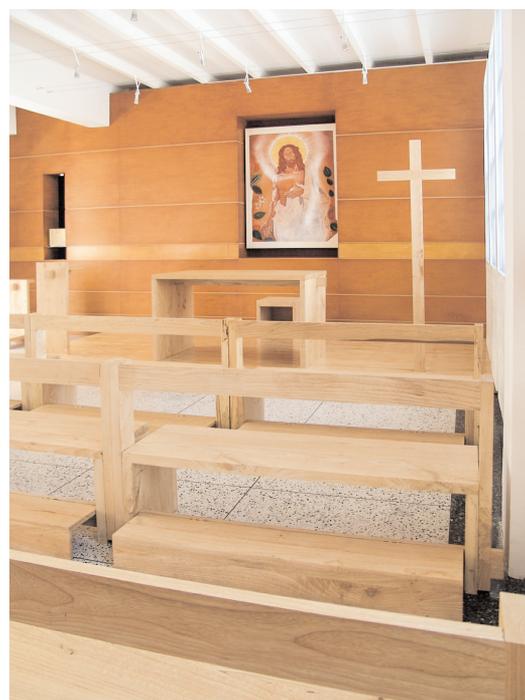
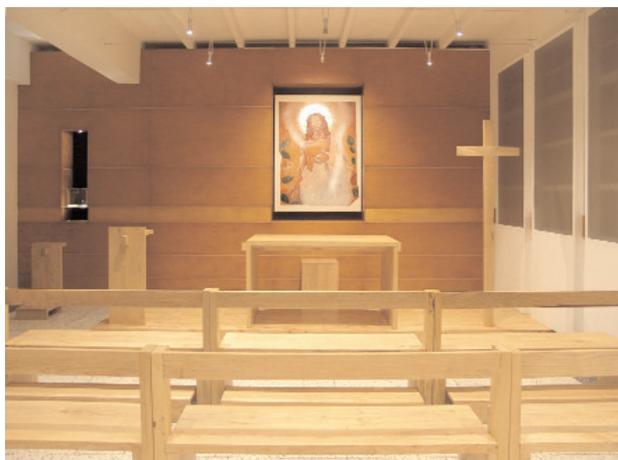


Fig. 02. Fachada principal del Seminario de San Buenaventura.
Fig. 03. Vista nocturna de la Capilla de la Resurrección.
Fig. 04. Vista diurna de la capilla.

contexto. Ubicada al final del ala oeste —destinada al Seminario Menor—, la capilla es, pues, una intervención en un aula docente⁵. A nivel interno, el espacio estaba originalmente dividido en dos por la presencia de un pórtico estructural, deseado por Mújica Millán para todos los espacios docentes de la planta baja. El primero es una especie de antesala estrecha, la cual se aprovechó para la ubicación del tabernáculo del Santísimo en el extremo suroeste. Éste sirve también de pasillo de circulación y acceso a los bancos. El segundo —el área del aula— es para la capilla en sí⁶ (Fig. 03).

En segundo lugar, se decide tomar la integración de las artes como estrategia creativa. Como afirmaba mons. Betori en 2007⁷, las obras de arte religioso «reúnen en un recorrido de exploración creativa desde el sentimiento religioso del hombre a la explicitación cristológica, en la convicción que afirmar la belleza en la *ciudad de los hombres* es una contribución no secundaria [...] para poder expresar una sociedad viva en la unidad del amor salvador donado por Jesús, muerto y resucitado para todo el género humano» (Betori 2007). En el diseño de un lugar sagrado, estas obras se piensan de forma integrada si el resultado deseado es una unidad eficaz.

Esta *integración* de arquitectura, arte y diseño fue llevada a cabo como experiencia del TiA (Taller i Arte + Arquitectura), un espacio ideado y guiado por José Luis Chacón siguiendo las huellas de pasados tentativos como la *synthèse des arts* de Le Corbusier o el *Arts & Crafts* de William Morris⁸. En tal sentido, la capilla tomó forma organizando el espacio sólo con los objetos de arte y diseño; arte en los puntos focales y diseño en el mobiliario. Los elementos arquitectónicos ya estaban dados por el planteamiento de Mújica Millán. En este trabajo de integración, la concepción espacial y el mobiliario fueron diseñados por Chacón (arquitecto); la obra iconográfica fue ideada y elaborada por Nelson Gómez Callejas (artista); el tabernáculo era un objeto existente de vieja data, el cual fue solamente restaurado; la carpintería del mobiliario fue realizada por Carlos Villarroel, mientras la carpintería arquitectónica la ejecutó Héctor Romero (ambos carpinteros); la iluminación fue diseñada por Chacón y su cálculo e instalación por José R. Rujano (ingeniero).

Por último, se escogió el tema de la Resurrección de Jesucristo como objeto del sentido litúrgico del espacio. En cuanto a este aspecto, el cardenal Ratzinger afirma:

«El icono de Cristo [...] es icono del Resucitado [...] aquello que cuenta es el nuevo modo de ver». Y prosigue: «El icono mismo debe provenir de una apertura de los sentidos interiores, de un llegar a ser vidente que supera la superficie de lo empírico y mira a Cristo — como dice la teología sucesiva del icono— en la luz del Tabor» (Ratzinger 2001, 116-117). La resurrección es entonces *thelos*, y por tanto, un indicativo para quien se inicia en la preparación de ejercer el sacerdocio.

El tema lo recogen fundamentalmente los dos focos espaciales de la capilla: el icono de Cristo Resucitado y el tabernáculo, ambos ubicados del mismo lado pero separados espacialmente. El resto de los elementos y el mobiliario, sirven de complemento y soporte para la comunicación del tema principal (Fig. 04).

FOCOS LITÚRGICOS: OBRAS DE ARTE

El foco litúrgico principal de la capilla está del lado izquierdo, conformado por el presbiterio y el retablo. Sin embargo, el foco visual está centrado en el último, que expresa la historia y sentido de la Resurrección. Una sola superficie de madera se extiende a lo largo de la pared, en la cual se presentan dos vanos, habitados⁹ por las obras de arte sacro, como «*présences insignes*» en el espacio (Le Corbusier 1936).

Según Le Corbusier, el lugar del arte en la arquitectura¹⁰ está determinado por las intenciones arquitectónicas. En tanto que la obra de arte es presencia insigne, ésta posee un poder particular que necesariamente dialoga con el espacio para lograr exaltar la percepción del espectador. Los lugares del arte en arquitectura son, por tanto, lugares comunicantes, y los llama «*lieux porte-voix, porte-paroles, haut-parleurs*» (Le Corbusier 1936, 116), lugares con capacidad de comunicar y exaltar emociones. Estos lugares potencian, no la obra en sí misma, sino las cualidades perceptivas de un espacio, resaltado por la propia obra. Si no es así, la obra engaña y oculta la arquitectura (tal como hace la decoración).

En el vano mayor que corresponde análogamente al sepulcro, surge la figura triunfante de Cristo resucitado, representado a manos de Gómez Callejas¹¹. La misma fue elaborada con la técnica del guadamecil: cuero bovino, repujado y pintado en tinta (con hojilla de oro para la aureola). Siguiendo el llamado corbusierano —«*Aquí tienes la palabra, ¡habla!*» (Le Corbusier 1936, 116)—, el testimonio de Gómez Callejas es importante

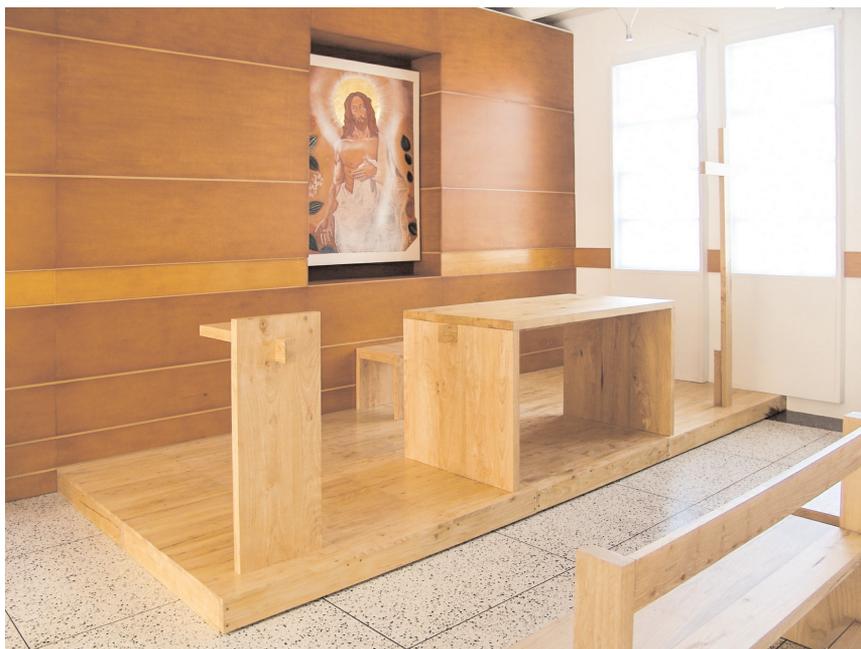
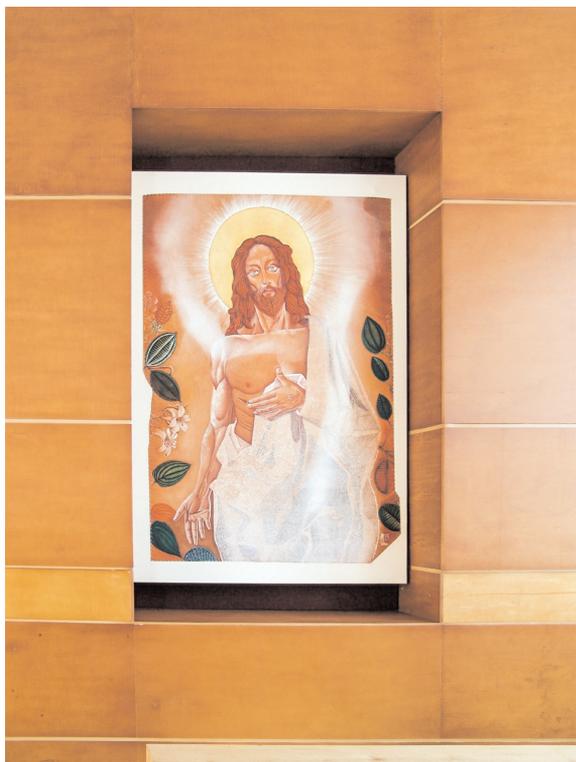


Fig. 05. Nelson Gómez Callejas, Cristo Resucitado, guadamecil.
Fig. 06. Área del Santísimo. Tabernáculo existente y reclinatorio diseñado por José Luis Chacón.
Fig. 07. Vista del presbiterio. Altar, ambón, sede y cruz diseñados por José Luis Chacón.

de considerar. «El icono lleva de manera subyacente el camino de la lucha, del descubrimiento, de la esperanza y finalmente la paz interior como resultado de mi trabajo que denomino *Manifestaciones de la Realidad del Misterio*»¹². El punto de partida —señala Gómez Callejas— es el Cristo Resucitado de Bramantino de la colección Thyssen-Bornemisza, al cual hace «propuestas individuales en cuanto a la expresión gestual y manejo en el ámbito visual de la composición con elementos vegetales propios de la región merideña»¹³. De este punto central de la capilla sale una cinta que narrará los eventos previos y posteriores a la resurrección¹⁴.

Las palabras del artista están en sintonía con lo que dice el cardenal Ratzinger: «El icono viene de la oración y conduce a la oración: ella libera de la cerrazón de los sentidos que perciben sólo lo exterior, la superficie material, y no nota la transparencia del espíritu, la transparencia del Logos en la realidad». Y luego concluye: «si en el hombre no acontece una apertura interior, que ve más de aquello mensurable y ponderable, que percibe el esplendor de lo divino en la creación, entonces Dios permanece excluido de nuestro campo visual» (Ratzinger 2001, 117). Este Cristo Resucitado no es entonces solo una imagen para contemplar, sino también una oración, íntima, para adquirir esa mirada *más allá de lo mensurable y ponderable* (Fig. 05).

Por otra parte, el vano menor lo ocupa el tabernáculo del Santísimo, y corresponde al modo en que Cristo, una vez que vence la muerte, permanece presente. Éste es un cubo dorado simple, en el cual la única decoración es la cruz en altorrelieve. Ocupa un lugar áureo en el vano que lo acoge. Este objeto recuperado y restaurado es exaltado por su nueva ubicación; emulando la operación del *objet-trouvée* el cual re-semantiza el objeto por medio de la valoración de alguna de sus características formales en un lugar nuevo (Fig. 06).

ELEMENTOS COMPLEMENTARIOS: MOBILIARIO

El presbiterio se alza sobre una tarima de madera de fresno (con la cual se hizo todo el mobiliario), y sobre ésta se ubican la mesa del altar, el ambón, la cruz y los bancos de la sede. Todos ellos son objetos muy sencillos, sin decoración alguna, que enfatizan la esencialidad formal del material. El concepto básico que rige su composición es la acción de *atravesar*; superficies planas (tablones) son atravesados por un elemento estructural (listones de amarre), sin esconder nada de este

procedimiento. Este motivo se repite sucesivamente en todo el mobiliario (Fig. 07).

Siguiendo el orden espacial, frente al tabernáculo se ubica un reclinatorio solitario acompañado de un candelabro, conformando así el espacio santo de adoración al Santísimo.

Los bancos de asiento se organizan en cuatro filas ininterrumpidas a todo lo ancho del aula. Su único acceso se hace desde el pasillo que conduce al Santísimo.

Las ventanas originales fueron recubiertas por elementos de madera lacada en blanco mate, con vidrio esmerilado fijo, con la intención de crear una fachada interna homogénea y con ello sellar además el ruido proveniente del callejón Ayacucho. Estos mismos elementos se repiten del lado opuesto pero con la función de puertas de acceso.

La pared de fondo está dividida originalmente por el pórtico estructural sobresaliente, conformando dos superficies. La más amplia fue pintada en color púrpura, el mismo del fondo del vano ocupado por la imagen del Cristo Resucitado. La más pequeña, de azul intenso, está en correspondencia con el fondo del Santísimo (Fig. 08).

SENTIDO TEOLÓGICO Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Así, arte y arquitectura pretenden —tal y como lo comprende el cardenal Ratzinger— enlazarse para dar testimonio de la Encarnación viva: presencia sacramental del misterio pascual, cuyo fin es la transformación mediante la cruz y la nueva corporeidad de la resurrección. Es una pretensión grande, pero fue el reto asumido en la Capilla de la Resurrección. La intención de esta particular integración es que acontezca, pues, la Encarnación; es decir, «que Dios, el invisible, entra en el espacio de lo visible, porque nosotros, que estamos atados a lo material, podamos reconocerlo. Precisamente por esto la Encarnación es siempre un acto en la acción salvadora histórica y en el hablar histórico de Dios» (Ratzinger 2001, 118).

Por eso Cristo está en el centro, y su imagen rige toda la composición; «es pues el misterio pascual: Cristo viene representado como Crucificado, como Resucitado, como Aquél que regresa y ahora reina en el misterio» (Ratzinger 2001, 128). En este caso, es Cristo Resucitado porque la resurrección es la síntesis de la historia de salvación. De allí la integración de las artes pensada de manera intencional, como lo concibieron



Fig. 08. Área de los bancos. Diseño de José Luis Chacón.

los modernos, en especial como *synthèse des arts*, pero apegada a la tradición cristiana (Fig. 09).

Las experiencias hechas por diferentes artistas y arquitectos, desde William Morris hasta Le Corbusier, no fueron pensadas como arte religioso¹⁵. Pero es allí donde esas ideas de síntesis y de integración de las artes adquieren mayor sentido¹⁶. Esta experiencia, aún inicial, abre un camino para seguir explorando. Dentro de este contexto, las palabras del cardenal Ratzinger vuelven a iluminar con nueva luz ese camino: «El arte sacro se encuentra bajo el imperativo de la segunda carta a los Corintios: mirando a Cristo, nosotros ‘venimos transformados en su imagen, de gloria en gloria, mediante el Espíritu del Señor’ (3,18)» (Ratzinger 2001, 130) (Fig. 10).

NOTAS

(1) La historia lo demuestra. En 1785, un misionero franciscano proveniente del sur de California, fray Juan Ramos de Lora, funda la Casa de Estudios San Buena-ventura; años más tarde se convertirá en Real Colegio Seminario y en 1810 —finalmente— el gobierno nacional la decreta como universidad, laica y separada de la Iglesia. Por una parte, esta universidad —llamada *de los Andes*— crecerá y modelará la ciudad y su ciudadanía por medio de su estructura académica y física. Por otra parte, la otrora Casa de Estudios se convertirá en el hoy día seminario arquidiocesano, artífice clave de la Iglesia local para lograr una vitalidad que siempre la ha caracterizado. En breve: el seminario es una síntesis de esa vocación pedagógica que distingue la ciudad.

(2) El artículo «La construcción de la Ciudad de Dios» (Chacón 2010) trata sobre la visión apostólica y creadora realizada por el segundo arzobispo de Mérida, mons. Acacio Chacón Guerra. Llamado «el Arzobispo Constructor», fue el artífice de las obras arquitectónicas más importantes de la ciudad de Mérida en el siglo XX: la Catedral, el Palacio Arzobispal, el edificio Roma y el Seminario Arquidiocesano.

(3) El edificio del Seminario San Buenaventura fue declarado Patrimonio Arquitectónico de la ciudad por la Comisión de Patrimonio en el año 2003. En 1954 fue ocupado sin haber estado concluido, y a lo largo de los años fue construyéndose, cada vez de forma más alejada del proyecto original, convirtiéndose en un *palimpsesto vivo latinoamericano* como tantas otras edificaciones.

(4) El ingreso desde la ochava forma el eje representativo conformado por atrio, entrada, vestíbulo y capilla; a ambos lados se extienden las dos alas de aulas, dormitorios y oficinas. Enmarcada por dos torreones, la fachada es el elemento privilegiado con un delicado aparato decorativo dominado por un lenguaje neobarroco. Una tercera ala, perpendicular al eje representacional, cierra el conjunto y alberga las funciones de servicios (cocina, depósitos, biblioteca y dormitorios suplementarios).

(5) La fachada que da hacia los corredores se modifica ligeramente por medio de una serie de aperturas cuadradas y las puertas de acceso, dejando en evidencia las huellas de la intervención, en acuerdo con los todavía actuales lineamientos de la Carta de Venecia (1964).

(6) El presbiterio quedó orientado hacia el suroeste por motivos principalmente funcionales; detrás se encuentra la habitación destinada para la sacristía. Sin embargo, esta orientación se justifica por la correspondencia que tiene con el sentido en que apuntan las alas de la edificación: la periferia urbana.

(7) A finales del año 2006, con motivo del 4° Congreso Eclesial Nacional de Italia, se organizó en la ciudad de Verona un itinerario de exposiciones de arte sacro bajo el título «*L'arte nel segno della Risurrezione*». Precisamente fue la Resurrección el motivo que reunió a distintos artistas y curadores a exponer cómo el mismo es una temática plástica esencial.

(8) También sigue la reflexión teórica realizada por el autor como tesis de doctorado, «*Il rapporto tra arte e architettura. Un cerchio non chiuso*» (Chacón, 2009).

(9) Se utiliza el término *habitados* en vez de *ocupados* por tener un sentido ontológico más adecuado. La obra de arte considerada como *presencia insigne* se convierte en un habitante más del espacio arquitectónico.

(10) Bajo el subtítulo «*L'oeuvre d'art, présence insigne*», Le Corbusier explica el rol de la obra de arte en arquitectura. Afirma que más allá de una diversidad (en las artes), el Arte es uno, humilde y potente. He aquí el punto clave: sólo el Arte —solo y en mayúscula— es aquél capaz de aumentar el placer de los hombres, no el decorativo ni el aplicado; el Arte, expresado en una obra, es el único que puede entrar a jugar en una

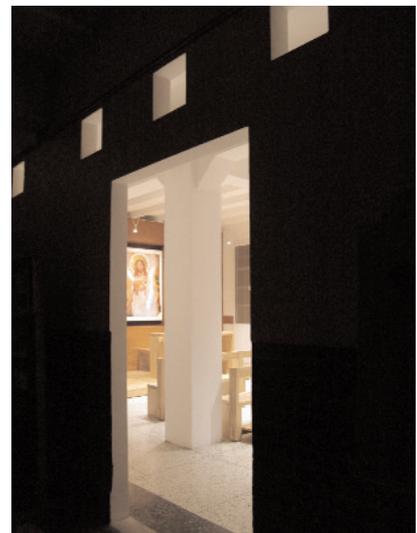


Fig. 09. Consagración de la capilla por el arzobispo de Mérida, mons. Porras Cardozo.
Fig. 10. «Si en el hombre no acontece una apertura interior, que ve más de aquello mensurable y ponderable, que percibe el esplendor de lo divino en la creación, entonces Dios permanece excluido de nuestro campo visual» (Ratzinger 2001, 117).

colaboración con la arquitectura (Le Corbusier 1936, 114-119).

(11) El trabajo de Gómez Callejas se caracteriza por su narratividad. La realidad viene redibujada, desde alguna tradición, por medio de trazos definidos, figuras *giottescas* y colores exuberantes, en composiciones recargadas donde la caligrafía juega un papel preponderante.

(12) «Manifiesto del artista», tomado de la memoria descriptiva del proyecto.

(13) Idem.

(14) Esta franja permanece como propuesta y no se ha elaborado aún. Sin embargo, la cinta de madera que sirve de base para la obra está ya fija en su lugar.

(15) Sin embargo, Le Corbusier proyectó la ermita de Ronchamp y el convento La Tourette —ambas experiencias de arte religioso—, llevando a cabo el ideal de la síntesis de las artes.

(16) La diferencia entre integración y síntesis la explica muy bien Carlos Raúl Villanueva. Éste afirma que la síntesis se refiere al trabajo de colaboración entre arquitecto y artista, mientras que la integración se refiere al diseño, desde la fase proyectiva (Chacón 2009).

BIBLIOGRAFÍA

Betori, Giuseppe. 2007. «Introduzione». En *L'arte nel segno della Risurrezione*, catalogo de la exposición. Milán: Silvana.

Chacón Ramírez, José Luis. 2010. «La construcción de la Ciudad de Dios. Reflexiones en torno a la obra de Mons. Acacio Chacón Guerra, el Arzobispo Constructor», *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida* 33:201-210.

Chacón Ramírez, José Luis. 2009. *Il rapporto tra arte e architettura. Un 'cerchio non chiuso'*. Tesis de doctorado. Milán: Politécnico di Milano.

Le Corbusier. 1936. «Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture». En *Convegno di Arti. Tema: Rapporti dell'Architettura con le Arti Figurative*, 107-119. Roma: Reale Accademia d'Italia.

Ratzinger, Joseph. 2001. *Introduzione allo spirito della liturgia*. Cinisello Balsamo: San Paolo.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Fig. 01. Dibujo del autor sobre el plano de Mérida.

Fig. 02-10. Fotos del autor.