



UNIVERSIDAD DE CHILE

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
ESCUELA DE POSTGRADO
MAGÍSTER EN ARQUITECTURA

OBRA INCONCLUSA

Tesis para optar al grado de Magíster en Arquitectura

Makarena Paz Ceballos Hinojosa
Profesor guía: Gabriela García de Cortázar

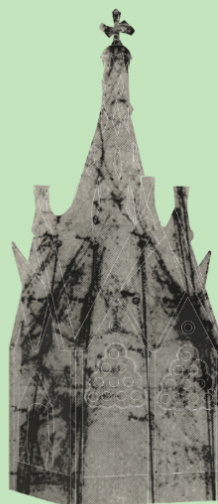
Santiago
2022



MAGÍSTER
ARQUITECTURA

OBRA IN- CONCLUSA

MAKARENA CEBALLOS HINOJOSA



Agradezco enormemente la generosidad de Christian Matzner por compartir conmigo ésta extraordinaria historia.

A Gabriela García Cortázar por su apoyo y guía durante todo el proceso.

A mis compañeros de Magister por un proceso tremendamente nutritivo.

A Gonzalo, Valentina y mis padres.

**“Hay dos ideales: edificios sólidos, honestos y humanos
o brillantes dibujos de proyectos para exponer”**

Richard William “Philip Webb and his Work” (1935)
Raven oak Press, London, 1979, p. 117

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
1.1 “La obra: Idea y/o el edificio”	8
1.2 “100 años después de Gaudí”	11
1.3 Hipótesis y Pregunta de investigación	13
1.4 Objetivo	16
2. MARCO TEÓRICO, CONCEPTOS DETONANTES:	17
2.1 Dibujar	17
2.2 Replicar	20
2.3 Traducir	22
2.4 Referenciar	24
3. OBJETO, CAPILLA NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES:	25
3.1 El origen: “Las Cartas”	25
3.2 Dibujar: “Los Croquis”	38
3.3 Replicar : “La separación”	46
3.4 Traducir : “Ficciones habilitadoras para Rancagua”	53
3.5 Referenciar: “Girona a Rancagua”	66
4. CONCLUSIONES:	73
5. LÍNEA DE TIEMPO	78
6. ÍNDICE DE IMÁGENES	85
7. BIBLIOGRAFÍA	88

Resumen

Obra Inconclusa es una investigación de carácter teórica que presenta una lectura documental sobre La Capilla Nuestra Señora de los Ángeles como objeto. Diseñada por Antonio Gaudí i Cornet como parte del conjunto expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona y llega a Chile como regalo, a partir de la petición del Fraile Angélico Aranda en 1922 sacerdote de Rancagua. El objeto en cuestión toma significancia extraordinaria a través de sus variados estados presentes en su desarrollo histórico, ya que 100 años más tarde de su ideación finalmente se encuentra en gestiones para su ejecución y construcción fuera del lugar para el cual fue diseñada, en Rancagua. Desplazada de su origen, renace fuera de España y se presenta como un objeto excepcional que abre preguntas sobre la idea de la materialización como culminación de la obra y al mismo tiempo permite catastrar las tensiones que existen entre la idea y la obra arquitectónica, además de las transformaciones que la constituyen.

De este modo la investigación busca registrar la historia de la obra y ofrecer variadas lecturas sobre las distintas fases de la Capilla no como objeto, sino como un proceso abierto, colectivo y progresivo en constante iteración.

Introducción

La presente investigación se enmarca dentro de la discusión disciplinar que separa la representación y el edificio como categorías diferentes de la obra arquitectónica, y las discusiones en torno hasta qué punto se puede hablar de arquitectura ante un proyecto que solo existe en dibujos. Utilizando la observación de la Capilla Nuestra Señora de los Ángeles como objeto desplazado y de múltiples despliegues, como una oportunidad para cuestionar la concepción de la obra arquitectónica en sus diferentes estados, esta investigación busca volver nítidas todas las áreas grises entre la representación y el edificio.

Inconcluso, inacabado o incompleto, es una declaración arriesgada al hablar de obra, específicamente sobre la obra arquitectónica, ya que con esto se tendría que aceptar que la “obra” tiene una condición estática y limitada. Aún más tendríamos entonces que reconocer la muerte de la obra, deberíamos poder establecer con claridad el punto donde se termina, sin embargo, en su definición la palabra obra contiene una condición abierta y ambivalente que genera tensiones. Se desprende desde su definición una tirantez dentro del término “obra”,¹ que la define como un conjunto de ideas o bien como una cosa perdurable en el tiempo. Al poner en lugares separados su definición como posibilidades excluyentes (lo uno o lo otro) queda mucho espacio sin claridad para recorrer entre ambos extremos. Desde aquí, provocadoramente nombro esta investigación como Obra Inconclusa, para exponer y explorar las tensiones que detonan una aseveración de este tamaño.

¹ Definición según diccionario Oxford Languages. Obra: “Cosa perdurable que resulta de la aplicación del conocimiento humano a un material o a un conjunto de ideas.”

1.1 “La obra: Idea y/o el edificio”

Hasta el Renacimiento la arquitectura tenía una condición de manufactura, la idea y el edificio eran un mismo elemento comprimido, que se forjaba mediante el desarrollo equivalente de ambas condiciones. No fue hasta el preciso momento en que Alberti (1452) posicionó al arquitecto como intelectual que aparece la separación entre idea y edificio. Instaló desde aquí al arquitecto como un experto que debía a partir de un método, estudiar y ensayar primero en teoría la obra, para asegurar luego su correcta ejecución.

Así, al otorgarle un nuevo rol al arquitecto como intelectual que diseña los lineamientos con los que otros construirán, también se le asigna un nuevo rol a los métodos de representación del proyecto como instrumento especulativo. De acuerdo a Cosme (2008) citado en Corvalán (2012) “El proyecto como instrumento de concepción, definición y transmisión de la arquitectura reapareció con fuerza en el Renacimiento, cuando el arquitecto dejó de ser un cantero o un carpintero, para convertirse en un humanista que trabaja en su estudio y que necesita transmitir sus diseños a los obreros para que los ejecutarán. Esta discusión técnica del trabajo originó la necesidad de desarrollar un instrumento que reflejara la concepción del edificio y la transmitiera a los diversos oficios que participan en la puesta en obra” (pp. 40)

Desde esta concepción diferenciada entre representación como instrumento y producto como edificio, es que en la actualidad se arrastran dos lentes diferentes para mirar el quehacer arquitectónico, por una parte existen quienes creen que estas se clasifican como obras en cuanto tomen una naturaleza física, mientras que las que quedan fuera de esta categoría se clasifican como “arquitectura de papel” y su lente para mirar responde a una condición meramente teórica.

Sobre esta división disciplinar Peter Cook declaró en una entrevista en 1970. "La gente hace una gran distinción entre proyectos y edificios, pero yo no", (citado en Sadler, 2005, p .4) evidenciando que los roces sobre estas definiciones se han mantenido por al menos 50 años. Desde este lugar y en diferentes momentos históricos la diferenciación entre proyecto y edificio, ha provocado la desestimación de los proyectos no construidos por carecer de materialización. Cook como piedra angular del desarrollo del Archigram, tenía claridad de la devaluación que afectaba a los proyectos considerados poco serios por existir solo en el dibujo. "Muchos de nuestros proyectos son muy serios y muchos de los edificios que construimos son una especie de broma de mal gusto". (citado en Sadler, 2005, p .4). Sin embargo, con el tiempo el Archigram demostró con ejercicios que sólo propusieron proyectos hipotéticos, la seriedad de la obra en cualquier estado, y como estas terminaron detonando trabajos posteriores de gran trascendencia disciplinar como el caso del Centro Georges Pompidou, influenciado directamente por el propio Archigram.

La obra arquitectónica en su esencia tiene una condición "proyectual", requiere de herramientas predictivas o de conjeturas preliminares para existir, conjeturas que además no siempre son puestas a prueba. Generalmente la disciplina arquitectónica pone al servicio de la materialización todo lo anterior a la construcción como insumo y no como producto, ya que al parecer no logra poder sostener en sí misma estas dos condiciones ambivalentes como un entero. Así como William citado anteriormente declaraba que solo existen estas dos categorías, varios autores han hecho el mismo hincapié, dejando poco espacio para la discusión en torno a las áreas grises entre ambos polos.

Desde aquí, es fundamental para situar esta investigación conocer las nociones que Jonathan Hill plantea en su publicación "Immaterial Architecture". El autor explica como nuevos medios de reproducción dieron un nuevo impulso al dibujo como elemento esencial para la disciplina. "Antes, la información se copiaba a mano. Sólo con la invención de la xilografía sobre papel a principios del siglo XV existía un medio preciso para reproducir un dibujo y difundirlo ampliamente. Gracias al desarrollo de la imprenta, al abaratamiento del

papel y a los nuevos medios de representación que establecen una conexión directa, dimensionada y a escala entre las líneas del papel y un objeto físico, el dibujo se convirtió en un elemento esencial de la práctica arquitectónica y de la construcción” (Hill, 2006, p. 32). Fue entonces el propio desarrollo de la imprenta la que también propició la separación entre proyecto y edificio. Hill indica con vital relevancia, cómo se asigna un nuevo rol a los métodos de representación cómo instrumento una vez que se vuelve más fácil acceder a la reproducción de un dibujo y cómo esta determina los la concepción de la obra arquitectónica, pero que irónicamente al mismo tiempo, lo que se concibe como Arquitectura (edificio) no es realmente ejecutado por el Arquitecto. “Los orígenes del dibujo arquitectónico como elemento esencial de la práctica arquitectónica y del arquitecto como figura diferenciada, conocedor de las artes y liberales, independiente de los oficios de la construcción y asociado al trabajo intelectual y no manual, se remontan a los siglos XV y XVI. El arquitecto, tal como el término, es en gran medida una invención de este periodo. El arquitecto (moderno) y el dibujo arquitectónico son gemelos, misma idea: que la arquitectura no es el resultado del saber acumulado de un equipo de artesanos anónimos, sino de la creación artística individual de un arquitecto que domina el dibujo y concibe un edificio como un todo, al margen de la construcción. Desde el siglo XV hasta el XXI, el arquitecto ha hecho dibujos, maquetas y textos, no edificios.”(Hill, 2006, p. 32)

Aquí es cuando se presenta el espacio gris de todo lo que está al margen de la construcción que alberga la obra, entendida como un todo, considerando que justamente ese estado material, el edificio es la única fase de la obra que el arquitecto verdaderamente no ejecuta directamente y por lo tanto vale la pena cuestionar si ese es el verdadero lugar de conclusión.

1.2 “100 años después de Gaudí”

Es incuestionable el valor de la figura de Gaudí, quien ha mantenido constantemente gran interés para el campo y ha sido recurso de múltiples discusiones o exploraciones disciplinares, sin duda un referente consagrado de la arquitectura mundial. “Autor de siete obras declaradas patrimonio de la humanidad por la UNESCO— ha sido reconocido como un gran artífice de la renovación formal de la arquitectura del siglo XX (González, 1990); se ha valorado su talento artístico y creativo, la innovación de su estilo arquitectónico naturalista —con sorprendentes formas y colores— sus interesantes innovaciones técnicas y constructivas, e incluso las cualidades higienistas o bioclimáticas de su arquitectura.” (Salas, Bedoya y Adell, 2017 p. 71).

Sin embargo, gran parte del tiempo se revisa a Gaudí desde su valor estilístico y para hablar del enfoque que recuperó desde la naturaleza recursiva de las formas orgánicas de la arquitectura antigua, “la imitación de las formas minerales, vegetales o animales, a nivel estético— ya había sido comúnmente utilizado en la arquitectura desde antiguo. Gaudí expresaba la importancia de la imitación de estas formas y procesos naturales, con su célebre frase: “originalidad quiere decir volver al origen” (Martinell, 1967, pág. 141); y el origen es la naturaleza y las leyes que la rigen.” (Salas, Bedoya y Adell, 2017 p. 74). Así la mayor cantidad de veces nos dejamos enceguecer por la genialidad del cómo resolvió esta traducción de formas orgánicas hacia la construcción, y el método que seguía para llegar hasta ellas. Pero esto reduce su mérito a una mera concepción proyectual en torno a replicar formulaciones de la naturaleza. “El gran mérito de Gaudí reside, precisamente, en volver la mirada hacia la naturaleza para, reconociéndose como maestra generosa y manteniendo un ánimo humilde ante ella, no pretender inventar nada sino descubrirlo todo” (Bassegoda y García, 1999, pág. 47). Todas estas concepciones desestiman la noción abierta que tenía -o que de manera menos consciente formuló- sobre la obra arquitectónica y que con timidez aún ronda las obras inconclusas del Arquitecto sin declararse a cabalidad.

La obra inconclusa más afamada sin duda es la Sagrada Familia, y en 1883 Gaudí continuó el trabajo que ya había iniciado el arquitecto Francisco de Paula Villar, “Cuando «la Asociación de Devotos de San José» (fundada por el librero Bocabella) decidió construir un templo expiatorio dedicado a la Sagrada Familia en Barcelona (1882) no se concebía que pudiera construirse más que en estilo Neo-Gótico y así lo proyectó el arquitecto Francisco del Villar al que se lo encargaron. Su disposición compositiva era la tradicional: una cabecera circular provista de girola con siete” (Gómez y González de la Buelga, 2013 p. 164). Desde su origen la Sagrada Familia contenía una condición aparentemente estática y definida, pero su peculiar desarrollo expuso la metamorfosis constante como un carácter que mantendrá a lo largo de su historia, y que al parecer es propia de cualquier obra arquitectónica. Siendo el propio Gaudí uno más de los variados maratonistas que trabajan en esta carrera, la obra se permite variar indistintamente de intérprete, se continúa forjado fielmente al reflejo de su tiempo histórico y de quien tomará la posta, permitiendo ser diferente en cada paso y al mismo tiempo ser la misma, poniendo en crisis la noción de obra como un conjunto de ideas preconcebidas. “Gaudí inició su intervención en el Temple de la Sagrada Familia construyendo la cripta (1882-1891). Partía de un proyecto inicialmente diseñado por D. de P. del Villar, del que se iría alejando progresivamente, reduciéndolo hacia unos planteamientos muchos más ambiciosos y creativos” (Hernández Cros, 1990 p. 278)

Cien años después de la muerte de Gaudí, se acentúa esta condición abierta que presenta la obra y precisamente de la Sagrada Familia, al aparecer en Chile una réplica y extracción exacta del edículo dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles dentro del mismo conjunto Expiatorio, y su pronta construcción en Rancagua como Capilla abre infinitas discusiones sobre la Obra, la presunta distinción entre proyecto-edificio; diseño-dibujo; replica-original; interpretación-traducción, referente-referenciado.

1.3 Hipótesis y Pregunta de investigación

Si partimos desde la premisa de Richard William, y entendemos la separación entre estos dos ideales (edificios sólidos o dibujos de proyecto) como únicas categorías, el caso que expongo quedaría a la mitad. La Capilla Nuestra Señora de los Ángeles es un ejemplo revelador, justamente expone la indeterminación que contiene una obra, y como sus diferentes estados son en sí mismo argumentos para visualizar fácilmente la obra como un proceso continuamente en progresión y que su existencia inmaterial no desacredita su relevancia.

Existen ejemplos anteriores a la Capilla en la historia de la arquitectura que ayudan a entender la diferenciación entre un proyecto ideado y uno construido dejando áreas grises en el intermedio y poniendo en tela de juicio la noción materialista de la arquitectura. Wilkinson (2018) hace hincapié en que los proyectos no construidos perduran por su calidad representativa y su relevancia estética, desde ahí registra más de 40 obras inconclusas de diferente índole. Como el caso de la Abadía de San Galo que conocemos a partir de un manuscrito del siglo IX. Este dibujo es el único gran dibujo arquitectónico de la época entre la caída del imperio romano en el siglo V y el año 1250. Dibujo de gran formato (112 x 77,5) nos permite visualizar cómo se ideaba el Monasterio, pero también este caso nos permite ver con claridad además, cómo los dibujos no fueron siempre concebidos como instrumentos meramente constructivos como fin último, sino también como espacio de reflexión, especulación y ejercitación en búsqueda de un funcionamiento ideal.

Podemos evidenciar lo anterior gracias a la dedicatoria que contenía el mismo plano enviado por el abad del Monasterio Reichenau en Austria al abad Gozbertus en San Galo, quien escribe “Para vos, hijo Gozbertus, he dibujado esta copia brevemente anotada de la planta de los edificios monásticos, con la cual podréis ejercitar vuestro ingenio y recibir mi devoción” (pp.15). Aunque estos edificios nunca llegaron a su versión construida hubieron historiadores como Ernest Born que desarrollaron dibujos de sus interiores y que han permitido construir virtualmente a través del tiempo el edificio en toda su volumetría. Y

gracias a estas exploraciones especulativas se han generado posteriormente diferentes esfuerzos por materializarlos. “En el siglo XXI si podría construirse, pero no en Suiza, sino en Messkirch (Baden-Württemberg, sudoeste de Alemania). Allí existe Campus Galli, un proyecto en marcha para construir el monasterio según el plano de San Galo, con los materiales y las técnicas que existían en el siglo XIX. Se trata de un proyecto a largo plazo que confía en reunir el dinero necesario a partir de la visita de los turistas.” (pp.17)

Existen cómo el anteriormente expuesto, diversos esfuerzos por intentar concretar obras inmateriales como si costara aceptar su condición virtual e incorpórea como suficiente. Mismas condiciones entre la Capilla y en la Abadía de San Galo, que comparten en su relato mucho más que su sola condición inmaterial, sino también el traslado como variable, y al cambiar su entorno histórico-territorial abrir preguntas sobre si modifica realmente el proyecto, o este sigue siendo el mismo.

Y la naturaleza virtual de estas obras o indagar en sus ideales y como se aproximan entre ellas no es objeto de este estudio, sino más bien importa cuestionar la idea de la consagración de una obra a través de su construcción, considerando que la mayor parte de las veces la construcción depende de más variables fuera de la disciplina, que las propias contenidas dentro del campo. Muchas veces tal como la Abadía o la Capilla, los proyectos no se materializan por contener o no cualidades suficientes para su construcción, más bien muchas veces dependen de condiciones externas a las que desde el proyecto en sí mismo puede responder o tiene real injerencia; variables del tipo económicas, políticas, sociales o coyunturales.

Desde aquí, se vuelve protagonista el rol de la representación arquitectónica y el cómo ésta permite ampliar o resignificar realidades independiente de su culminación material. Dejando en evidencia la poca relevancia que tiene el autor y sus intenciones en el trayecto que experimenta la obra, y cuestionando también cuando un proyecto realmente se desvincula de su autor o de su origen y que tan real es el control que supone el autor o la representación tener sobre la misma.

Entender la capilla como proceso abierto a través de sus diferentes estados, obliga a tener que examinar con detenimiento su cronología para entender verdaderamente a la obra en su singularidad. Todo esto arroja grandes inquietudes sobre el origen y originalidad de una obra arquitectónica. “Evidentemente, la búsqueda de identidad entre una copia y un original invisible es una paradoja per se: no es de extrañar que el original y la copia no se parezcan. ¿Cómo podrían parecerse? Pero también: ¿Porque deberían? ¿Quién lo notaría? ¿Quién podría haber notado la diferencia y a quien le habría importado en ese momento?” (Carpo, 2020, pp. 75)

En la misma línea en que Carpo cuestiona la relevancia de intentar encontrar a la “obra original”, es que planteo que escudriñar en su conclusión es realmente igual de complejo y arbitrario. Desde aquí la hipótesis de esta investigación es entender que finalmente cualquiera sea la obra ésta siempre existe como interpretación de algo más y por lo tanto infinita. Desde allí cabe preguntarse ¿Cuál es el verdadero origen de una obra? ¿Realmente es importante buscar la verdad del origen o final? y aún más ¿De qué sirve encontrarlo?.

1.4 Objetivo

El objetivo de esta investigación está en recoger los diferentes hitos que se acumulan en el objeto de estudio, entender sus etapas y como en el traspaso de la información durante estos 100 años desde los diferentes receptores que han aparecido en su historia, han traducido la información según sus propios contextos, herramientas y agendas. Lo anterior para lograr diseccionar a través de este caso las variables que existen dentro del proceso creativo que formulan a la obra; las variables que la transforman y como los métodos de representación arquitectónica juegan un rol relevante, no sólo instrumental, sino también logran construir imaginarios que exceden a sí mismas.

A partir de lo anterior, es que el fin de esta investigación está en realizar una documentación de los diferentes estados y fases de la obra inconclusa de la Capilla Nuestra Señora de los Ángeles desde un par de croquis en Barcelona hasta un edificio en Rancagua a lo largo de un siglo, para contribuir a la discusión sobre el rol de los métodos de representación en la arquitectura y exponer como los dibujos no son simplemente camiones para empujar ideas de un lugar a otro.

La meta de esta tesis está en posicionar a la obra arquitectónica como un proceso complejo, abierto, dinámico y multifactorial (o al menos increpar a quienes se resisten a desmentir “la originalidad de la obra arquitectónica”).

2. Marco Teórico, Conceptos Detonantes:

La presente tesis se guiará a través de cuatro conceptos detonantes para la discusión de los hallazgos registrados en la Capilla Nuestra Señora de los Ángeles como obra inconclusa.

2.1 Dibujar

Una premisa central para esta discusión es la concepción estrecha entre los términos diseño y dibujo que Hill plantea. “La historia del arquitecto y del dibujo arquitectónico se entrelaza con la del diseño arquitectónico. El término **"diseño"** procede del italiano **"disegno"**, que significa **"dibujo"**, que sugiere tanto el trazado de una línea sobre el papel como la plasmación de una idea. Inspirado en las teorías neoplatonistas del Renacimiento italiano, disegno implica un vínculo directo entre una idea y una cosa... La concepción del diseño establecida con la promoción del disegno en el Renacimiento italiano afirma que una idea se concibe y se dibuja antes de que se construya. Diseñar es, por tanto, dibujar” (Hill, 2006, p. 33). En pocas palabras, si diseñar es dibujar, por lo tanto un dibujo es en sí mismo podría ser también es Obra.

Desde aquí y de acuerdo a Graves, (1977) citado en De la Puerta (1997) “Uno podría preguntar si es posible imaginar un edificio sin dibujarlo. Aunque hay, supongo, otros métodos de describir las propias ideas arquitectónicas no tengo ninguna duda sobre la capacidad del dibujo para representar la vida imaginada de un edificio. Sin la disciplina del dibujo, sería difícil emplear en el proyecto imágenes registradas previamente” (p.20)

Estos dibujos como se mencionó al comienzo abren preguntas sobre el rol de los medios de representación arquitectónica y la idea de autenticidad, hasta qué punto se puede hablar de arquitectura ante un proyecto que solo existe en el dibujo. Cuestionarse la legitimidad de un diseño interpretado a partir de croquis no es más que desconocer el proceso de diseño, ya que la mayoría de las veces es el croquis el vehículo que transporta la primera traducción desde el pensamiento hacia lo tangible, que luego y en variadas

iteraciones se traduce a planos técnico para su construcción, pero estos poco probables podrían existir sin un boceto que los antecede.

Sobre esta discusión disciplinar De la Puerta (1997) agrega “No nos parece aventurado afirmar que las bases del empleo de los bocetos en el proyecto de arquitectura han variado poco desde el Renacimiento. Los bocetos de Leonardo o Bramante tienen un aspecto notablemente moderno y no nos sorprendería encontrarlos en el cuaderno de croquis de cualquier buen arquitecto vivo. Es verdad que desde el Renacimiento han aparecido novedades como la aplicación de dibujo o temas escenográficos (Juvara o Bibiena) o proyectos utópicos (Piranesi); es cierto que maestros contemporáneos como Le Corbusier lo han empleado con enfoques didácticos o han recorrido con él de manera «dinámica» sus edificios. Sin embargo, sostenemos que el cambio del papel del dibujo (y en mayor medida el del boceto) en la labor del arquitecto no ha variado significativamente desde el Renacimiento” (p. 21). Para el autor pareciera claro esta estrecha relación entre la obra y la representación de ella como indisoluble, tal como Cosme citado anteriormente, ambos parecieran aceptar la idea de que la disciplina vivió un quiebre en el renacimiento al otorgarle un nuevo rol al arquitecto como intelectual, sin embargo el croquis y el dibujo técnico parecieran mantenerse inmutable de su rol, y estos en su propia naturaleza interpretativa son legítimos estados de proyecto en sí mismo.

Sin embargo, no desconoce la tensión que se genera precisamente el croquis, en sus condición de boceto “Encontramos una cierta polémica en la actualidad, a la que haremos referencia a lo largo de este trabajo, sobre si los croquis proporcionan un medio activo para generar información en el proceso de diseño. Muchos arquitectos actuales defienden que el proyecto se define completamente antes del croquis. Le Corbusier cuenta que empezó a trabajar con la capilla de Ronchamp almacenando e «incubando» datos sobre el proyecto y el emplazamiento en su memoria durante algunos meses, pero sin hacer ningún dibujo; después vino «el nacimiento espontáneo de todo el trabajo, todo de una vez y todo de repente». Sin embargo, estudios recientes demuestran que los mismos procesos gráficos

proporcionaron soluciones y cambios al proyecto. Cuando veíamos que Sangallo conservaba el croquis de Bramante, no estaba sino dando la salida a la pasión y el misterio que en la actualidad se les atribuye a esos pequeños bocetos portadores de ... ¿la chispa creativa? El croquis es estudiado a veces como síntoma de talento. En el siglo XX todavía hay leyendas alrededor del croquis: Peí, tras aceptar el encargo de construir la National Gallery de Washington, dibuja la solución durante el vuelo de vuelta y en la parte de atrás de un paquete de cigarrillos. El maestro Wright parece que dibuja la «Casa de la cascada» toda de un tirón, sin mediar ni un solo boceto. Utzon gana el concurso de la Ópera de Sidney gracias a un famoso croquis... En el momento actual los croquis se comercializan en galerías y museos, se publican y hasta aparecen croquis «a posteriori» o falsas «scintillas.»

Podríamos posicionar entonces a la Capilla de la Asunción, en el mismo estrato de obras como la Casa de la Cascada, la Ópera o la National Gallery, obras que parecieran definirse hoy en sus medios constructivos a través de traducciones e interpretaciones hechas a partir de estos dibujos no técnicos, finalmente todo ellos tienen un origen común a través de bocetos. Desde lo anterior es importante recalcar que si aceptamos esta estrecha relación entre obra y representación como indisolubles, entonces aceptamos también que la obra deja intangible y se transforma en representación en cuanto es puesto en común y por tanto pierde su intangibilidad. Con esto no propongo que todos los estados de la obra son físicos y por tanto valiosos, sino planteo que esta distinción precisa que supone el inicio o el final de obra no está dado en términos de “realidad” o por sus condiciones materiales, sino en cuanto se aproximen en poner en común su propósito, entendiendo que la obra no es obra en sí misma sino que es la interpretación de algo más. (una idea, un dibujo, otra obra, etc.)

2.2 Replicar

Es bastante controversial plantear una réplica en la arquitectura, hacer la copia exacta de algo ya existente parece ser una pérdida de oportunidad por explorar nuevas posibilidades, o al menos declararlo así parece ser siempre una trampa, ya que la arquitectura supone estar siempre creando cosas nuevas, pero al mismo tiempo referenciando a sí misma. Así, la trampa sucede cuando en términos prácticos la copia pareciera devaluar a la original y viceversa. Sin embargo, duplicar una obra podría ser también una manera de proyectar, considerando que la réplica en cuanto idéntica nunca se podrá lograr en completitud, ya que para eso debería existir como copia desde un inicio, controlando en paralelo la perfecta ejecución sincrónica de todos los factores que la producen y eso significa que ya no es la réplica de la obra sino parte de la misma.

Por consiguiente y tal como podemos apreciar en la historia del arte, la réplica termina siendo un motor de creación que termina por crear accidental o a propósito una transformación de la original. “Lejos de desmerecer su valor, una copia puede servir para potenciar las virtudes del original. Y es que la duplicidad es un recurso poderoso, máxime cuando se trata de una copia, es decir, cuando la duplicidad es obtenida mediante la réplica de un original y por tanto posee ciertas diferencias. Si no que se lo digan a Warhol que explotaba este recurso en sus serigrafías, o a Kubrick, quien no por casualidad eligió con cuidado a sus gemelas del resplandor de tal manera que fueran casi iguales pero no idénticas, lo cual las hace aún más aterradoras” (Salgado de la Rosa, 2009.)

Si bien el límite entre réplica y original es debatible de acuerdo a Kubler (1962) citado en García-Estévez (2022) “Ante la pregunta de cómo se convierte en original una copia, y hasta qué punto su doble es capaz de reemplazar al objeto original, el historiador del arte George Kubler nos ofreció algunas pistas en su conclusiva e imprescindible “The Shape of Time” (La configuración del tiempo) de 1962: “Los anales del arte, lo mismo que los de la valentía, sólo registran directamente unos pocos de los grandes hechos que han ocurrido. Cuando reflexionamos sobre la clase de estos grandes momentos, nos enfrentamos habitualmente con estrellas desaparecidas. Incluso ha cesado de llegarnos su luz (...)En este

sentido, la historia del arte se asemeja a una cadena muy remendada hecha de hilo y alambre para unir eslabones a veces enjorados, prueba de superviviente de la ya no visible sucesión original de objetos originales”.

La imagen que evoca Kubler resulta poderosa: la historia del arte no es más que una cadena sincopada en el tiempo de eslabones perdidos que dan cuenta de la imposible sucesión de objetos originales”. (p. 218) De esa cadena sincopada pareciera también ser parte la arquitectura y la sucesión de obras que la componen.

Grandes debates se han generado en torno a la legitimidad de la obra arquitectónica y descansan en gran parte en la falsa certeza de que la originalidad es un bien mayor por definición. “Las contradicciones que genera el debate sobre la autenticidad de las obras sacan a la luz las contradicciones que tienen lugar cuando ciencia e ideología se mezclan. La fiebre actual por los "edificios singulares" inaugurada por el Guggenheim de Bilbao genera espacios que no son lugares para vivir sino escenarios donde actuar o contemplar desde fuera. Este espíritu, en el que la arquitectura se traga al usuario ha provocado una cascada insoportable de falsas necesidades arquitectónicas puramente gregarias e imitativas. (Figaredo, 2008). Desde allí la búsqueda de originalidad pareciera ser un motor proyectual ensimismado en el autor y sus propias pretensiones para desmarcarse del resto, sin embargo estas declaraciones son un poco apresuradas, ya que podríamos plantear también en la misma línea, que la réplica es una manera de exaltar esa propia idea ya puesta práctica en otro lado y establecerse como única.

Finalmente encontrar la originalidad o la réplica de algo sería esperar la creación espontánea y desvinculada de ideas sobre ideas, tal como Tallón (2022) menciona citado en García-Estévez (2022) “Porque como nos recuerda Tallón en su Obra Maestra, “quizás Oteiza tenía razón cuando afirmaba que la historia de la escultura la hace un solo escultor que va cambiando de nombre” Y así, quizás también la arquitectura.” (p. 220)

2.3 Traducir

Para Evans traducir es “mover algo sin alterarlo”, y lo propone para explicar que en la arquitectura, entre dibujo y edificio lo que ocurre es la traducción. Como se mencionó al comienzo, la obra viaja por diferentes estados, a partir de ellos y su cadena sincopada, existen infinitas traducciones entre sus despliegues, que lo movilizan por sus maneras de representarse a sí misma. Esta condición etérea de la obra arquitectónica requiere de estados que la materialicen y la traduzcan, que la trasladen. “Este es su significado original y esto es lo que ocurre en el movimiento traslacional. Por analogía con el movimiento traslacional, también sirve para trasladar de lengua a lengua. Pero el sustrato a través del cual se traduce el sentido de las palabras de lengua a lengua no parece tener la regularidad y continuidad requerida; las cosas pueden torcerse, romperse, o perderse en el camino.” (Evans, 1997 p. 167). En otras palabras, traducir siempre supone el riesgo de torcerse, sin embargo esperar que esto no ocurra, nos hace correr el riesgo tal como menciona Evans, de pretender que una idea sea inerte y definitiva. “La precisión acerca de la pureza de la visión surge a partir del miedo a perder toda distinción a medida que una categoría se ve forzada a pasar a otra. La protegemos porque creemos que está en peligro de ser arrollada por otro medio más potente. Con nuestras mentes fijas en la primacía del lenguaje, podríamos incluso correr el riesgo de encerrar la arquitectura, incluso en la soledad de la pretendida autonomía, hay un comulgante indefectible: el dibujo.” (Evans, 1986, pp. 6)

La traducción ocurre entonces cuando el arquitecto de la obra ya no está, por lo tanto se requiere de un nuevo intérprete para leer esa información contenida en el dibujo, en la maqueta, en la fotografía, en el texto, en el fotomontaje o cualquiera sea la herramienta que se utiliza para traducir el imaginario del autor en un objeto que lo ponga en común. Con ello se integran variables nuevas propias de quien las interpreta, ésta condición de traducción en la arquitectura Evans la define como “ficción habilitadora”, condición que existe entre el traspaso de la idea al edificio y las transformaciones que sufre la obra. “Aunque tal ficción habilitadora pueda ser explicitada, todavía no lo ha sido en arquitectura,

y a causa de esta ausencia de explicación por un lado se sobrevalora el dibujo y por el otro sus 'propiedades' (sus peculiares poderes en relación con su tema putativo, el edificio) apenas si son reconocidas. El reconocimiento del poder del dibujo como medio aparece, inesperadamente, como el reconocimiento de la distinción y la semejanza del dibujo con respecto a la cosa que está siendo representada, más que su semejanza con ella, lo cual no es ni tan paradójico ni tan disociativo como parece" (Evans, 1986, p. 3). De este modo, podríamos encontrar más deformaciones si tuviéramos más información del paso a paso de cada traspaso de información que sufrió la obra en su traducción todos estos años. Traducciones necesarias que dependen según los medios de fabricación de la obra en cada contexto histórico, y seguramente está subdividida en millones de iteraciones más hasta dar con la planimetría especificada para poder llevar a cabo los espacios ideas en el inicio.

2.4 Referenciar

En su definición referente es “aquello que refiere o expresa relación a algo más” y etimológicamente hablando significa "el que lleva nuevamente". Haciendo clara la concatenación de elementos en relación, que permite volver referente a cualquier cosa según el punto de vista en donde se pare el espectador. Dentro del campo arquitectónico referente generalmente se usa para hablar de un precedente teórico o estético, insumo necesario para el proceso creativo. Sin embargo utilizar estos insumos y elementos en relación a otras cosas no siempre es declarado, ya que en mayor o menor medida, se tiende a pensar que esto tiene que ver con la ausencia de un proceso creativo propio, a pesar de ello se vuelve muy difícil no encontrar relaciones entre la obras creadas y las que aún no existen. “Siempre hay algo sospechoso acerca del término 'referente'. Quizás sea porque se le suele echar mano a falta de la siempre laboriosa reflexión propia. O tal vez sea por el tufillo algo burocrático de la palabra. En cualquier caso, lo que sigue es un intento de distinción entre un uso y un abuso del llamado referente. Y en el proceso, una defensa de su uso en tiempos que parecen propicios para resucitar.” (Amunátegui, 2017). Parte del problema en relación con la referencia dentro del campo, es justamente intentar plantear cuando es correcto o no su uso, ¿quién determina esa línea?, y aún más, es posible que obras sin precedente, que por lo tanto son el inicio y final en sí mismas realmente no existan.

Sea comprobable o no lo anterior, parece reductivo quitarle valor a una obra solo por contener referencias, en una visión más global del planteamiento, Pierre Bourdieu (1975) plantea la importancia de entender el conjunto de variables que soportan una obra, cualquiera sea la escala y alcance de esta. Entender el campo en donde se sitúa el objeto es tan relevante como la posición que ocupa. Por lo anterior entender la referencia es poder leer el valor que se le integra a la obra con otra idea, parte de la misma concatenación propia de la obra. Ya que eso que estaba referenciando, es probablemente aquello que esperaba que miráramos y por tanto el autor “lo lleva nuevamente”.

3. Objeto, Capilla Nuestra Señora de los Ángeles:

3.1 El origen: “Las Cartas”

En 1922 el Fray Angélico Aranda² escribió una carta a Antonio Gaudí, a quien había conocido poco antes durante un viaje a Barcelona. Aranda (1909) citado en Matzner (1996) detalla su experiencia con gran admiración. “De visita en Barcelona, el padre Angélico quedó impresionado por lo hermoso de su arquitectura y en especial del Templo de la Sagrada Familia, que en 1909 tenía en plena construcción la fachada del Nacimiento (en 1912 los campanarios llegaba a los 60 metros): “Admire asimismo un templo, cuya construcción lleva cerca de treinta años, el cual será una de las maravillas de la arquitectura moderna. Es de estilo gótico, pero tan original, que supera con creces a muchos monumentos de su género. Yo subí hasta la mitad su altura y hube de ascender 250 gradas. No le doy más detalles por la sencilla razón de que el tiempo no me permitió examinar toda la obra. Todos los extranjeros que la visitan se desatan en alabanzas del arquitecto que la dirige y no tiene empacho en afirmar que él es un genio. Yo lo traté y tuvo la singularidad bondad de darme su firma, que yo, por cierto, reputo como una de las más importantes de mi libreta” (p. 42)

Trece años después de este viaje el sacerdote le escribe solicitando una “Pequeña Capilla o Santuario dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles o Porciúncula en Rancagua”. Registro que tenemos gracias a las cartas documentadas en el libro “El gran Gaudí”³ de Joan Bassegoda y con estas podemos conocer el tránsito de la obra desde Barcelona como un Edículo del Complejo Expiatorio, hasta transformarse en obsequio para la futura Capilla en Chile. El 15 agosto 1922 el Fraile Aranda escribe a Gaudí lo siguiente:

² Sacerdote de Linderos, Chile. Nacido en 1870, se integró a la congregación franciscana de Rancagua en 1894, además de su labores como fraile se desarrolló como pintor. Para profundizar sus habilidades artísticas viaja a Roma en 1908 junto a Pedro Lira y Juan Francisco Gonzales. A partir de este viaje conoció personalmente a Gaudí y su trabajo en Barcelona.

³ Intercambio de Cartas entre Aranda y Gaudí que aparece en el libro “El gran Gaudí”, Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989.

“15 de agosto

El que escribe es un fraile franciscano de Santiago de Chile, admirador suyo, que tuvo el gusto de conocerlo el año 1909 y que tiene un autógrafo en su libro de viaje.

Celebro que nuestro señor lo conserve y ojalá que por muchos años más, para que continúe el gran monumento del arte, llamado la Sagrada Familia.

Le contaré que estoy empeñado en hacer una pequeña capilla o santuario dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles o porciúncula y deseoso de hacer una obra original, bien original, me acordé de Usted y dije ¿Cómo no me ha de obsequiar con un plano de los que el solamente sabe hacer? Se lo pido, pues en nombre de Nuestra Señora de los Ángeles, prometiendo corresponderle con mis oraciones.

La parte pictórica la ejecutaremos dos frailes que pintamos (Julio Morell me conoce)

Le saluda con afecto.

Fray Angélico

Rancagua

Mi dirección es RR. Angélico Aranda

Santiago de Chile

Convento Franciscano Alameda

Capilla:

Proporción como para unos 20 metros de largo en el interior.

Torrecilla, si lo hace, al frente o a un lado , donde lo crea más conveniente. Sacristía y coro para los niños”

15 de Julio 1922

Jr. D. Antonio Gaudí y Cornet

El que suscribe es un fraile franciscano de Santiago de Chile, admirador muy, que tuvo el gusto de conocerlo el año 1909 y que tiene un auto-grafico en un libro de viaje.

Celebro que N. Señor lo conserve y ojalá que por muchos años más, para que continúe el gran monumento del arte, llamado la Sacra Familia.

Le contare que estoy empeñado en hacer una pequeña capilla o santuario dedicado a Ntra Señora de los Angeles o Porciuncula, y de mas de hacer una obra original, bien original, me acordé de U. y dije: ¿Cómo no me ha de obsequiar con un plano de los que él solamente sabe hacer? Se lo pido, pues, en nombre de Ntra Señora de los Angeles, prometiéndole corresponderle con mis oraciones.

La parte pictórica la ejecutaré con dos frailes que pintamos (Julio Gorrell me conoce).

Le saluda un afmo Fra Angelico

Paucajura.

Mi dirección es R. R. Angelico Aranda

Santiago de Chile

Convento Franciscano. Alameda

Datos:

Capilla

Proporción para unos 20 metros de largo en el interior. Vozcilla, si se hace, al frente o ~~en~~ un lado, donde se vea mas conveniente. Sacristía y coro para los centros.

Más allá de la llamativa petición directa que hace el fraile al arquitecto de regalar una obra para Rancagua, resulta fundamental al transcribir estos documentos, revisar cómo el sacerdote en su solicitud recalca la idea de necesitar **“una obra original, bien original”** que resultara más adelante justamente como lo contrario, una réplica. También es importante explicitar como en la solicitud el sacerdote se posiciona como un agente diseñador más, al incluir en su petición la intención de querer intervenir y participar del desarrollo del interior de la obra junto a Julio Borell a partir de la propuesta pictórica de la Capilla. Ambas intenciones declaradas por parte del sacerdote, tanto originalidad y participación son importantes antecedentes de mantener en la mesa al seguir conociendo la historia de la Capilla, y su carácter abierto e itinerante.

Imprevisiblemente, el Fraile Aranda nos regaló mucho más que una buena anécdota. Nos regaló la posibilidad de cuestionar el proceso creativo, y al mismo tiempo una obra icónica en proceso, que de ser finalmente construida, sería la única obra de Gaudí fuera de España. El encargo constaba de ciertas condiciones bastante específicas, “proporción como para unos 20 metros de largo en el interior” dando cuenta de la magnitud que imagina el fraile para la Capilla en Rancagua. También solicitaba “Torrecilla si lo hace, frente o aun lado” dejando espacio o decisión sobre opciones para el arquitecto y sus propias ideas.

Ambas indicaciones permiten abrir más preguntas sobre la concepción de la obra, la autoría, y el proceso de diseño ya que tal como ocurre en este encargo, y que podemos leer fácilmente en la carta, la mayoría de los encargos son realizados por un agente externo al campo arquitectónico, con lo cual se puede visibilizar que existen precedentes y contextos específicos que enmarcan la obra arquitectura y al mismo tiempo restringen a priori las ideas preconcebidas que pueda traer el arquitecto, aún más esta carta sirve para visualizar claramente que hasta arquitectos de la talla de Gaudí siempre están sujetos a negociar ciertas condiciones para poder llevar a cabo sus proyectos. Si aceptamos la idea de la obra como un proceso multifactorial se hace más sencillo también entenderla como un proceso abierto. Así de haber seguido las instrucciones del fraile Angélico solicitaba, es probable que no se

considerará a esto como participante del diseño, pocas veces así sucede o al menos muy pocas veces tenemos acceso a conocer el intercambio real entre mandante y arquitecto que nos permita ver si las solicitudes preconcebidas quedan rápidamente fuera de la ecuación o no, esta carta permite dejar en evidencia que el proceso creativo es más polifacético de lo que la mayoría de las veces se declara.

Ahora bien, volviendo a la solicitud para Rancagua, poco tiempo después de esta primera carta, Gaudí respondió finalmente accediendo a la petición por medio de su secretario;

Rdo. P. Angélico Aranda
Santiago de Chile
Convento Franciscano: Alameda

Mi respetable Padre en Xto:

Por encargo de nuestro querido arquitecto D. Antonio Gaudí, paso a contestar su atenta del 15 de agosto, que llegó el 14 de septiembre, fiesta de la exaltación de la Santa Cruz y víspera del día de los Dolores Gloriosos de Nuestra Señora. Como quiera el Sr. Gaudí vive en absoluto consagrado a su obra de la Sagrada Familia y desde hace años declina aceptar trabajo alguno que le aparte de dicho cometido, pesaba corresponder a V. agradeciendo sus frases de afecto y sus oraciones. Tengo Setenta años, me dijo y poniendo a contribución toda mi vida, aún no haré lo que necesita la Sagrada Familia.

Más el domingo 17, fiesta de la impresión de las llagas de San Francisco de Asís, volvió a leer su carta de V. y en el dorso encontró unas notas en lápiz, que le habían pasado desapercibidas al recibir la carta. Las proporciones de la capilla dedicada a nuestra Señora de los Ángeles, corresponden con un edículo que estaba estudiando como elemento del Templo de la Sagrada Familia para dedicarlo igualmente a Nuestra Señora de los Ángeles. Las medidas resultaron iguales. No se trataba pues de proyectar una obra nueva e independiente en el templo que le requiere constantemente. Podía por tanto adelantar para América lo que un día

lejano ha de tener realidad en la magna obra del Templo de la Sagrada Familia, el monumento más excelso de su genialidad artística.

Así es que al explicar el señor Gaudí lo sucedido, me encargó que ofreciera a usted para el Santuario de Rancagua sus trabajos destinados al Templo de Sagrada Familia. El estudio podría aprovecharse mucho antes de su ejecución en Barcelona y sería una prueba de confraternidad espiritual entre España y América. Al mismo tiempo sería una correspondencia al afecto de un cardenal Catalán tan querido en América como el del Cardenal Vives, hijo de San Francisco y Protector de las Órdenes Franciscanas, para con el Templo de la Sagrada Familia de Barcelona. El Templo posee, donado por el Cardenal Vives en caja de plata, con cariños dedicación un relicario conteniendo una porción de Lignum Crucis y varias particular de objetos de la Sagrada Familia de Nazaret y Belén, juntamente con las de los Apóstoles y otros santos por los que sentía el Emmo Purpurado especial devoción.

El señor Gaudí, después de expresar la posibilidad de complacer sus deseos de usted al tratarse de una capilla que tanto por su destino como por sus medidas coincide con el edículo del Templo, me interesa le pida algunas notas previas, como son: lugar y condiciones del emplazamiento: si el lugar donde se ha de emplazar la capilla o santuario es un campo abierto o tiene la proximidad de otras construcciones y en este caso. qué carácter tienen ellas.

Convendría también saber los elementos de que se pueda disponer, tanto por lo que se refiere a materiales, como a los elementos directores y ejecutores de la obra .

Otra nota interesante sería conocer la intensidad de los vientos dominantes y si son frecuentes los ciclones.

Finalmente convendría saber la cantidad aproximada que se estima poder destinar a la construcción de la expresada capilla o santuario.

El monumento se prestaría a la decoración pictórica en el interior, por cuanto habría una porción de asuntos que por tal medio se expresarian, pero la nota culminante es que el edículo en proyecto tendrá una capilla

en que habrá Nuestra Señora, acompañada de las nueve jerarquías angélicas.

Adjunto le envío un croquis del lugar que ha de ocupar el edículo en el templo de la Sagrada Familia en construcción y su correspondencia en el plano general. La prolongación de los brazos de la T que forma la obra la dan las escaleras, que para que emergiera el alzado circular y cúpula. El círculo medio correspondería al coro y a los ángeles a las sacristías. En el templo de la Sagrada Familia el edículo tiene su continuidad o complemento en la galería que rodea la construcción; en la construcción que vds. proyectan, siendo obra aislada, este complemento lo daría el perímetro punteado, donde hay el aditamento correspondiente a las escaleras.

Al ser intérprete de los sentimientos del Sr. Gaudí para con v. y la Orden Franciscana, me es grato ofrecerme muy suyo.
att. s.s.Q.B.S.M

Rdo. P. Angélico Aranda

SANTIAGO DE CHILE

Convento franciscano: Alameda

MI respetable Padre en Xto:

Por encargo de nuestro querido arquitecto D. Antonio Gaudí, paso a contestar su atenta del 15 de agosto, que llegó el 14 de septiembre, fiesta de la exaltación de la Santa Cruz y víspera del día de los Dolores gloriosos de Nuestra Señora. Como quiera que el sr. Gaudí vive en absoluto consagrado a su obra de la Sagrada Familia y desde hace años declina aceptar trabajo alguno que le aparte de dicho cometido, pensaba corresponder a V. agradeciendo sus frases de afecto y sus oraciones. Tengo setenta años, me dijo y poniendo a contribución toda mi vida, aun no haré lo que necesita la Sagrada Familia.

Mas el domingo, 17, fiesta de la Impresión de las llagas de San Francisco de Asís, volvió a leer su carta de V., y en el dorso encontró unas notas en lápiz, que le habían pasado desapercibidas al recibir la carta. Las proporciones de la capilla dedicada a Nuestra Señora de los Angeles, correspondían con un edículo que estaba estudiando como elemento del Templo de la Sagrada Familia para dedicarlo igualmente a Nuestra Señora de los Angeles. Las medidas resultaban iguales. No se trataba pues de proyectar una obra nueva e independiente del Templo que le requiere constantemente. Podía por tanto adelantar para América lo que un día lejano ha de tener realidad en la magna obra del Templo de la Sagrada Familia, el monumento más excelso de su genialidad artística.

Así es que al explicarme el señor Gaudí lo sucedido, me encargó que ofreciera a V. para el santuario de Rancagua sus trabajos destinados al Templo de la Sagrada Familia. El estudio podría aprovecharse mucho antes de su ejecución en Barcelona y sería una prueba de confraternidad espiritual entre España y América. Al mismo tiempo sería una correspondencia al afecto de un Cardenal catalán tan querido en América como el Cardenal Vives, hijo de San Francisco y Protector de las Ordenes franciscanas, para con el Templo de la Sagrada Familia de Barcelona. El Templo posee, donado por el Cardenal Vives, en caja de plata con cariñosa dedicación un relicario conteniendo una porción de Lignum Crucis y varias partículas de objetos de la Sagrada Familia en Nazaret y Belén, juntamente con las de los Apóstoles y otros santos por los que sentía el Emmo. Purpurado especial devoción.

El señor Gaudí, después de expresar la posibilidad de complacer sus deseos de V. al tratarse de una capilla que tanto por su destino como por sus medidas coincide con el edículo del Templo, me interesa le pida algunas notas previas, como son: lugar y condiciones del emplazamiento; si el lugar donde ha de emplazarse la capilla o santuario es un campo abierto o tiene la proximidad de otras construcciones, y en este caso, qué carácter tienen ellas.

Convendría también saber los elementos de que se pueda disponer, tanto por lo que se refiere a materiales, como a los elementos directores y ejecutores de la obra.

Otra nota interesante sería conocer la intensidad de los vientos dominantes y si son frecuentes los ciclones.

Finalmente convendría saber la cantidad aproximada que se estima poder destinar a la construcción de la expresada capilla o santuario.

El monumento se prestaría a la decoración pictórica en el interior, por cuanto habría una porción de asuntos que por tal medio se expresarían. Pero la nota culminante es que el edículo en proyecto tendrá una capilla en que habrá Nuestra Señora, acompañada de las nueve jerarquías angélicas.

Adjunto le envío un croquis del lugar que ha de ocupar el edículo en el Templo de la Sagrada Familia en construcción, y su correspondencia en el plano general. La prolongación de los brazos de la T que forma la obra, la dan las escaleras, que para Vds. quedarían suprimidas, formándose un cuadrado perfecto, del que emergería el alzado circular y cúpula. El círculo medio correspondería al coro y los ángulos a sacristías. En el Templo de la Sagrada Familia el edículo tiene su continuidad o complemento en la galería que rodea la construcción; en la construcción que Vds. proyectan, siendo obra aislada, este complemento lo daría el perímetro punteado, donde hay el aditamento correspondiente a las escaleras.

Al ser intérprete de los sentimientos del Sr. Gaudí para con V. y la Orden Franciscana, me es grato ofrecerme muy suyo
attº. s. s. q. B. S. M.

De este curioso intercambio de cartas y en respuesta la petición del fray, se desprenden varias situaciones; primeramente si descomponemos en orden la carta se destaca en su inicio la comprensión que tiene Gaudí sobre la inconclusión de su propio trabajo “poniendo a contribución toda mi vida, aún no haré lo que necesita la Sagrada Familia”. Teniendo muy claro y declarando así, entender a cabalidad que no logrará concluir su obra, dejando a sus sucesores el desenlace, desarrollo y destino de la misma.

A propósito de lo anterior, resulta notable que la obra inconclusa más célebre en la historia de la arquitectura sea coincidentemente La Sagrada Familia, podría ser entonces éste el caso perfecto de estudio para hablar sobre una obra inconclusa. Sin embargo en esta investigación no solo se busca constatar la evolución de la obra inconclusa durante el tiempo y sus posibles desenlaces, sino también trazar el método en el que se desarrolla la obra dentro del ejercicio arquitectónico y sus diferentes estados. Lo anterior para poner en tela de juicio como se ha intentado hasta ahora explicar y enseñar el proceso creativo tras una obra arquitectónica de una generación a otra.

Así, la Capilla Nuestra Señora de los Ángeles refleja fielmente esta condición abierta que tiene la obra arquitectónica al descender directamente de la misma Sagrada Familia, pero al mismo tiempo pone en común a través de sus diferentes estados, el diseño de que Gaudí había dedicado a Santa María de Los Ángeles, manteniéndose abierta hasta la actualidad pero sin separarse de su propósito.

En segundo lugar llama la atención cómo la noción de coincidencia da sentido a que Gaudí regale los planos de la Capilla para su posterior réplica, como si en esta coincidencia residiera cierto destino divino. “volvió a leer su carta de V. y en el dorso encontró unas notas en lápiz, que le habían pasado desapercibidas al recibir la carta”. Esta casualidad posibilitó el primer ejercicio notable, separar una pieza del conjunto y con ella trasladar su argumento, su contexto y la obra completa. “Las proporciones de la capilla dedicada a nuestra Señora de los Ángeles, corresponden con un edículo que estaba estudiando como

elemento del Templo de la Sagrada Familia para dedicarlo igualmente a Nuestra Señora de los Ángeles. Las medidas resultaron iguales. No se trataba pues de proyectar una obra nueva e independiente en el templo que le requiere constantemente”

Pareciera a partir de estas líneas, que poco le preocupaba a Gaudí replicar su trabajo, y tener versiones gemelas en dos lugares diferentes, en la casualidad del propósito final de ambos encargos, celebrar la figura de la Santa María de los Ángeles, reside la posibilidad de generar un desplazamiento desde Barcelona hasta Rancagua sin mucha resistencia. De hecho parece ser que para Gaudí es una perfecta oportunidad de ensayar la construcción de la misma, “Podía por tanto adelantar para América lo que un día lejano ha de tener realidad en la magna obra del Templo de la Sagrada Familia, el monumento más excelso de su genialidad artística.”

Desde lo anterior podemos cuestionarnos la idea de autenticidad que muchas veces aflora en discusiones disciplinares, al plantear desde el propio autor la réplica de la obra como un ensayo de la misma; “El estudio podría aprovecharse mucho antes de su ejecución en Barcelona y sería una prueba de confraternidad espiritual entre España y América.” Desde sus propias palabras, queda poco espacio para cuestionar la separación de ambas obras de la idea de conjunto, y exigir autenticidad a un objeto que está en constante iteración bajo el anhelo del mismo autor.

Aún más, lo que se traslada hasta Rancagua como Capilla, ya no tiene que ver solamente con su condición formal, estética, simbólica o espiritual, sino que con ella se traslada también la mismísima Sagrada Familia como referencia de un marco mayor. Imposibilitando entender al objeto sin su origen, imposibilitando también desprenderse completamente de su idéntica y del resto del Templo Expiatorio en Barcelona.

En esta misma línea, pareciera no preocuparse tampoco por las posibles transformaciones que puede sufrir su edículo al ser trasladado, cuando declara tener interés

por conocer más detalles de Rancagua y su posible emplazamiento; “me interesa le pida algunas notas previas, como son: lugar y condiciones del emplazamiento: si el lugar donde se ha de emplazar la capilla o santuario es un campo abierto o tiene la proximidad de otras construcciones y en este caso. qué carácter tienen ellas. Convendría también saber los elementos de que se pueda disponer, tanto por lo que se refiere a materiales, como a los elementos directores y ejecutores de la obra. Otra nota interesante sería conocer la intensidad de los vientos dominantes y si son frecuentes los ciclones.” Con estas interrogantes que abre Gaudí sobre Rancagua, se da cuenta claramente de qué el arquitecto entiende a cabalidad que conocer el entorno es primordial para prever las repercusiones en el proyecto que genera el contexto de manera directa sobre la obra, y que en el ejercicio de replicar existirá una cierta deformación dada por las nuevas condiciones a la que deberá responder.

Finalmente a este intercambio de cartas, se le suma un nuevo medio de representación en que se terminan de trasladar las ideas desde el arquitecto hasta Chile que el texto no permite transmitir. La obra toma ahora una nueva forma gráfica, deja de ser texto y se transforma en dibujo, cuando se le adjuntan a esta conversación, croquis del proyecto como evidencia directa de que el regalo de la obra ha sucedido. “Adjunto le envío un croquis del lugar que ha de ocupar el edículo en el templo de la Sagrada Familia en construcción y su correspondencia en el plano general.”

A propósito de todo lo anterior expuesto vale la pena hacer hincapié en que la obra como tal apareció mucho antes que Gaudí mencionara los croquis, logramos hablar largamente sobre la capilla antes de conocer su resolución formal, fue posible discutir sus dimensiones, desarrollo interior y atribuciones mucho antes de que apareciera su forma gráfica. Así la obra existe en cuanto alguien la declara. En este caso la capilla existe en cuanto el Fraile la solicita, y por tanto la pone en común a través de la primera carta.

No obstante, todo ese intercambio de información se pausó; hasta esa fecha y la muerte de Gaudí en 1926, junto la pérdida de gran parte de la información sobre el trabajo del arquitecto a causa de la guerra civil española por la quema de información, en conjunto con el extravío de los croquis que tenía Aranda, la capilla quedó en una condición etérea casi anecdótica. A pesar de ello y como declara quien en la actualidad recogió la posta “quedó enterrado en el tiempo, sin embargo el destino es impredecible” (Matzner, 1996 p. 42).

Poco tiempo después, en 1917 existió un nuevo intento por el profesor Georges R. Collins (historiador del arte y experto en la obra Guadiana) por encontrar antecedentes en Chile sobre este proyecto, con todo estos esfuerzos aún no se obtuvieron resultados exitosos, no fue hasta la década del setenta que se encontró la información que daría paso a seguir avanzando en el relato de la obra. “En 1973 fueron catalogados en el índice de la “Catedral Gaudí” los documentos relacionados con este caso -encontrados por un estudiante- producto de la reordenación de los Archivos Diocesanos de Barcelona. Lamentablemente no pudo prosperar ninguna gestión o iniciativa al respecto. En Barcelona nadie recordaba que en Chile existiera un arquitecto que hubiera gestionado esta información llevándola de Barcelona a Rancagua. Solo se pudo averiguar a través del Padre Jaime Aymar Ragolta, actual delegado Diocesano para los Medios de Comunicación Social del Arzobispado de Barcelona, sobre un grupo de laicas catalanas de las Asociación “ Grup Claraeulalias” radicadas en Chile, las que a través del Sr. Nicolas Diaz, senador de la Región, y de su hijo, el doctor Rodrigo Diaz, habían hecho intentos al respecto, apoyados por el arquitecto Cristián Barahona de la I. Municipalidad de Machalí y otras personalidades de la Región interesados en este proyecto” (Matzner, 1996 p. 42). La documentación son desclasificados cincuenta y un años después del intercambio de cartas por Guillermo Montejano, durante el desarrollo del curso dictado por Juan Bassegoda Nonell en Escuela de Arquitectura de Barcelona el año 1973.

3.2 Dibujar: “Los Croquis”

En 1995 Christian Matzner, Arquitecto Chileno, formaba parte del programa de doctorado “Arquitectura de Gaudí” en la cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña de Barcelona, dictado por Joan Bassegoda i Nonell, lugar en que conoció el intercambio entre Aranda y Gaudí. “Casi al final del curso, el profesor Bassegoda le comentó y propuso a mi padre encargarse de un proyecto que por su extravagancia continúa desarrollándose hasta la actualidad: la construcción de una capilla de Gaudí en Rancagua, Chile. Veinte años antes, cuando Guillermo Montejano, otro alumno de Joan Bassegoda, se hallaba desclasificando y referenciando el Archivo del Arzobispado de Barcelona se encontró con una sorpresa: dos cartas intercambiadas entre un chileno llamado Angélico Aranda y el famoso arquitecto catalán Antonio Gaudí. La primera carta la envió Angélico Aranda desde Rancagua (Chile) al arquitecto en 1922. Este documento existe gracias a Martí Matlleu, secretario taquígrafo del catalán. La carta de Antonio Gaudí en respuesta a Angélico Aranda fue mecanografiada por Martí Matlleu y, por lo tanto, de ella existe una copia que conservó entre sus archivos” (Matzner 2019, p. 1)

Desde aquí toda esta historia sobre la Capilla en Rancagua apasionadamente contada por Bassegoda a Matzner “...y nos encomienda ‘desenterrarla’: ¡Vea usted que puede hacer!”. Contactamos así, con el padre Jaime Aymar y con Jordi Bonet Armengol, Arquitecto, Director y Coordinador de la Junta Constructora del “Temple expiatori de la Sagrada Família” a través del arquitecto en obra Jordi Faulí...De todos los documentos encontrados apareció una lista de donaciones de distintas entidades y personalidades para ayudar al financiamiento del templo de la Sagrada Família, entre los cuales aparece una donación de Fray Angélico Aranda. La donación aparece destacada con color rojo. Se cree que ese destacado puede ser de la mano de Gaudí o del Sr. Martí Matlleu, resaltando la donación de 177 Pesetas, valor claramente superior al resto de las donaciones. Esta donación viene a confirmar que la relación entre el padre Aranda y Gaudí iba más allá que un simple autógrafo, constituyendo un verdadero compromiso para con la gran obra arquitectónica

del alarife” (Matzner, 1996 p. 42). Todo lo anterior, dio paso a la recopilación de información en donde se hallaron los croquis que daría forma más tarde a la Capilla.

De este modo estas diferentes investigaciones dieron acceso a los dos únicos croquis de Gaudí para la Capilla, (cuyos originales como se menciona anteriormente, se quemaron en 1936 en la Guerra Civil Española) que se salvaron gracias a la publicación en el libro “El Templo de la Sagrada Familia”, Isidre Puig Boada en 1929. Estos croquis no son aún certificados como exactamente los mismos y originales adjuntos a la carta enviada por Gaudí a Aranda, sin embargo los croquis documentados corresponden a los más antiguos existentes del edículo de la Sagrada Familia, y por tanto el único registro legítimo, dibujados por el puño y letra de Gaudí, y con los cual se ha trabajado todos estos años en el desarrollo del proyecto en Chile a cargo de Matzner.

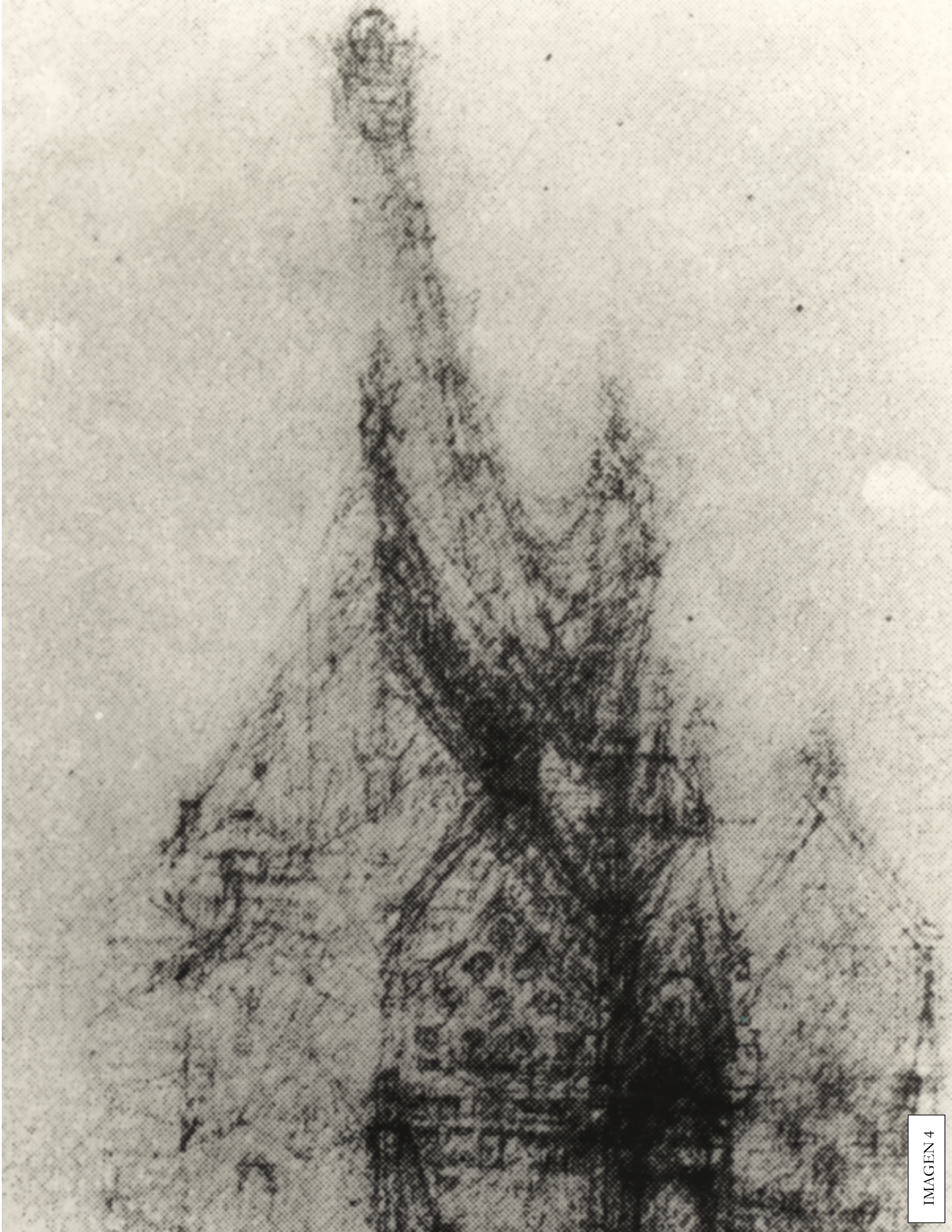


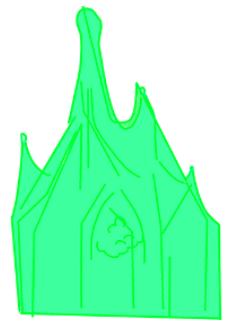
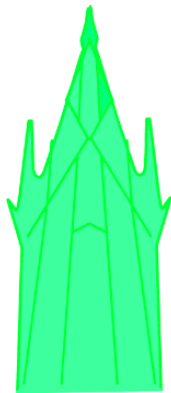
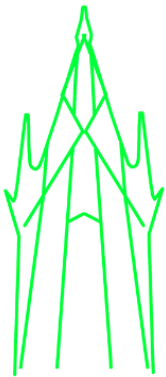
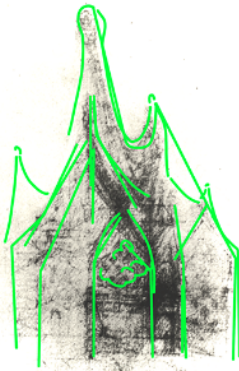
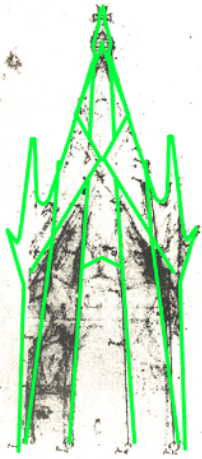
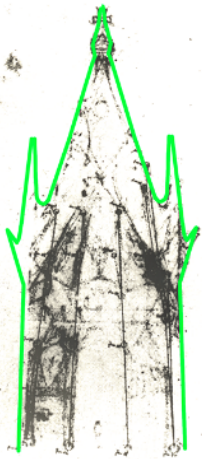
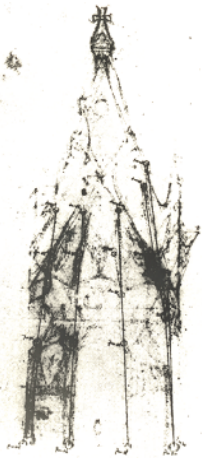
IMAGEN 4



Resulta difícil percibir la totalidad de esta obra partir de sus croquis, estos fueron entregados en fotografía de alta definición por los arquitectos de la Basílica a Christian Matzner en 1995, y parecen ser más bien una evidencia necesaria para conversar sobre la existencia de la obra como constatación, más que como realmente un elemento instrumental que arroje luces verídicas sobre lo que estaba diseñando Gaudí.

Teniendo en cuenta estas posibles bifurcaciones, el proyecto siguió avanzando y existió un arduo trabajo de traducción desde los croquis hasta las primeras planimetrías. “En 1954 los arquitectos I. Puig B. y Ll. Bonet G., son nombrado miembros de la Junta Constructora y colaboraron con Quintana para poder dirigir la obra, y sucediendo después de su muerte, en el año 1966” (Matzner, 1996 p. 42) Así, ambos arquitectos desarrollaron en 1979 a partir de estos croquis los primeros dibujos planimétricos a escala de la Capilla.

Es probable que en ese proceso por entender y traducir la morfología expuesta en los croquis, se haya dibujado una y otra vez esta evidencia en búsqueda de patrones que adicionalmente y en contraposición con la información contenida en la propia Sagrada Familia completen las deudas que el croquis deja. Podríamos aventurarnos a intentar realizar el ejercicio (imagen 6) y buscar en estos esbozos completar a la capilla como un objeto certero. Podríamos intentar entender el contorno y desde ahí trazar las líneas que se asoman con más fuerza, intentando remarcar la información que necesitamos para construirla con veracidad, sin embargo todos estos esfuerzos podrían alejarse o acercarse sin importancia de lo que diseñó Gaudí, y nunca lo sabremos realmente.



Gran parte de estas contradicción de la obra inconclusa y el debate que generó, era comprendido a cabalidad por Cristian Matzner cuando se comprometió con esta causa; “En relación a las distintas opiniones relativas a la continuación de la obras del templo, es preciso el siguiente alcance: por un lado, está un grupo de críticos a la continuación de las obras, que plantean que al morir Gaudí en 1926, la construcción debió ser detenida. Otro grupo piensa que las obras deberán continuar, pero sostiene una cierta crítica a la forma en que actualmente se está haciendo. Finalmente, están los que piensan que se debe terminar y que se está haciendo perfectamente. En relación a esta discusión debemos manifestar que creemos que el templo se debe terminar por las siguientes razones:

- Toda obra arquitectónica es concebida para ser terminada y, por tanto, usada;
- Hay una necesidad psicológica de la población -tanto catalana como mundial- de ver materializada una obra de esta connotación y, finalmente, en honor a Gaudí, sin duda, él sabía que no podría terminar y que otros la continuarán hasta su total término.” (Matzner, 1996 p. 44). Si bien sus declaraciones al parecer venían a responder las dudas de autenticidad de la Sagrada Familia, sus razones para buscar concluir la obra son fácilmente trasladables hacia la capilla y su propio trabajo en ella, que termina siendo una especie de extensión del Centro Expiatorio. Así mismo, cuando propone que “toda obra es concebida para ser terminada” deja en evidencia su postura frente a la conclusión de la obra arquitectónica como algo material “y por tanto usada”.

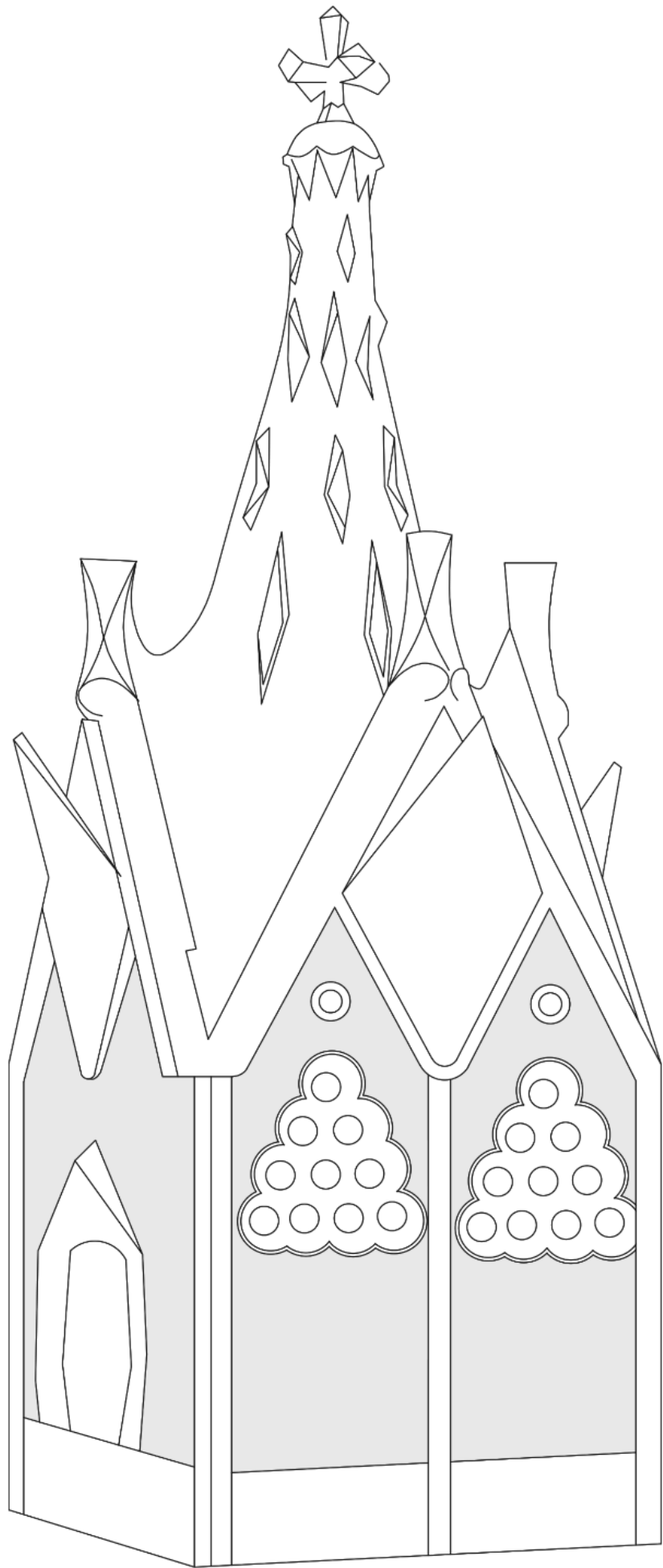
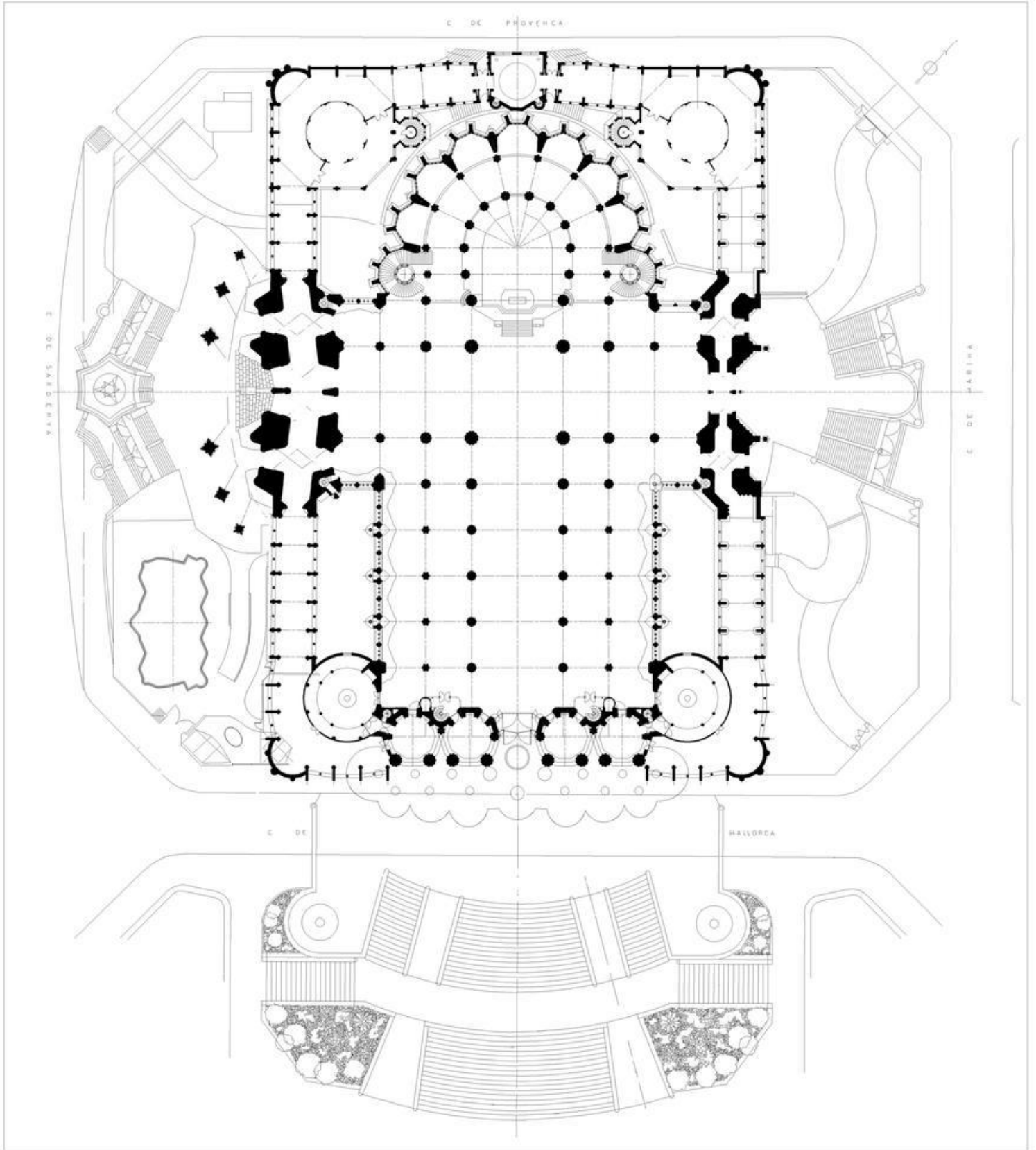


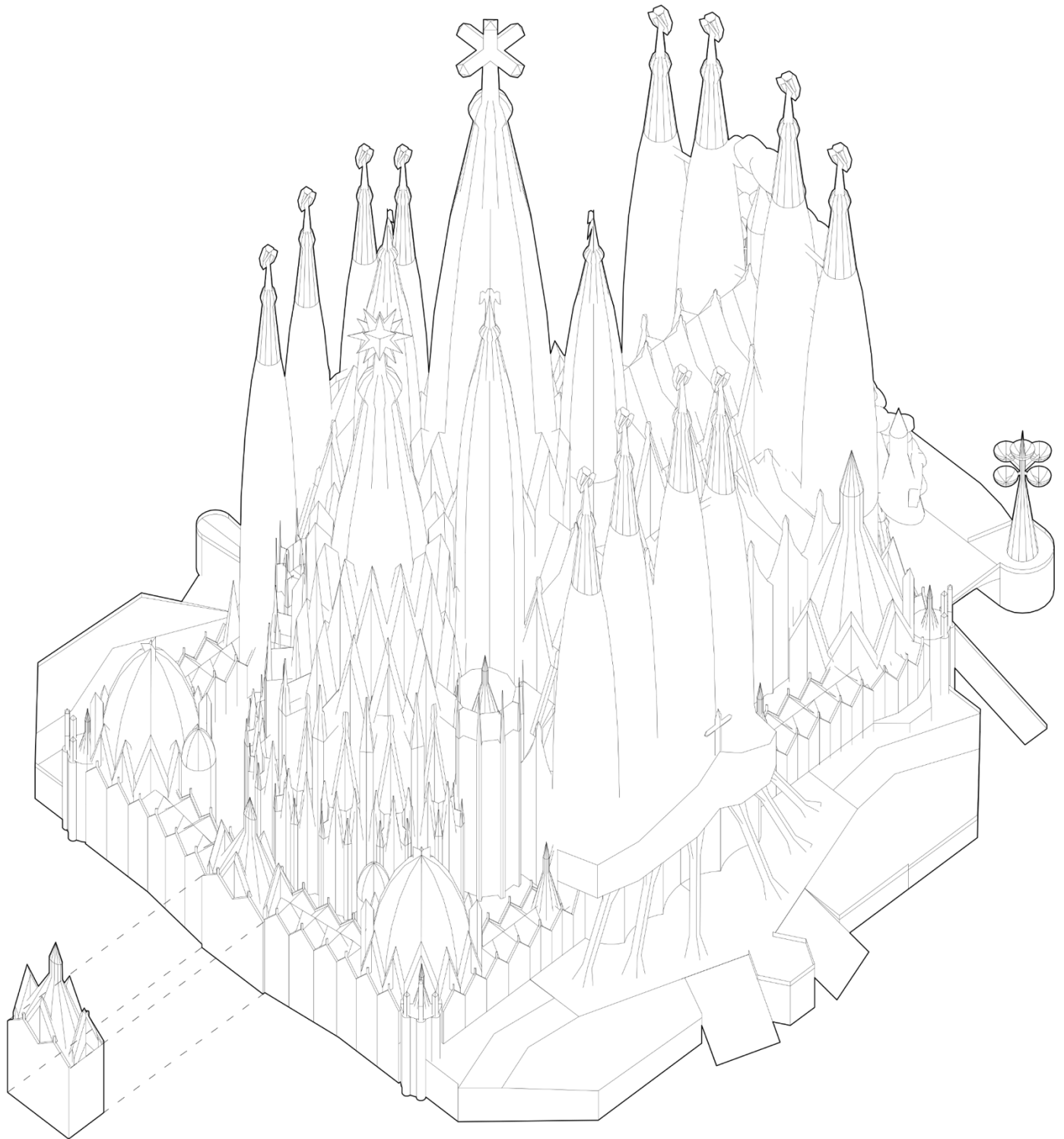
IMAGEN 7

3.3 Replicar : “La separación”

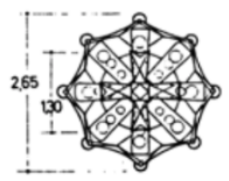
Desde el momento en que se materializa el regalo a través del envío de los dibujos por carta hasta 1995, ya han existido hasta aquí variados traslados, traducciones e interpretaciones de la obra del cual no tenemos registro. Esto puede generar ciertas tensiones en la idea de autenticidad entre lo que piensa, diseña, dibuja y envía Gaudí, (imagen 8) con lo que recibe, traduce y réplica Matzner. Lo que hay entremedio son las primeras planimetrías realizadas por Isidre Puig y Lluís Bonet, desde estas planimetrías se empieza a trabajar en Chile en su réplica. (imagen 9)

En ella ya podemos definir claramente sus proporciones, materialidades, densidades, estructura y su relación con el conjunto, sin que perder de vista además que el edículo es una fracción de toda la agrupación de construcciones y por tanto guardan relaciones estrechas. “también se puede entender el rol jerarquía que tiene su ubicación tanto en planta como en alzado, ordenando las circulaciones y accesos de todo el templo desde la calle Provenza, como en alzado, donde se puede observar la proporción del cimborrio central que tendrá 170 metros de altura con el edículo de 30 metros; además se descubre que la proporción del edículo -relación entre la altura de la cúpula y corona con los hastiales, los rosetones, capiteles y formas helicoidales- con la del templo propiamente tal -relación entre el cimborrio central y los Plásticos, ábsides, sacristías y capillas- son correspondientes.” (Matzner, 1996 p. 44). Desde aquí y a partir de contar con esta información (imagen 10, 11 y 12) se constituye la Corporación Gaudí de Triana gestionada entre otros por Christian Matzner y presidida por Nicolás Díaz para construir la Capilla. “Con Fecha 8 de abril de 1996, se ha dado paso histórico en el camino emprendido al constituirse legalmente en un acto solemne en la ciudad de Rancagua, la ‘corporación Gaudí de Triana’... Sus objetivos serán: La construcción y mantenimiento de una capilla en Rancagua dedicada al culto y bajo la tuición de la Iglesia Católica correspondiente al edículo denominado “ Capilla de Asunción” del templo de la Sagrada Familia de Barcelona, España diseñada por el arquitecto Antonio Gaudí”. Esta no solo era una oportunidad de materializar en Rancagua la única obra de Gaudí fuera de España, si no una manera de practicar como ya mencionaba en su regalo el mismo Gaudí lo que luego se resolvería en la propia Sagrada Familia.

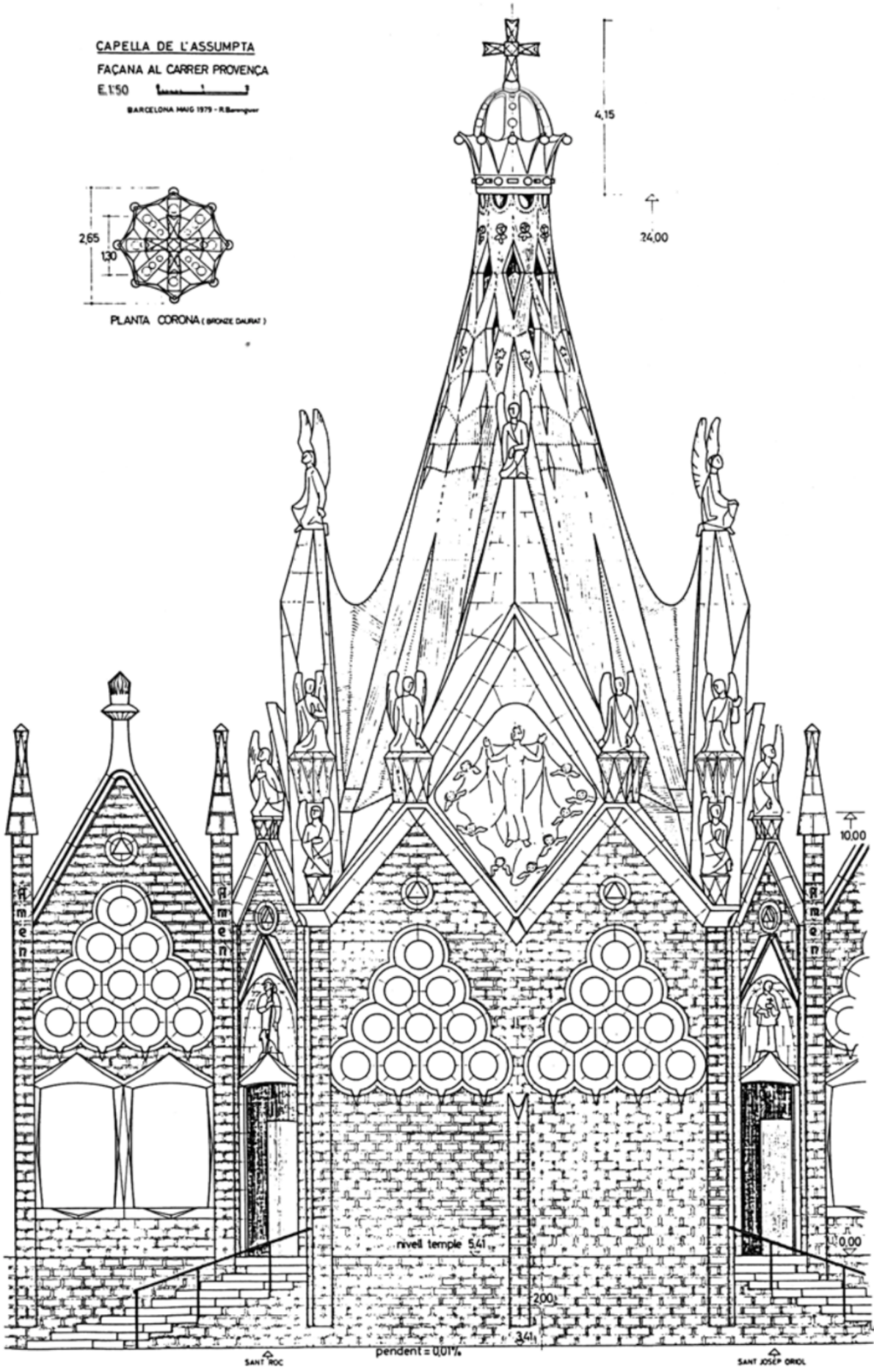


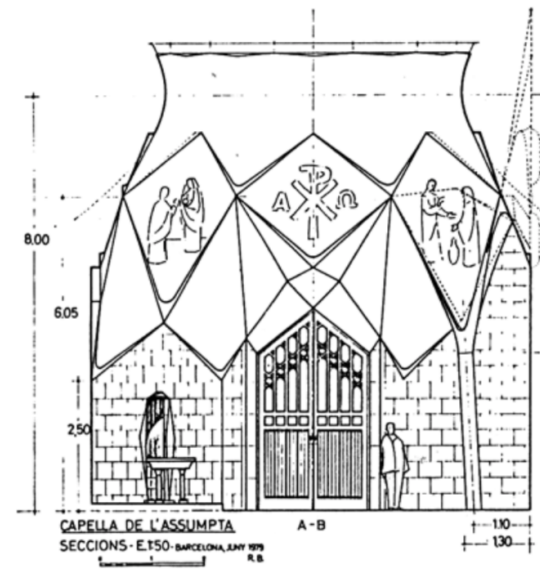
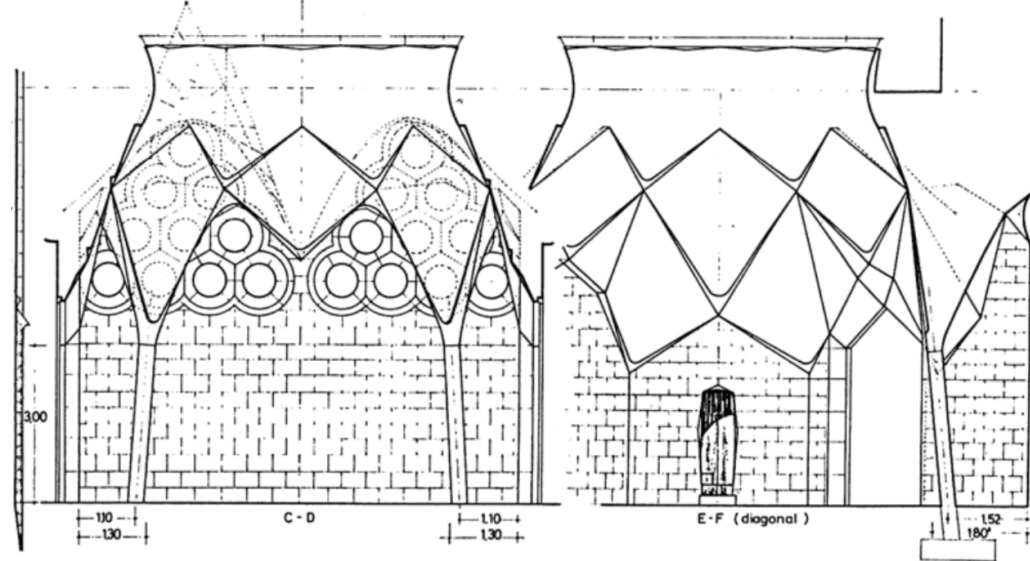
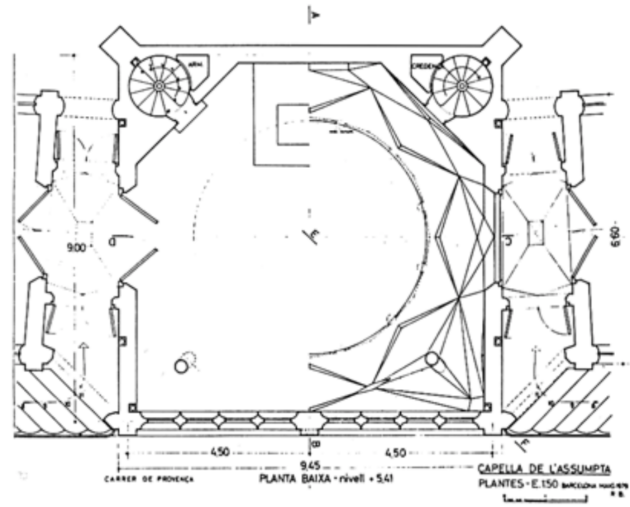


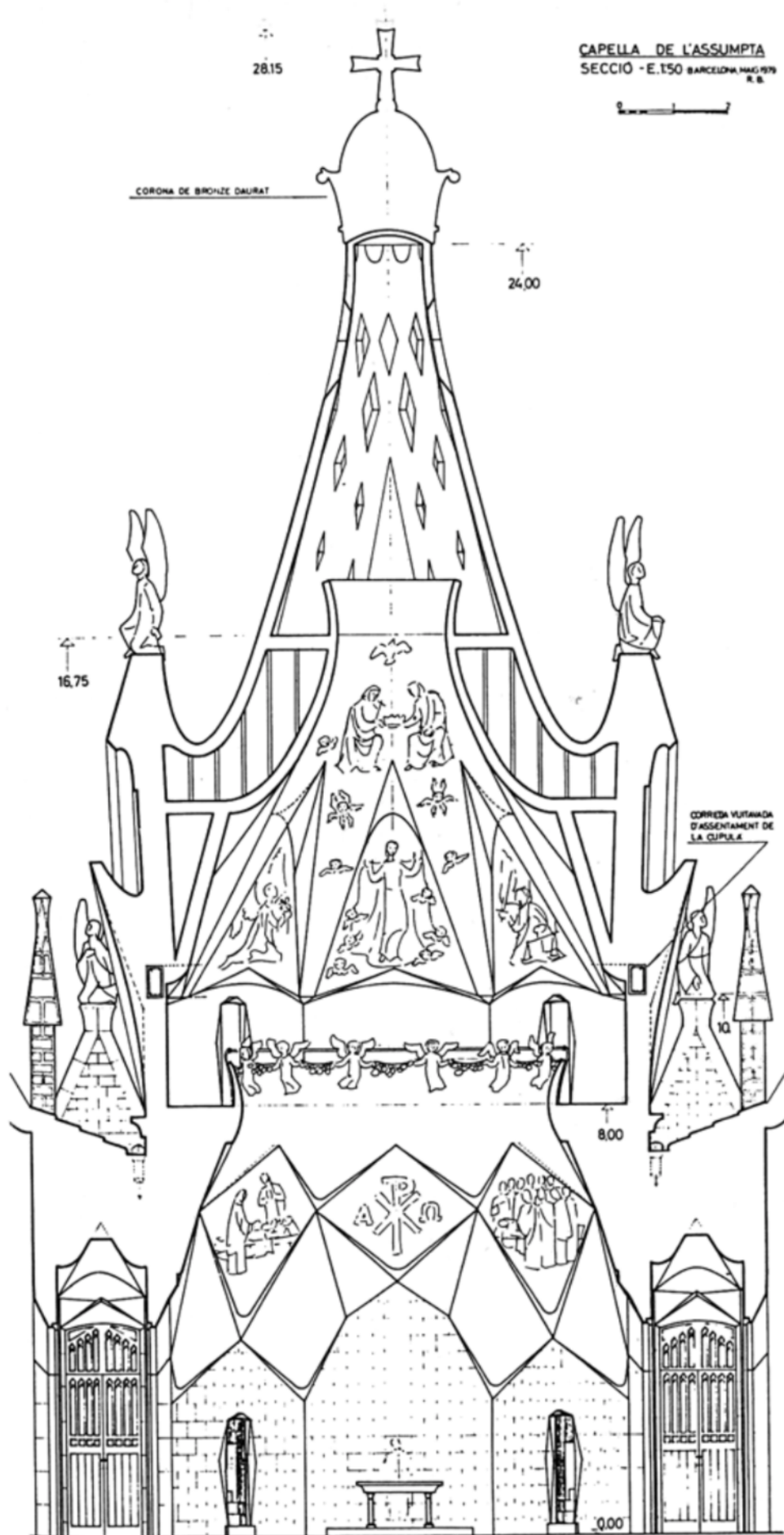
CAPELLA DE L'ASSUMPTA
FAÇANA AL CARRER PROVENÇA
E:1/50
BARCELONA 1906-1919 - R. Bonaventura



PLANTA CORONA (BRONZE OBRAT)







El arquitecto a cargo de la ejecución de la obra en Rancagua, reconoce bien el carácter de iteración que presenta la obra, iteración condicionada por el traslado;

“... los dos croquis de Gaudí, que es uno en corte y otro en elevación, hechos por la mano de Gaudí se salvaron gracias a que estaban publicados en un libro porque los originales se quemaron en la Guerra Civil Española ese dibujo técnico, y como la palabra lo dice, al ser técnico, te fuerza a toma de decisiones o sea, lo que en Gaudí era bello porque había matices, sombras, luces aquí es una forma, que tu dices "Oye, esto no es Gaudí", o "está muy bien interpretado Gaudí". Hubo cambios en el proyecto para Rancagua que tiene que ver con cierta toma de decisiones inspiradas en la forma, principalmente en tema sísmico, materialidad, espesores y elección de materiales. Entonces todo eso hizo cambios, como tú muy bien lo hiciste en tu croquis, va a venir otra, quizás nueva "interpretación" de lo que nosotros creemos está casi perfecto quizás en obra, cuando hagamos maquetas de dovelas 1:1 "oye no, este encuentro" vamos a hacer modificaciones, probablemente muy pocas.”

(C. Matzner, comunicación personal, 13 de Julio del 2022)

Al hablar de réplica hablamos también de un sistema y códigos propios de un lenguaje inicial que se traslada y que logra exceder a lo que se busca responder en su inicio. Con esto se puede explicitar que el interés de estudiar una obra inconclusa (Capilla) dentro de otra obra inconclusa (Sagrada Familia) entendida como una réplica, no está en revisar los modos de creación del edificio y certificar su autenticidad, sino posibilitar el cuestionamiento sobre ciertas certezas de originalidad dentro del ámbito proyectual de la disciplina y su relevancia.

3.4 Traducir : “Ficciones habilitadoras para Rancagua”

Si quisiéramos detectar las diferentes “ficciones habilitadoras” que atravesó el objeto de investigación, tendríamos que revisar toda la documentación en torno a la Capilla anteriormente expuesta y con ella podremos entender todas las desviaciones imaginarias que tuvo la obra en su trayecto. Desde la documentación disponible podemos detectar donde ocurre parte de las desviaciones provocadas por la condición imaginativa de la que habla Evans. Entre 1973 y 1979 podríamos establecer entonces que se realizó la Primera “traducción” desde los croquis de Gaudí hasta un dibujo de características “técnicas” o más bien de carácter constructivo, levantados por Lluís Bonet Garí en colaboración con Isidre Puig i Boada y Francesc Quintan.

Posteriormente existe una segunda traducción de Francisco de Asís Berenguer Mestres, quien toma esos dibujos y compone un equipo de dibujantes técnicos para elaborar planimetrías más detalladas y constructivas entre los años 1979 y 1982 desde la información ya traducida anteriormente, buscando que en ella se incorporar más información, como una carta de instrucciones para su ejecución que será realizada sin supervisión directa del arquitecto ya fallecido y por lo tanto debe ser lo más precisa posible. Hasta llegar a Rancagua y a las manos de la “corporación Gaudí de Triana” instancia de traducción cuando en 1997 se realizan la primera maqueta de la Capilla Nuestra Señora de los Ángeles, realizadas en el marco del curso “La Arquitectura de Gaudí y su Proyección en Chile”, en la FAU de la Universidad de Chile dictado por el arquitecto Christian Matzner, a partir de la planimetría desarrollada en paralelo entre los arquitectos que dirigen la Sagrada Familia en Barcelona y el equipo de la Fundación CGT.





De este modo, descontextualizada de su origen ahora la Capilla se posiciona como parte de las construcciones proyectadas en los terrenos del Parque Cataluña, ubicados en la intersección de Avenida Alameda y Antiguo Camino Real en Rancagua. Entre 2009 y 2010, se desarrolló en detalle y por mandato de la DA MOP, el proyecto “Construcción Capilla y Centro Espiritual y Cultural Gaudí en Rancagua”, ahora el edículo está dentro del proyecto conformado por 1,6 hectáreas, que fueron entregadas en comodato por la Municipalidad de Rancagua por un plazo de 99 años, se contemplan grandes intervenciones en torno a la construcción de la Capilla, insertado en el parque junto nueva e importante infraestructura pública la capilla cambia su manera de relacionarse con su entorno; frente a un gran espejo de agua y circundado por un gran proyecto de paisajismo la capilla toma un protagonismo al cual no estaba destinada.

Su posición en el nuevo terreno está determinada por su nueva condición homogénea en sus cuatro caras “Nosotros hicimos varias etapas de anteproyecto, y es bien interesante cuando Gaudí en la carta le dice al padre Aranda, no se lo dice así pero le comenta, “usted va a tener un problema o al menos un desafío” porque en Barcelona la fachada del edículo da a la calle Provenza y el resto se adosa a los claustros perimetrales y su espalda da a la espalda del ábside eso no lo ve nadie, en cambio en Chile va a tener cuatro fachadas porque ahora es solo un edículo.” (C. Matzner, comunicación personal, 13 de Julio del 2022).



SIMBOLOGÍA ESPECIES VEGETALES

	Almendo - Prunus amygdalus L.		Boldo - Peumus boldo		Plumbago - Plumbago auriculata
	Castaño de la India Blanco - Castanea sativa		Loniceria nitida - Loniceria caprifolium		Roseta (céspedes) - Selliera radicans
	Alcornoque - Quercus suber		Mycoporo rastroero - Myoporum acuminatum		Oreja de ratón (céspedes) - Dichondra sericea
	Quillay - Quillaja saponaria		Romero rastroero - Rosmarinus officinalis		
	Roble - Nothofagus obliqua		Ceanoto rastroero - Ceanothus sp.		

Por lo anterior el proyecto tomó una estrategia clara para ubicarse dentro del nuevo sitio, se emplazo de manera tal que lograra mirar directamente hacia la sagrada familia. “Nosotros en el fondo mantuvimos las puertas laterales como acceso, la fachada principal que tiene los 20 óculos con forma de hiperboloide dan y están en un sentido al centro histórico de Rancagua, por un tema fundacional urbano y eso posiciona a la capilla -yo digo como la mezquita mira a la meca- está mira a la Sagrada familia. Tiramos un eje y eso posicionalmente en el territorio tomó una forma, que es muy bonito, porque hace que la fachada de los óculos que es la principal mira al centro histórico y la nueva que la llamamos la fachada que da a América mira a Europa que es la de atrás. Entonces hay una serie de elementos tienen que ver con el territorio”. (C. Matzner, comunicación personal, 13 de Julio del 2022).

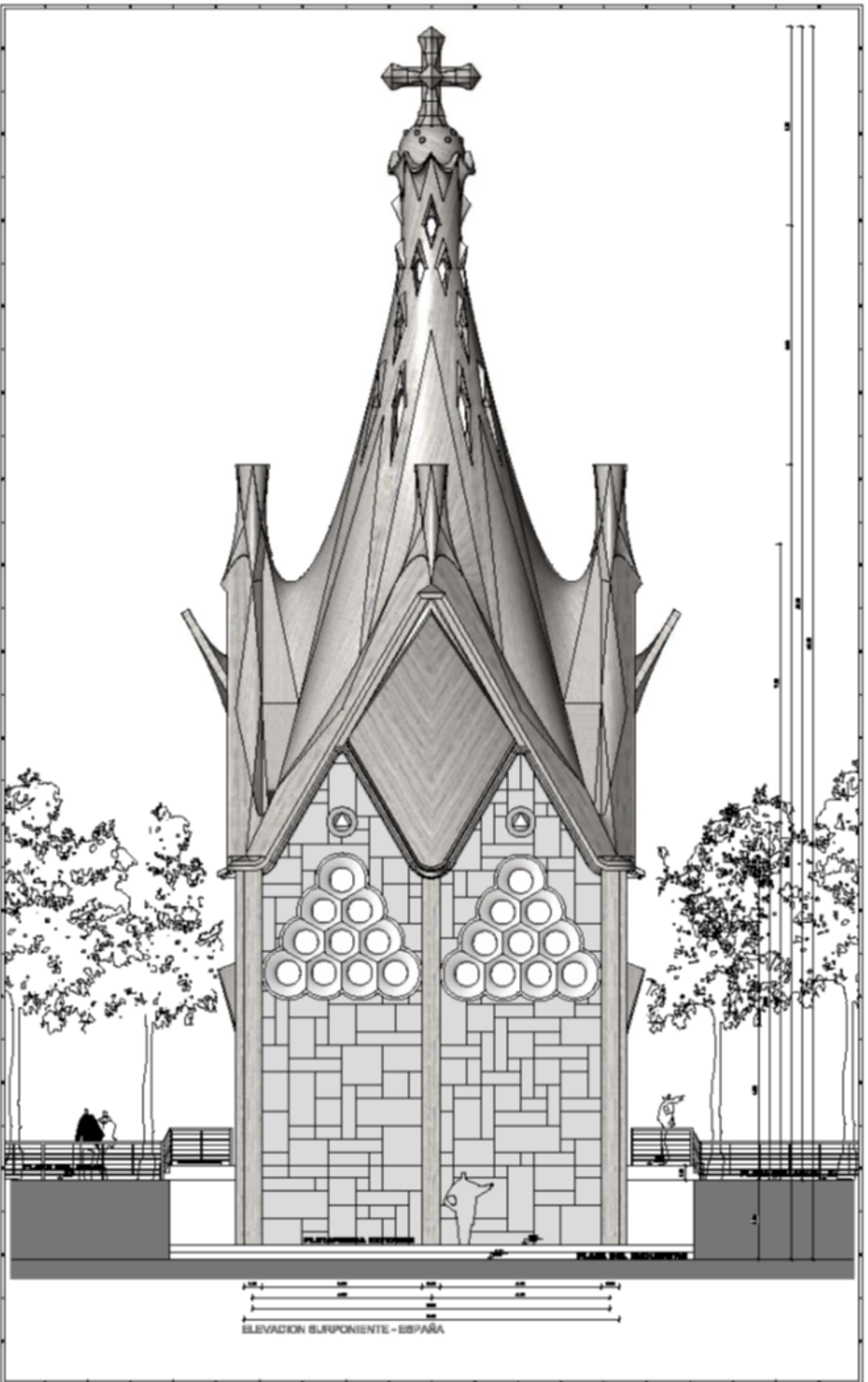
Así entonces, su cara norponiente ahora mira a una gran laguna, se enfrenta directamente con una plaza de agua entre castaños, y en su parte trasera con una gran explanada se propone cuna plaza de encuentro para multitudinarias celebraciones y eucaristías. La cara poniente que mira hacia la alameda (Avenida libertador Bernardo O’higgins) resuelve su paisajismo con vegetación baja, se levanta un pequeño montículo con mioporos rastreros y loniceras, salvaguardando su presencia y visibilidad desde fuera del parque, mientras que hacia el lado oriente se enmarca por un denso bosques de almendros, robles, quillayes y castaños. (imagen 15) Alejado o no de su origen ahora la capilla es una réplica exacta de una fracción de la Sagrada Familia pero su nuevo contexto y lo nuevos usos a su alrededor claramente han dotado de un nuevo significado y significante a la obra. Resulta cuestionable si tiene o no la continuidad necesaria que fielmente se espera del edificio, pero sin embargo resulta difícil desestimarla.

Actualmente el proyecto está aprobado y recibido satisfactoriamente por el MOP, la Municipalidad de Rancagua y por los arquitectos que dirigen la Sagrada Familia en Barcelona. Estas obras consideran también una nueva estación de trenes, un nuevo centro de justicia y la restauración de la casa donde vivía el Padre Aranda. Gran parte del paisajismo

ya se encuentra posicionado en el lugar, sin embargo aún la capilla depende de decisiones presupuestarias para empezar su ejecución. Ésta se encuentra a la espera de licitar las obras para poder posteriormente adjudicar a la empresa constructora que técnicamente gane la licitación pública, proceso que realizará con la DA MOP para dar inicio a la construcción, que se ha planificado se reactive en este año 2023.

Parece existir un gran compromiso, desde la propia experiencia de Matzner en restauración patrimonial, por generar vínculos directos entre ambas obras, y proteger lo más posible el camino de ejecución entre ambas. Esto se evidencia desde la planimetría que desarrollaron para el proyecto, con su elevación se puede notar como la capilla genera las mismas estrategias para posicionarse tanto en Barcelona como en Rancagua. “...la capilla se adelanta hacia la calle 2 metros y a su vez el nivel de la calle Provenza, el nivel de piso terminado de la sagrada familia son dos metros más alto que el de la capilla. Entonces, nosotros hicimos ese juego o interpretación, ósea en Rancagua la plaza del encuentro se encuentra dos metros más abajo que la plaza del agua, dos metros de diferencia entre el nivel de piso terminado de la planta baja y a su vez de que existe esa diferencia de altura, la capilla también se adelanta los mismos dos metros que se adelanta en la Sagrada Familia, haciendo un guiño digamos a la que va a tener su hermana o a su melliza en Barcelona” (C. Matzner, comunicación personal, 13 de Julio del 2022). Este cambio de nivel sirve también para ubicar bajo la plaza de agua una sala de uso múltiple que se comunica directamente con la Cripta, y una pequeña sala de exposición permanente en donde se explique todo el relato del proyecto.

Todo este traslado y traducción “de un lado a otro” que vivió la obra, tanto teórica como físicamente, puede generar alertas sobre su autenticidad, pero tal como mencionaba Evans citado anteriormente “las cosas pueden doblarse, romperse o perderse en el camino” sin embargo el sustrato que le precede es difícil perderlo de vista ahora que al hablar de obra entregamos también su relato y no solo su conclusión.



PROYECTO	CLIENTE	PROYECTISTA	PROYECTO	FECHA	ESCALA	HOJA
4.2.1						

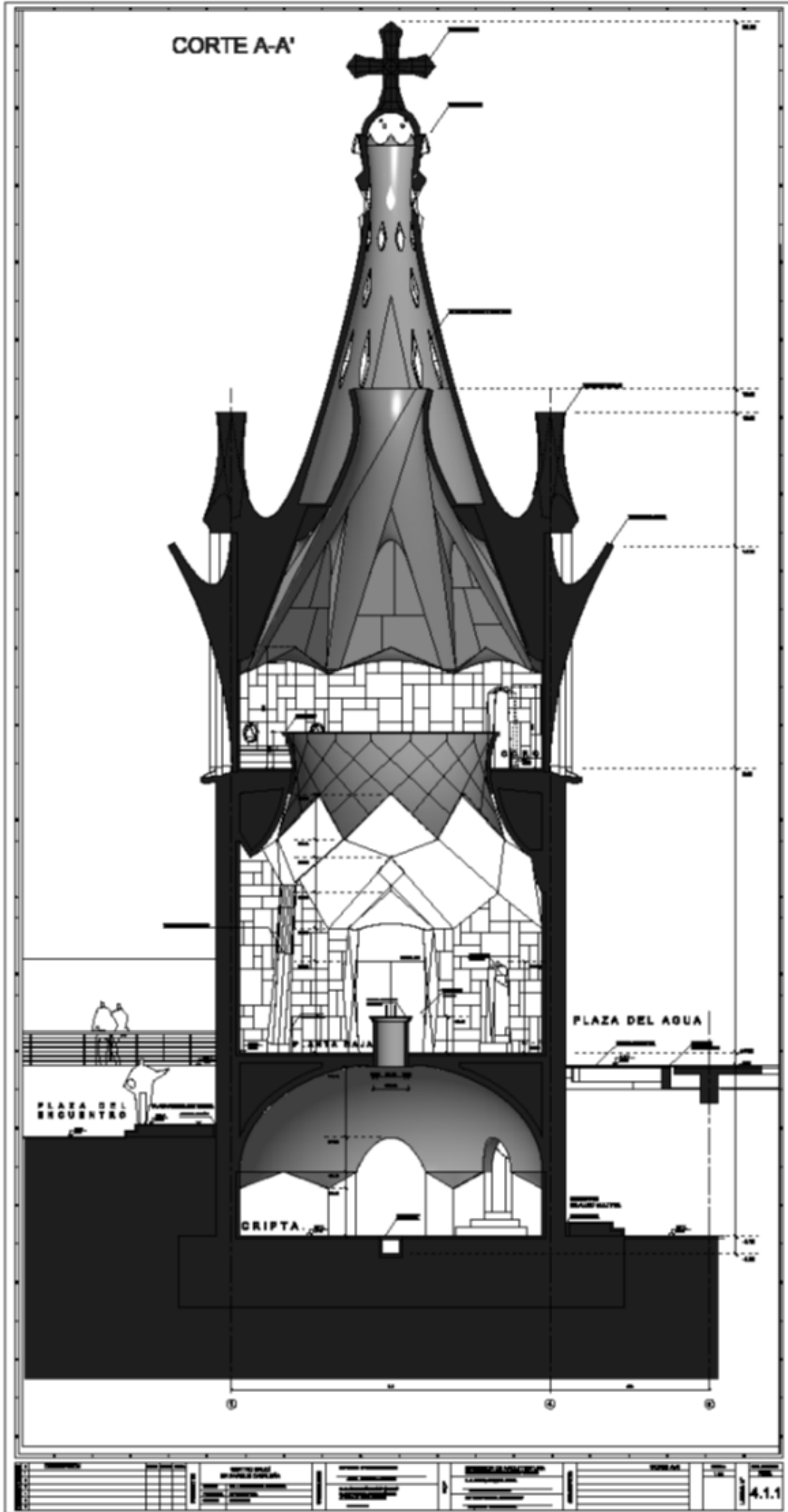
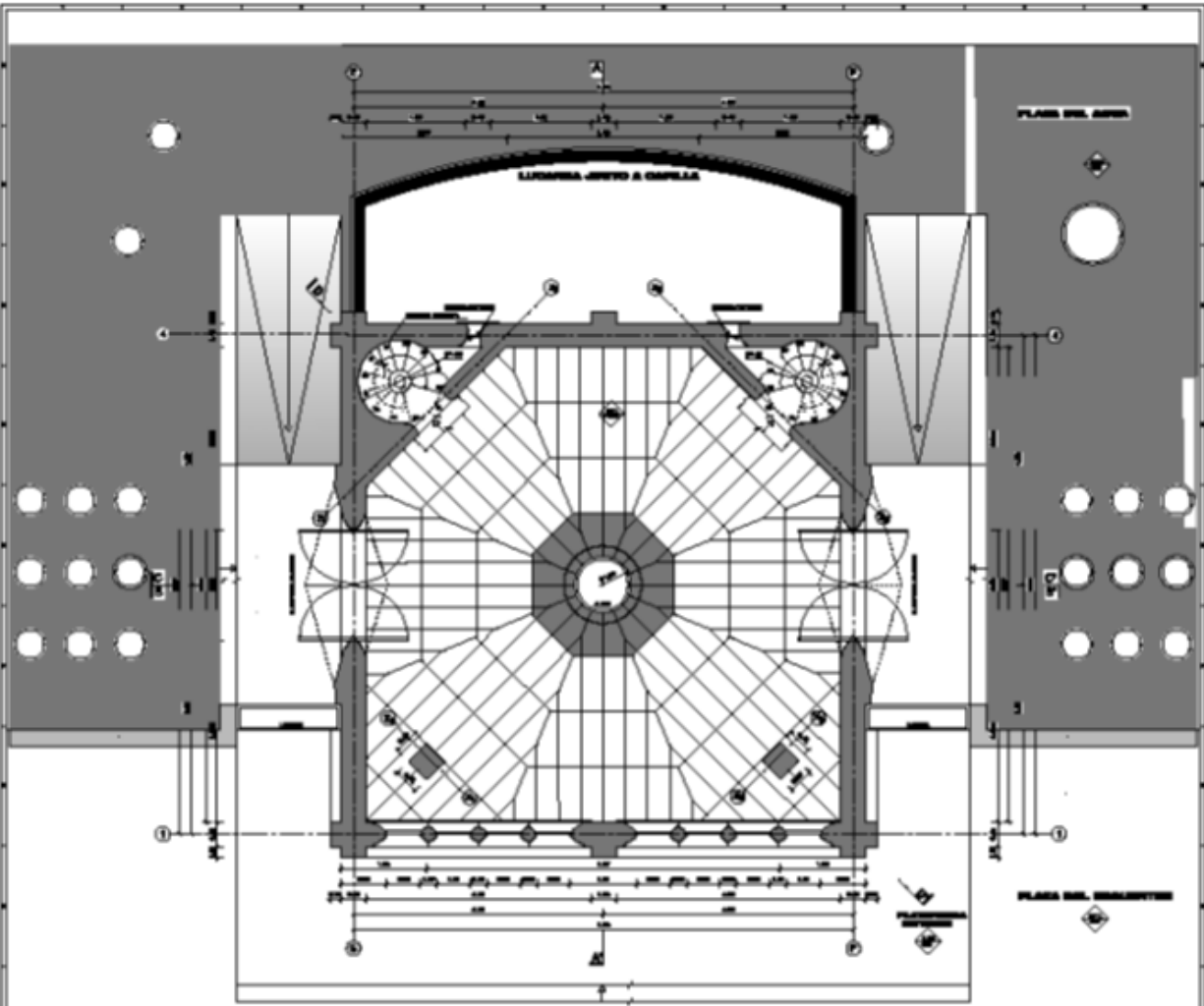
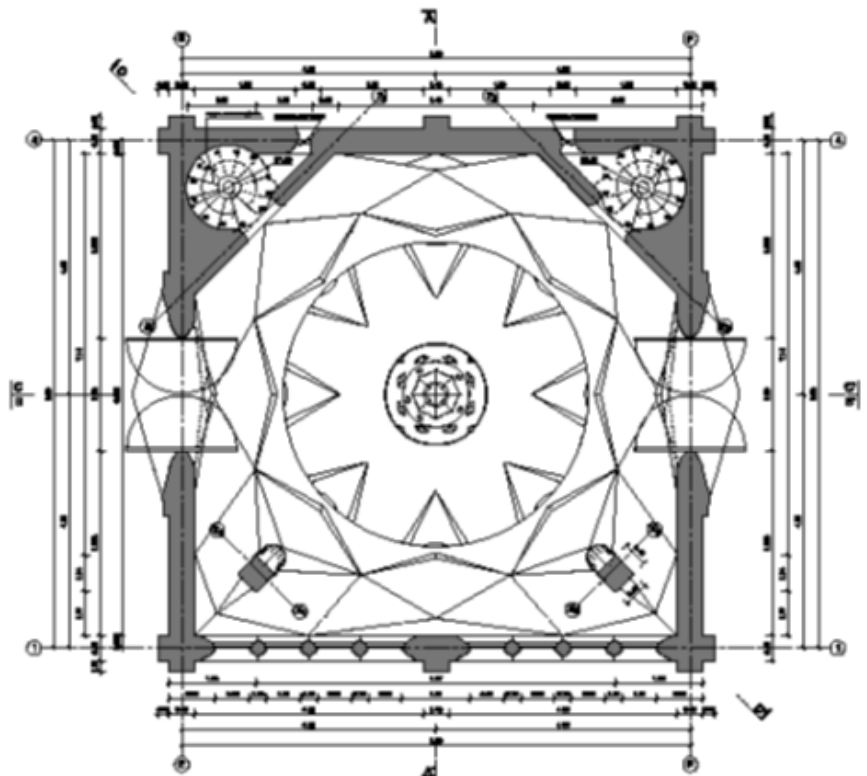


IMAGEN 17



PLANTA BAJA NIVEL 0.00 VISTA HACIA CIELO



PLANTA BAJA NIVEL 0.00 VISTA HACIA CIELO

PROYECTO NOMBRE DEL PROYECTO UBICACION DEL PROYECTO CLIENTE FECHA DE EMISION ESCALA	PROYECTANTE NOMBRE DEL PROYECTANTE CARGO DEL PROYECTANTE FIRMA DEL PROYECTANTE	APROBACION DEL CLIENTE NOMBRE DEL CLIENTE CARGO DEL CLIENTE FIRMA DEL CLIENTE	APROBACION DEL ARQUITECTO NOMBRE DEL ARQUITECTO CARGO DEL ARQUITECTO FIRMA DEL ARQUITECTO	APROBACION DEL INGENIERO NOMBRE DEL INGENIERO CARGO DEL INGENIERO FIRMA DEL INGENIERO	OTROS NOMBRE CARGO FIRMA	PLANTA DEL ALFAR Y DEL BARRILETE PLANTA DEL ALFAR - 0.00 VISTA HACIA CIELO PLANTA DEL BARRILETE - 0.00 VISTA HACIA CIELO	ESCALA 1:50	3.12

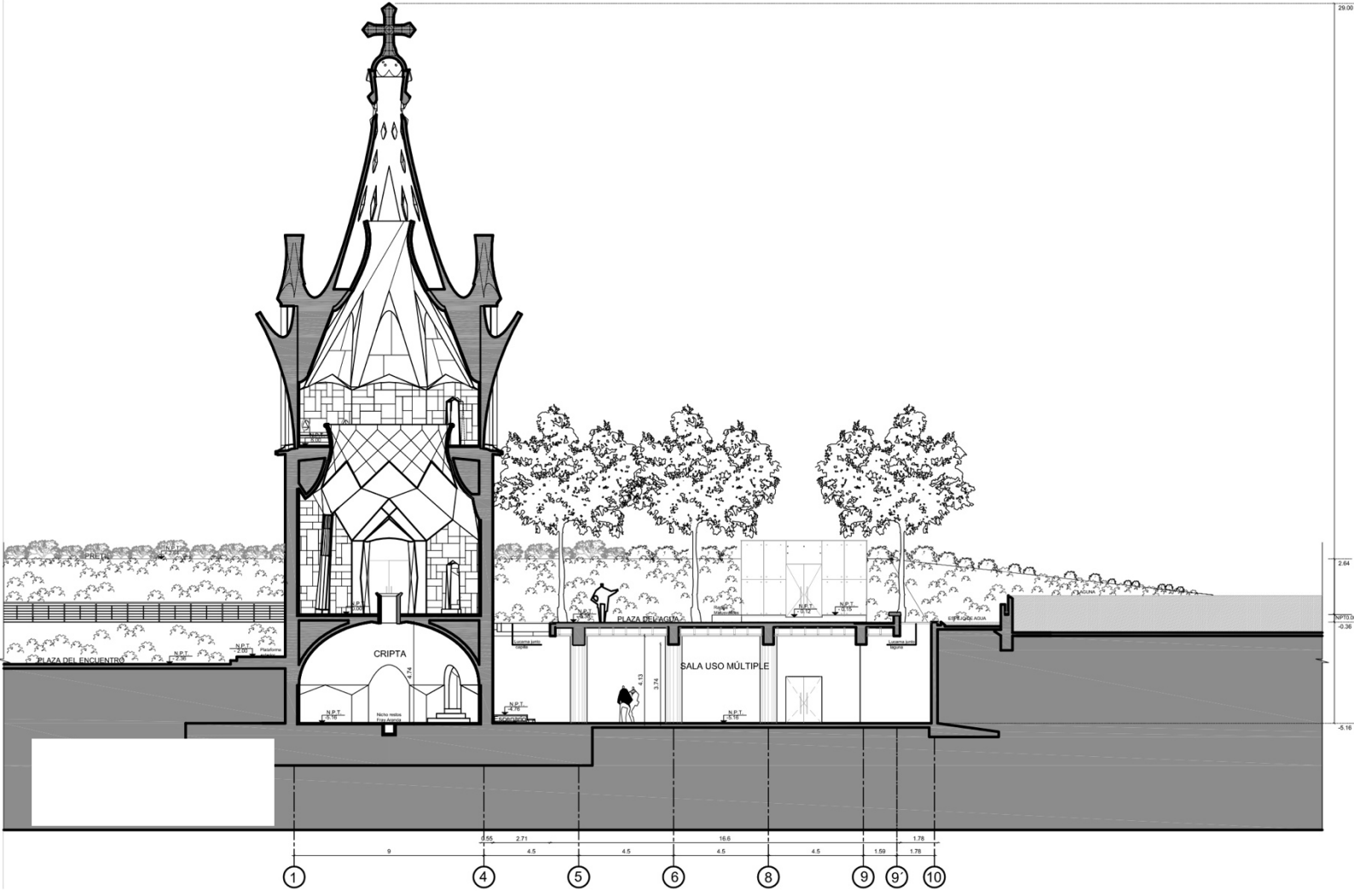
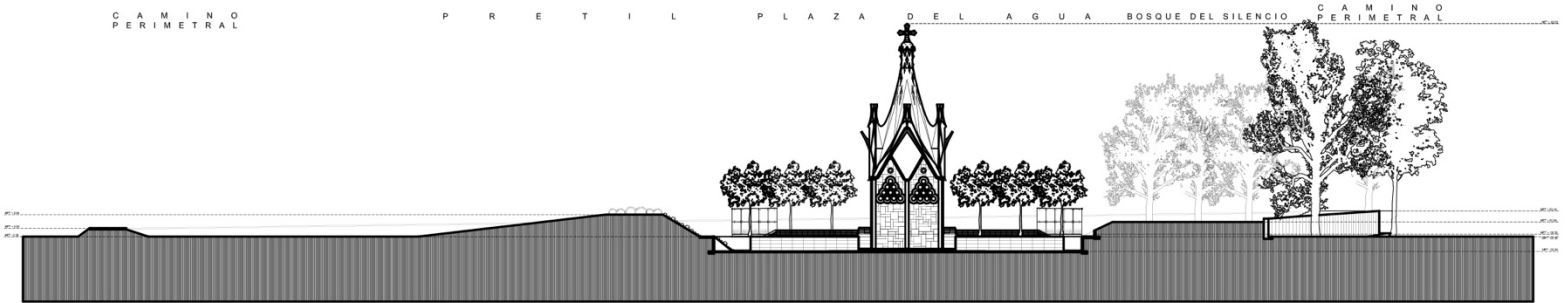


IMAGEN 19



corte 1-1



corte 5-5



3.5 Referenciar: “Girona a Rancagua”

Si quisiéramos entonces insistir en encontrar el origen de la Capilla deberíamos entonces remontarnos a encontrar la inspiración que llevó a Gaudí a diseñar el edículo en primer lugar. La idea referencial que dio espacio a la concepción de la obra podría arrojar luces que permitan terminar de entender al objeto como un proceso abierto, de constantes superposiciones de variables de toda índole. Sobre todo al enmarcarse dentro de la obra de Gaudí, quien a lo largo de la historia ha representado a cabalidad la figura del arquitecto como un genio aislado e incomprendido, al margen de la época, tocado por una especie de inspiración divina. Sin menospreciar o intentar esconder la admiración que genera su figura y obra, muy por el contrario, entiendo que su valor está justamente en lograr mantener su trabajo bajo análisis hasta el día de hoy por la multiplicidad de variables de alcance, no a partir de favores divinos sino del propio lente innovador con el que el miraba la disciplina.

Por lo anterior, y búsqueda de claridad tras el trayecto que recorre la obra, como una parte más de las diferentes fases que se comprimen en la obra podríamos entonces asumir que esta es valiosa tal como cualquiera otra y no como origen, sin intentar rastrear su fundamento ya que resultara tan infructífero tanto como intentar encontrar su final, simplemente reconocer su contexto es suficiente para completar la visión del objeto.

En las mismas palabras de Matzner “lo primero, es la obra de Bonifacio (Lluís Bonifaç) escultor barroco del siglo XVIII y que hace esta obra, que es la Asunción de la Virgen que en rigor se llama “Llit de la Mare de Déu”, la cama o la dormición de la Virgen. Un siglo después digamos, Gaudí se entera de ello, se emociona, y diseña inspirado en ello la Capilla de la Asunción de la Virgen” (C. Matzner, comunicación personal, 13 de Julio del 2022) obra de la cual es parte la Capilla.

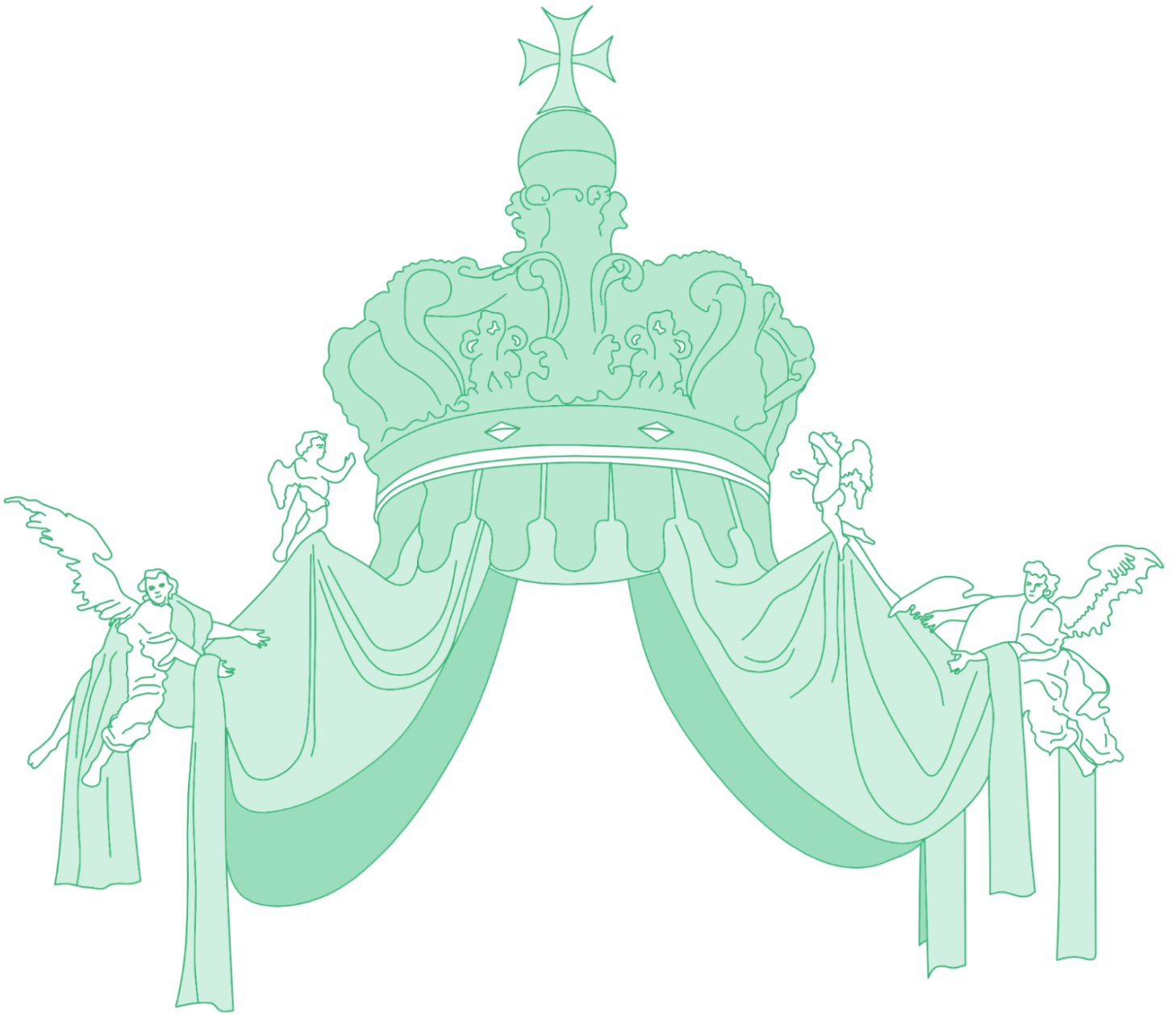


Así, como un juego de matrioskas rusas se abren infinitas referencias hacia atrás, sin embargo detectarlas todas no es relevante, lo que sí es provechoso, es presentarlas para constatar como ciertas las transformaciones que sufre la obra entre referente y referenciado. Desde aquí el caso traído a la mesa de disección es perfecto, ya que en su historia y al expandir los años que ha tomado su construcción, se pueden ver con mayor claridad las fases que se ocultan cuando las obras se materializan en los plazos que se acostumbran. Gracias a lo anterior podemos leer fácilmente las fases divididas en cuanto petición, regalo, réplica y ahora referencia.

Lo que trasladó Gaudí desde la referencia hacia la obra fue el paraboloides hiperbólico, una superficie engendrada por el desplazamiento de una parábola generatriz que se desliza paralelamente a sí misma a lo largo de otra parábola directriz de curvatura opuesta situada en su plano de simetría⁴. Esta superficie se permite crear a partir de las condiciones gravitatorias que se generan por esta tela sostenida en la “gracia de los ángeles”, (imagen 24) y hábilmente resolvió en coronación de la Sagrada Familia, teniendo en vista además, todo esto en una época en que no era sencillo trabajar con geometrías regladas.

Tal geometría tiene la particularidad de ser una superficie reglada, contando con dos familias de rectas que podrían entenderse respectivamente como directrices y generatrices que la sostienen y formulan esta condición de suspensión. Generar este tipo de geometría sin experimentar primero en la materia vuelve nítida porque la capilla permite leer la obra arquitectónica en su condición claramente abierta y pendulante, que requiere de experimentación material indistintamente en todas sus fases, ya que el desarrollo planimétrico de este tipo de búsquedas formales es mucho más complejo en el dibujo técnico, y se vuelve más sencillo llevarlo a cabo directamente desde la manufactura. Gaudí en su propio trabajo no separa la idea del proyecto, podemos verlo condensado en sí mismo como una búsqueda paralela que alimenta y retribuye en ambas direcciones.

⁴ Definición y generación de una paraboloides hiperbólico según la Escuela Técnica Superior de Edificación. Universidad Politécnica de Madrid



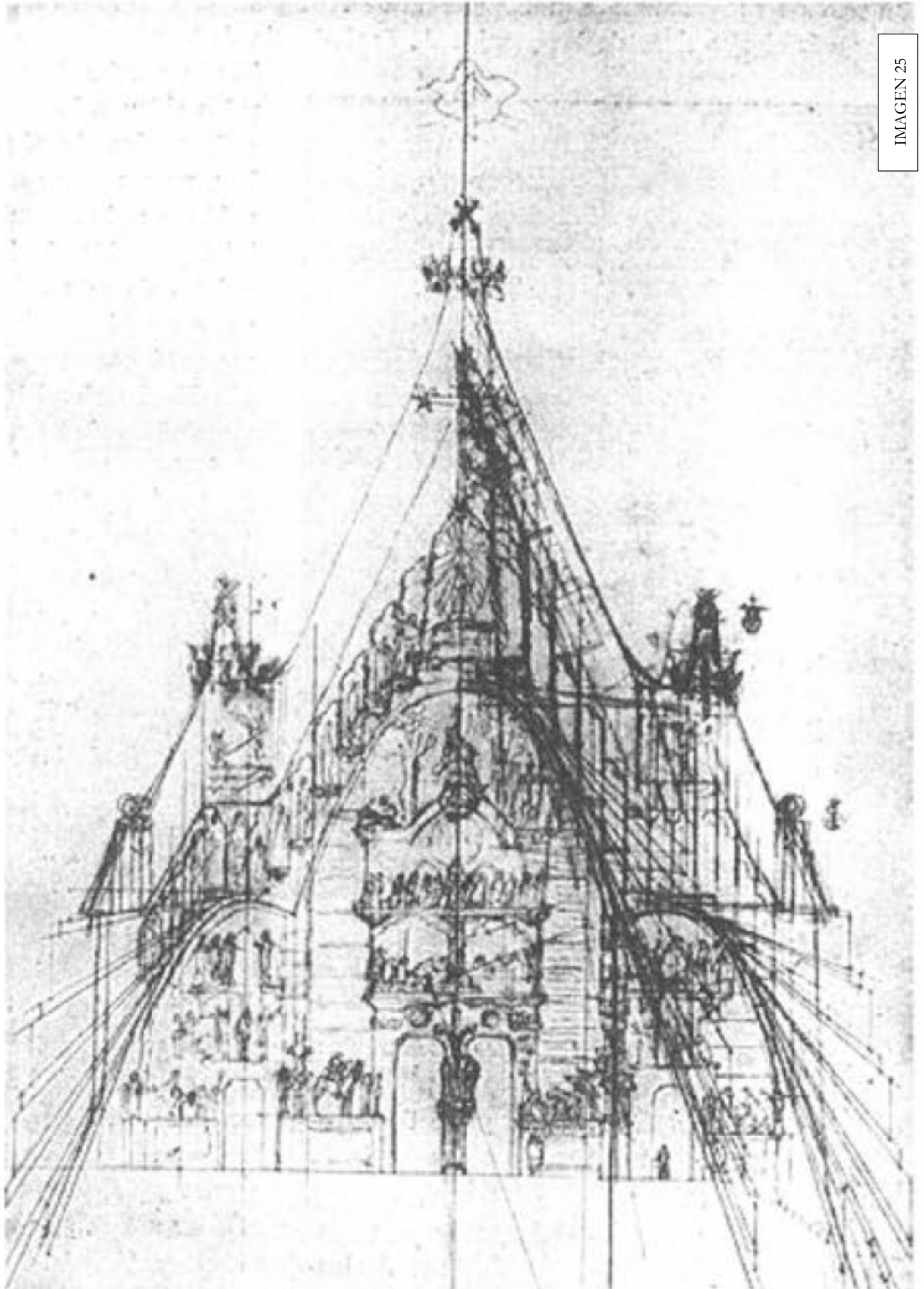


IMAGEN 25

Así lo menciona Huerta (2013): “Gaudí fue un maestro de la construcción. Su obra integra todos los aspectos del proyecto de arquitectura: la distribución de, la ornamentación,, la estabilidad.... Cualquier estudio particular sobre la obra de Gaudí debe tener presente su subordinación a esta concepción global del proyecto... Para Gaudí, el cálculo de estructuras formaba parte del proceso de proyecto desde sus etapas iniciales. No se reducía, como era el caso habitual entonces, a una mera comprobación de estabilidad.”

Según Bonet y Armengol (1992) citado en Matzner (1996) “Se dice que lo ideó como ‘un recuerdo del adorno popular de las fiestas de la virgen de Agosto y sugerida posiblemente por la obra del escultor Bonifac que existe en la Catedral de Girona... Basada en los túmulos de velos y cortinas que cubren la figura yacente de la Virgen, Gaudí dibujó unos croquis a manos alzada-como siempre trabajaba él, junto a sus maquetas- de la Capilla de la Asunción, donde se descubre en su mágico trazó, las formas de parábolas, paraboloides hiperbólicos, hiperboloide y otras formas compuestas!” (p. 44)

Por lo anterior resulta provechoso utilizar a Gaudí para hablar de todo lo que se genera entre la idea y el edificio como un proceso ondulante, complejo, progresivo y abierto. Blanco de un afamado misticismo en torno a la evasión de los medios tradicionales como el dibujo técnico, Gaudí desarrolló gran parte, por no decir todo su trabajo, a partir del oficio artesanal. Desde aquí se vuelve cautivador reconocer como con en este objeto de estudio y la idea de la obra inconclusa se pone en crisis la idea de autenticidad no sólo por las diferentes lecturas que pueden realizarse sobre la obra a través de los años, sino también por los métodos que empleaba Gaudí para diseñar lo que vio en La Capilla de la Esperanza en la Catedral de Gerona donde se alberga el monumento de la Dormición de la Virgen .

“Estas formas no se dibujan con regla, compás y escuadra sobre un plano, sino que se materializan en maquetas de fango, madera, yeso, cartón mojado o tela metálica y se construyen con técnicas habituales que los albañiles realizan, sin apercibirse que construyen formas nunca vistas en su oficio.” (Bassegoda, 1988, p.10)

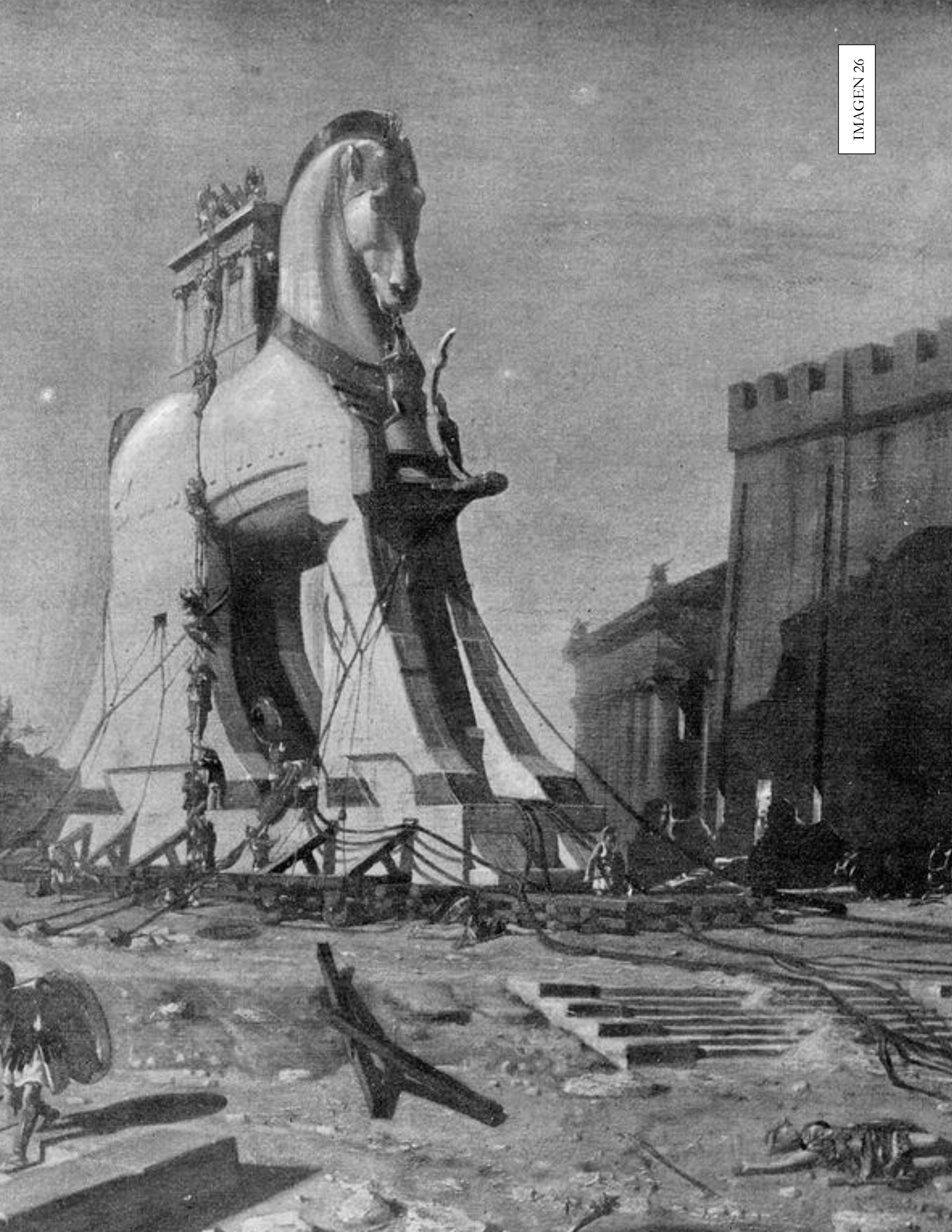
Al saltarse lo que sería la herramienta de autenticidad instrumental sobre la definición de un proyecto que se ha materializado en el instrumento del dibujo técnico se pone en apuro la certeza de que el proyecto se define en la planimetría y a través de su constructibilidad o forma material. Al ser trasladada a partir de dos croquis la Capilla, deja en evidencia que buscar el origen o la originalidad resulta un ejercicio tramposo. La Capilla es un claro ejemplo de cómo hasta un arquitecto-artesano de la categoría de Gaudí, siempre es parte de una historia mayor que resulta necesaria entenderse como multifactorial y que la utilización de insumos fuera o dentro del propio campo poco tiene que ver con la legitimidad o imitación y más bien es un ejercicio de complejizar el conocimiento a partir del acumulación de variables nuevas.

4. Conclusiones:

Finalmente vale la pena precisar que me enfrente a conocer la procedencia de la Capilla desde la Sagrada Familia después de interesarme en ella como un objeto inconcluso, lo que creo permitió mantener esta investigación lejos de ideas preconcebidas sobre la Sagrada Familia como obra inconclusa, y simplemente intentar catastrar la información a la que logre acceder para plasmar las constantes modificaciones que sufre una obra arquitectónica. Desde aquí también es importante precisar que probablemente esta investigación no tendría el mismo interés si la obra no fuese de Gaudí, si no fuese una réplica de la Sagrada Familia y ciertamente, no tendría el mismo interés para mí, si no estuviera en Chile.

El trayecto que recorre la obra entre la idea y el edificio, es fluctuante y reconocerlo como tal es necesario para esclarecer y mejorar el entendimiento del proceso de diseño tras la obra arquitectónica, la condición representativa de las fases de la obra son en sí la misma la obra, y el estado que vivencia solo responde a una condición transitoria, el proceso creativo es acumulativo, progresivo y colectivo, ninguna idea nace sin una matriz y ningún objeto existe sin contexto.

De este modo la Capilla se presenta como un regalo, que al igual que el Caballo de Troya, esconde en su interior una serie de resistencias a desintegrar la obra. El Caballo troya permite entender al caballo en cuanto obra, solo una vez descubierto su interior y las partes que lo componen, éste es de igual manera es en sí mismo el conjunto como cada una de sus partes, sin embargo ni el conjunto o las partes se lograrían entender si el objeto no se explica desde el relato.



La Capilla es finalmente una superposición de estados que se explica en su propio relato, y que al igual que cualquier cosa que contenga materia está en un constante estado variable y dinámico, por lo anterior, aproximarnos a mirar la obra arquitectónica como algo fluctuante, nos permite desprendernos de noción limitantes o restricciones teóricas que intentan sustentar la idea de diseño a través de preceptos disciplinares, aceptarlas como en constante cambio y por ende, permiten ser mejoradas continuamente y permitir también que distintos agentes participen de manera directa en ellas.

Reconocer entonces a la obra como una superposición de diferentes fases permite realizar una lectura más integral de la obra, dejando en un segundo plano si el medio de representación es un dibujo, una carta, una maqueta o una copia a escala. Se vuelve intrascendente intentar categorizarla como concluida o no, ya que independiente en el estado en que se encuentre cuando la observamos siempre integrará infinitas lecturas, aun también luego de ser construida seguirá siendo transformada e interpretada según su propio contexto, uso y acontecer. Si bien el objeto de estudio es la Capilla de Nuestra Señora de Los Ángeles, rastrear sus pasos hacia atrás y adelante, dejando abierto su inicio tal como dejamos abierto su final, es una declaración en sí misma. Con este ejercicio se puede ver claramente como se vuelve fácil sacar del centro de la investigación el objeto como elemento, y presentarlo como un proceso abierto y progresivo, para abrir preguntas sobre la real existencia de la condición de conclusión en la obra arquitectónica.

Lo anterior permite desatar la idea del arquitecto como un agente determinante y considerarlo como un agente articulador que responde a profusas variables condicionadas por su contexto y no meramente a sus intenciones particulares. Si logramos entender a la obra como un agente de constante metamorfosis y desarrollo, podríamos entendernos no cómo “EL ARQUITECTO”, y entonces vuelve a hacer sentido “quizás Oteiza tenía razón cuando afirmaba que la historia de la escultura la hace un solo escultor que va cambiando de nombre”, finalmente somos ese mismo arquitecto que va cambiando de nombre y con ello podríamos emplearnos a trabajar sin ningún miedo sobre el avance de nuestros

antecedentes. Para concluir el progreso esta supeditado a las mejoras o avances que experimenta la obra hacia un estado más avanzado o más desarrollado eso solo se permite desde la superposición desprendida cambios y ésta investigación es sólo un reflejo de esta condición.

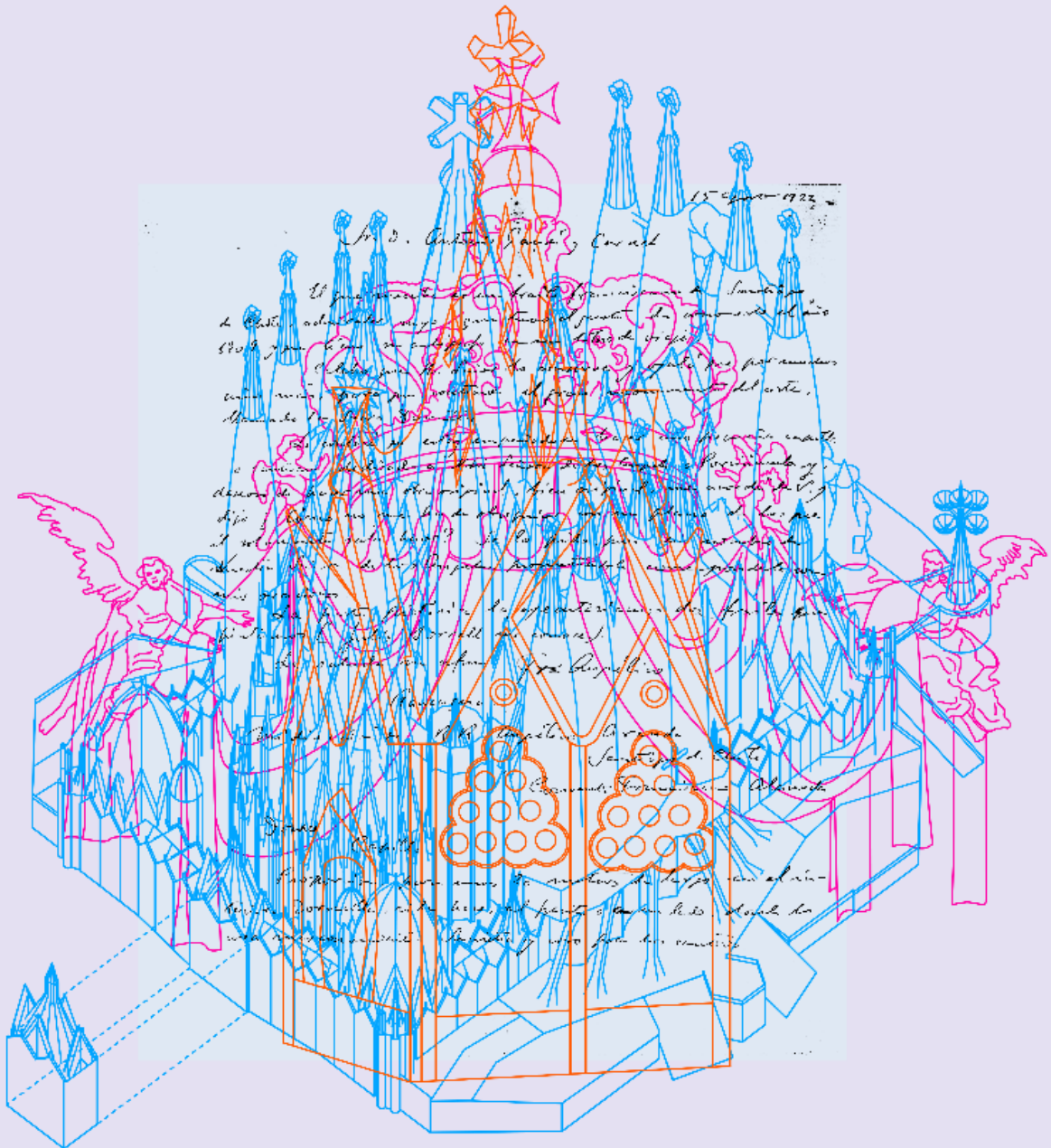


IMAGEN 27

5. Línea de Tiempo

La recopilación de todos los antecedentes dentro de esta investigación fueron condensados y ordenados cronológicamente para el entendimiento global de la trayectoria de la obra y las futuras investigaciones que lo requieran.



1773-1775

Dormición de la Virgen Gerona

La Capilla de la Esperanza en la Catedral de Gerona, alberga el monumento de la Dormición de la Virgen o "Llit de la Mare de Déu", obra barroca de Lluís Bonifaç (Antonio Gaudí se basó en ella para el diseño de capilla de la Asunción).

Escaneada del libro "Catedral de Girona", Josep Calzada i Oliveras, Editorial Escudo de Oro S.A., Barcelona, 1995.



1908

Imagen Sagrada Familia

Este era el nivel de avance de las obras del Templo de la Sagrada Familia de Barcelona pocos años antes de que Fray Aranda esté con Antonio Gaudí.

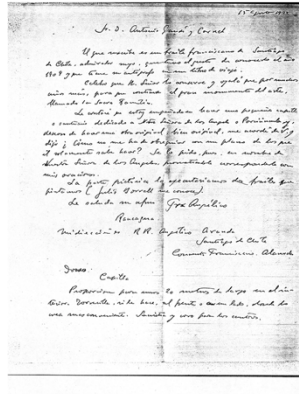
Escaneada por Christian Matzner del libro "La Sagrada Familia de Gaudí. El templo expiatorio desde sus orígenes hasta hoy", Jordi Bonet y otros, Lunwerg Editores, Barcelona, 2010



1910

Angelico Aranda viaja a Barcelona

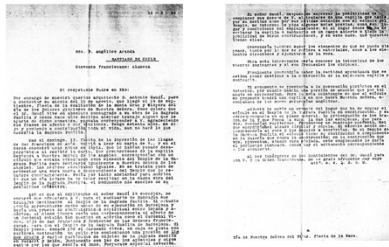
Los escritos de Fray Aranda son: "Álbum de autógrafos y pensamientos de los cultos visitantes de este Taller", Taller de Bellas Artes de Fr. Angélico de Asís, Santiago de Chile, 1949 Desclasificadas por Christian Matzner en Archivos Iglesia y Convento de San Francisco, Alameda, Santiago en 1995, gracias al apoyo del padre Rigoberto Iturriaga.



1922

Carta de Fray Aranda a Gaudí del 15 agosto 1922

Aparece en referencia del libro "El gran Gaudí", Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989. Desclasificadas por Jaume Aymar y Christian Matzner en 1995, siguiendo referencia de J. Martí Matlleu, Archivos Diocesanos de Barcelona, Serie: Sagrada Familia. Legajo 5, Envoltorio 9. Legajo 11, Envoltorio 1.



1922

Carta de Gaudí a Fray Aranda 12 oct 1922

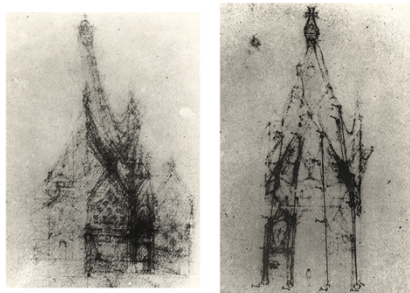
Aparece en referencia del libro "El gran Gaudí", Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989. Desclasificadas por Jaume Aymar y Christian Matzner en 1995, siguiendo referencia de J. Martí Matlleu, Archivos Diocesanos de Barcelona, Serie: Sagrada Familia. Legajo 5, Envoltorio 9. Legajo 11, Envoltorio 1.



1926

Relacion Fraternal entre Gaudí y Aranda

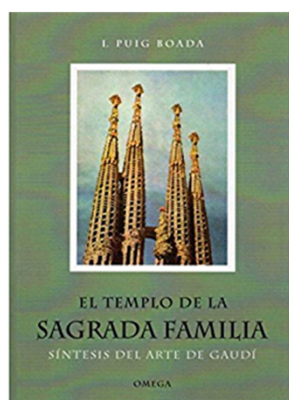
Fotografía del cuarto de trabajo de Gaudí en la Sagrada Familia. A la derecha, encima del tablero de dibujo se ve una pintura al óleo de Fray Aranda enviada a Gaudí desde Chile en agradecimiento por el interés del arquitecto en la capilla para Rancagua. Escaneada por Christian Matzner del libro "El gran Gaudí", Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989.



1929

Croquis Capilla Originales de Gaudí

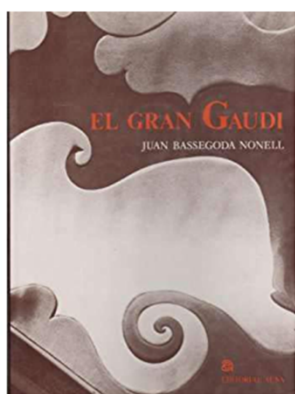
Son los dos únicos croquis originales de Gaudí de la Capilla de la Asunción, cuyos originales se quemaron en 1936 en la Guerra Civil Española, pero se salvaron las imágenes porque se publicaron antes en el libro “El Templo de la Sagrada Familia”, Isidre Puig Boada, 1929. Entregados en fotografía de alta definición por los arquitectos de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona a Christian Matzner en 1995.



1952

Publicación del libro “El Templo de la Sagrada Familia: Síntesis del arte de Gaudí” de Isidre Puig Boada

Recopilación de antecedentes que luego servirían en la investigación y desarrollo del proyecto Capilla Nuestra Señora de los Angeles en Rancagua, Chile. (edición facsímil es una copia de la que se hizo en 1952, centenario del nacimiento de Antonio Gaudí, su versión original fue en 1929 en catalán)



1989

Publicación del libro “El gran Gaudí”, de Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989.

Recopilación de antecedentes que luego servirían en la investigación y desarrollo del proyecto Capilla Nuestra Señora de los Angeles en Rancagua, Chile



1995

Christian Matzner conoce la historia de la Capilla

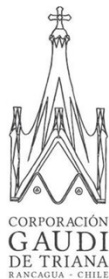
En 1995 Christian Matzner, Arquitecto Chileno, formaba parte del programa de doctorado "Arquitectura de Gaudí" en la cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña de Barcelona, dictado por Joan Bassegoda i Nonell, lugar en que conoció el intercambio entre Aranda y Gaudí.



1995

Primera Maqueta Capilla Nuestra Señora de los Angeles

Expuesta dentro de la Sagrada Familia
Fotografía tomada por Christian Matzner



1996

Corporación Gaudí de Triana

Con Fecha 8 de abril de 1996 se constituye legalmente en "Corporación Gaudí de Triana" Con objetivo de construir lacapilla en Rancagua dedicada al culto y bajo la tuición de la Iglesia Católica correspondiente al edículo denominado " Capilla de Asunción" del templo de la Sagrada Familia de Barcelona, España diseñada por el arquitecto Antonio Gaudí".



1996

Maqueta Proyecto de Rancagua

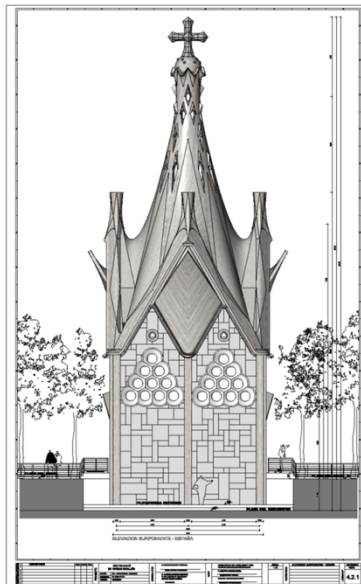
SSMM Los Reyes de España conociendo el proyecto por Joan Bassegoda en una exposición sobre Gaudí realizada en Seúl, Corea, 1996, en primer plano la maqueta de la capilla para Rancagua escala 1/50.
 La maqueta realizada en cursos Electivos en la FAU de la Universidad de Chile: "La arquitectura de Gaudí y su proyección en Chile", 1996.
 Fotografía remitida en 1996 por Joan Bassegoda a Christian Matzner.



2010

Fotografías de la Maqueta del Proyecto "Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua"

Escala 1/75, arquitectos: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno, mandante: DRA MOP-O'Higgins, octubre/2010. Fotografías tomadas por Christian Matzner.



2010

Desarrollo Planimetrico Proyecto "Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua"

Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno, mandante: DRA MOP-O'Higgins, octubre/2010.



2010

Render Proyecto “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”

Elaboración: imagen render creado por Marko Gardilic para el proyecto de Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno, mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.



2010

Proyecto “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”

Lámina Paisajismo
ElaboraciónÁngela Zavala a partir de la arquitectura propuesta por Christian Matzner.

6. Índice de Imágenes

1. Carta de Fray Aranda a Gaudí del 15 agosto 1922. Desclasificadas por Jaume Aymar y Christian Matzner en 1995, siguiendo referencia de J. Martí Matlleu, Archivos Diocesanos de Barcelona, Serie: Sagrada Familia. Legajo 5, Envoltorio 9. Legajo 11, Envoltorio 1. Aparece en referencia del libro “El gran Gaudí”, Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989.
2. Carta de Gaudí a Fray Aranda 12 oct 1922 (1 de 2). Desclasificadas por Jaume Aymar y Christian Matzner en 1995, siguiendo referencia de J. Martí Matlleu, Archivos Diocesanos de Barcelona, Serie: Sagrada Familia. Legajo 5, Envoltorio 9. Legajo 11, Envoltorio 1. Aparece en referencia del libro “El gran Gaudí”, Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989.
3. Carta de Gaudí a Fray Aranda 12 oct 1922 (2 de 2). Desclasificadas por Jaume Aymar y Christian Matzner en 1995, siguiendo referencia de J. Martí Matlleu, Archivos Diocesanos de Barcelona, Serie: Sagrada Familia. Legajo 5, Envoltorio 9. Legajo 11, Envoltorio 1. Aparece en referencia del libro “El gran Gaudí”, Joan Bassegoda Nonell, Editorial AUSA, Barcelona, 1989.
4. Croquis 1 de 2 dibujo original de Gaudí (vista en corte. Entregados en fotografía de alta definición por los arquitectos de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona a Christian Matzner en 1995. Son los dos únicos croquis originales de Gaudí de la Capilla de la Asunción, cuyos originales se quemaron en 1936 en la Guerra Civil Española, pero se salvaron las imágenes porque se publicaron antes en el libro “El Templo de la Sagrada Familia”, Isidre Puig Boada, 1929.
5. Croquis 2 de 2 dibujo original de Gaudí (vista en corte. Entregados en fotografía de alta definición por los arquitectos de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona a Christian Matzner en 1995. Son los dos únicos croquis originales de Gaudí de la Capilla de la Asunción, cuyos originales se quemaron en 1936 en la Guerra Civil Española, pero se salvaron las imágenes porque se publicaron antes en el libro “El Templo de la Sagrada Familia”, Isidre Puig Boada, 1929.
6. Diagrama traducciones imprecisas, ejercicio de traducción de esbozos completar a la capilla como un objeto certero. Elaboración Propia.
7. Dibujo traducción posible de la Capilla. Elaboración propia.
8. Planta Conjunto Expiatorio de la Sagrada Familia. Puig i Boada, Isidre: El temple de la Sagrada Familia, Ed. Nou Art Thor, Barcelona, 1986.
9. Esquema Separación Sagrada Familia y Capilla Nuestra Señora de los Ángeles. Elaboración Propia.
10. Elevación. Dibujo Planimétrico Proyecto desarrollado por los arquitectos Ll. Bonet G., F. Cardoner B e I. Puig, 1979. Contenido en el artículo T., Christian. (1996). Un proyecto de Gaudí en Chile. Revista De Arquitectura, 7(7), Pág. 42–45. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.1996.30439>

11. Planta y Secciones. Dibujo Planimétrico Proyecto desarrollado por los arquitectos Ll. Bonet G., F. Cardoner B e I. Puig, 1979. Contenido en el artículo T., Christian. (1996). Un proyecto de Gaudí en Chile. Revista De Arquitectura, 7(7), Pág. 42–45. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.1996.30439>.
12. Sección. Dibujo Planimétrico Proyecto desarrollado por los arquitectos Ll. Bonet G., F. Cardoner B e I. Puig, 1979. Contenido en el artículo T., Christian. (1996). Un proyecto de Gaudí en Chile. Revista De Arquitectura, 7(7), Pág. 42–45. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.1996.30439>.
13. Fotografía Maqueta. Vista general (espacios interiores). Fotografías de la Maqueta del Proyecto “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75, arquitectos: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno, mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010. Fotografías tomadas por Christian Matzner.
14. Fotografía Maqueta. Vista general frontal. Fotografías de la Maqueta del Proyecto “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75, arquitectos: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno, mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010. Fotografías tomadas por Christian Matzner.
15. Lamina Paisajismo “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75. Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.
16. Elevación “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75. Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.
17. Sección “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75. Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.
18. PLANTA “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75. Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.
19. Sección “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75. Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.
20. Sección 5-5 “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75. Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.
21. Sección 1-1 “Centro Cultural y Espiritual Gaudí en Rancagua”, escala 1/75. Elaboración: Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.
22. Render Capilla Nuestra Señora de los Ángeles en Rancagua. Elaboración por Marko Gardilicco para proyecto de Christian Matzner (Jefe del Equipo), Elena Corbalán, Álvaro Guerra y María Eugenia Moreno. Mandante: DRA MOP-O’Higgins, octubre/2010.

23. Dormición de la Virgen Gerona. Escaneada del libro “Catedral de Girona”, Josep Calzada i Oliveras, Editorial Escudo de Oro S.A., Barcelona, 1995. La Capilla de la Esperanza en la Catedral de Gerona, alberga el monumento de la Dormición de la Virgen o “Llit de la Mare de Déu”, obrabarroca de Lluís Bonifaç (Antonio Gaudí se basó en ella para el diseño de capilla de la Asunción).
24. Esquema “La gracias de los ángeles” Paraboloide hiperbólico: la Referencia Formal de la Capilla, coronación Litera de la Madre de Dios. Elaboración Propia.
25. Calculo grafico de Gaudí para la fachada poniente de la Sagrada Familia (Rafols 929). Cálculo de estructuras en la obra de Gaudí. Santiago Huerta 2013.
26. “The Trojan Horse”, Motte Magasin Pittoresque 1875.
27. Esquema “Superposición de las Fases de la Obra” Capilla Nuestra Señora de los Ángeles. Elaboración Propia

7. Bibliografía

Alberti, León Battista. (1991). De Re Aedificatoria. Prólogo de Javier Rivera; traducción de Javier Fresnillo Núñez. Madrid, España: Edición Akal.

Amunátegui, Cristóbal (2017) “¿Referentes?” ARQ no. 95 Santiago ISSN 0717-6996. Publicación de Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura.

Bafna, Sonit (2008) How architectural drawings work — and what that implies for the role of representation in architecture, The Journal of Architecture.

Bassegoda, Nonell (1988). La arquitectura escultórica de Antonio Gaudí.

Bassegoda J., García G. (1999) “La Cátedra de Antoni Gaudí: estudio analítico de su obra” Universidad Politécnica de Catalunya.

Bourdieu, Pierre (2008). “Pero, ¿quién creo a los creadores?” Ediciones Akal, S.A.

Carpo, Mario(2020) Francisco Díaz (ed.), Stephanie Fell(ed.) El Ascenso, ARQ Docs. Ediciones ARQ y Escuela de Arquitectura UC. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Corvalán, Felipe (2012) Arquitectura y Representación Gráfica en la segunda mitad del siglo XX: Lectura crítica de la Arquitectura como Proyecto. Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile

Cosme, Muñoz Alfonso (2008) “El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso, representación”. Barcelona, España: Editorial Reverté.

De la Puerta, José María (1997) “El Croquis, proyecto y arquitectura (Scintilla Divinitatis)” Celeste, Madrid. ISBN 84-8211-093-4.

Evans, Robin (1986) Translations from drawing to building, AA Files, No. 12 (Summer 1986), pp. 3-18

Figaredo, Rubén “Original y copia, arte, arqueología y arquitectura” 2 Época, No. 58, El precio de la utopía en tiempos de incertidumbre. Publicado Centro de Iniciativas Culturales y Estudios Económicos y Sociales (CICEES)

García-Estévez, C. B. Réplicas. Arquitectura como copia o invención¹. Publicado: dic 12, 2022.

Gómez y González de la Buelga, (2013) La inspiración gótica en el templo expiatorio de la sagrada familia de Gaudí. Anales de la Real Academia de Doctores, ISSN 1138-2414, Vol. 17, N° 1, 2013, págs. 161-17

Hernández Cros, J. Emili (1990) “**Arquitectura De Barcelona**” ISBN: 978-84-404-7980-8; EAN: 9788440479808;

Hill, Jonathan. (2006). *Immaterial architecture*. Routledge.

Huerta, Santiago (2013) *Cálculo de estructuras en la obra de Gaudí*.

Matzner Espiñeira, M. (2019). *Pinceladas de instinto: la obra pictórica de Angélico Aranda y su inscripción en el concepto de pintura instintiva*.

Matzner T., Christian. (1996). *Un proyecto de Gaudí en Chile*. *Revista De Arquitectura*, 7(7), Pág. 42–45. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.1996.30439>

Riahi, Pari (2017) *Expanding the boundaries of architectural representation*, *The Journal of Architecture*, 22:5, 815-824, DOI: 10.1080/13602365.2017.1351671

Sadler, Simón (2005). *Archigram: architecture without architecture*. Mit Press.

Salas C., Bedoya C. y Adell J. (2017) “Antonio Gaudí, precursor de la sostenibilidad y la biomimética en la arquitectura, con 100 años de la antelación” [en línea] Fecha de consulta: 29-01-23. En: *ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno*, 13.

Salgado de la Rosa, María A. (2009) *En defensa de la copia: la dualidad en la arquitectura*. Monografía (Discussion paper). E.T.S. Arquitectura (UPM), soitu.es.

William, Richard (1979) “Philip Webb and his Work” (1935) Raven oak Press, London.

Wilkinson, Philip (2018) “La Arquitectura Fantasma” Editorial Blume.

