

ENTREVISTA A JUAN CARLOS ARNUNCIO REFLEXIONES SOBRE EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL DE VALLADOLID.

INTERVIEW TO JUAN CARLOS ARNUNCIO. REFLECTIONS ON THE
SPANISH CONTEMPORARY ART MUSEUM IN VALLADOLID.

Luis Bosch Roig

Departamento de Proyectos Arquitectónicos UPV

DOI's: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2016.6738>

INTRODUCCIÓN

Toda intervención sobre una arquitectura preexistente supone una transformación en la que se debe valorar la preexistencia y su contexto, empleando el proceso metodológico del proyecto arquitectónico, con la mayor sensibilidad por parte del arquitecto, tratando de establecer un diálogo entre pasado, presente y futuro.

La intervención proyectual es la única herramienta adecuada para establecer un diálogo entre la arquitectura del pasado y la del presente, pero para lograr una buena solución es fundamental que la capacidad del arquitecto esté a la altura del valor de las preexistencias sobre las que se actúa. Retomando las palabras del arquitecto italiano Saverio Muratori, "el arquitecto restaurador debe ser todavía más arquitecto para poder tener la sensibilidad de dialogar con el pasado, hasta asumir la coincidencia entre proyecto de arquitectura y proyecto de restauración"¹.

La presente entrevista busca indagar en las reflexiones arquitectónicas de Juan Carlos Arnuncio, para tratar de entender las claves que le han permitido realizar obras de intervención de gran calidad. El texto hace hincapié en la actuación sobre los restos de la capilla gótica del *Patio Herreriano*, una obra en la que el arquitecto demuestra su gran sensibilidad y su capacidad para establecer un interesante diálogo entre antiguo y nuevo, empleando para ello el hormigón visto blanco.

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA

Juan Carlos Arnuncio nace en Valladolid en 1951. Se gradúa como arquitecto en la E.T.S.A. de Navarra, con la especialidad de Urbanismo, en el año 1978. Obtiene el título de Dr. Arquitecto en la E.T.S.A. de Navarra en el año 1984. Ocupa el cargo de Director de la E.T.S.A. de Valladolid entre los años 1986 y 1990, y de Director del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos entre los años 1991 y 1994. Obtiene la Cátedra de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A. de Valladolid en 1997, y la Cátedra de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A. de Madrid en 2010.

Arnuncio es autor de numerosas obras arquitectónicas de las que destacan *la Rehabilitación del Palacio del Licenciado Butrón* (1996-1999), *el Museo de arte Contemporáneo Español Patio Herreriano* (1996-2002), *el Conservatorio Profesional de Música y Danza en Burgos* (2006), así como diversas intervenciones que viene realizando en los últimos años en la Catedral de Segovia. Entre sus publicaciones se pueden destacar: *Peso y Levedad, notas*

INTRODUCTION

Every intervention on an existing architecture involves a transformation in which the pre-existence and its context should be considered, using the methodological process of the architectural project with utmost sensitivity of the architect, trying to establish a dialogue between past, present and future.

The project intervention is the only adequate tool to set a dialogue between the architecture of the past and of the present. But, in order to reach a good solution, it is fundamental that the architect's ability matches up to the value of the pre-existing architecture where he intervenes. In the words of the Italian architect Saverio Muratori, "the architect-restorer architect must be even more of an architect in order to have the sensitivity to dialogue with the past, to assume the overlap between the architectural design and the restoration project"¹.

This interview seeks to enquire into the architectural reflections of Juan Carlos Arnuncio, in order to try to understand the key factors that allowed him to carry out works of great quality. The text focuses on the work on the remains of the Gothic chapel of *Patio Herreriano*. It is a work in which the architect shows his great sensitivity and ability to establish an interesting dialogue between the old and the new, using white exposed concrete for this.

SHORT BIOGRAPHY

Juan Carlos Arnuncio was born in Valladolid in 1951. He graduated as an architect at the School of Architecture of Navarra in 1978, majoring in Urbanism. He obtains his PhD in Architecture at the School of Architecture of Navarra in 1984. He holds the position of Headmaster of the School of Architecture of Valladolid between 1986 and 1990, and Head of the Architectural Theory and Architectural Design Department between 1991 and 1994. He is granted the Chair of Architectural Design at Valladolid's School of Architecture in 1997 and the Chair of Architectural Design at Madrid's in 2010.

Arnuncio is the author of numerous architectural works. Some of the most relevant are: the Rehabilitation of the Palace of *Licenciado Butrón* (1996-1999), the Museum of Spanish Contemporary Art *Patio Herreriano* (1996-2002), the Music and Dance Professional Conservatory in Burgos (2006), and various interventions made in recent years in the Cathedral of Segovia. Among his publications, the following can be highlighted: *Peso y Levedad, notas sobre la gravedad a partir del Danteum* (2007), *Incursiones arquitectónicas* (2009), *Cosas del Señor Francesco* (2009) and his latest book entitled *Colgados de una bandada de Ocas* published by ABADA (Madrid, 2015)

INTERVIEW

L.B.: In your extensive experience as an architect –a more than 35-year-long career– you have covered all kinds of fields within the discipline, from university research to architectural practice. It seems you've sought to have a complete experience of Architecture. Do you recognize a transfer of knowledge from theory to practice?

J.C.A.: **The theoretical aspect of architecture is part of your personal view and affects architectural practice. Actually, I am not able to tell where one of them finishes and the other begins. The reflection on planning is essential and it requires some time, which is incompatible with the stressful rush of the construction business, which many times results**

sobre la gravedad a partir del *Danteum* (2007), *Incursiones arquitectónicas* (2009), *Cosas del Señor Francesco* (2009) y su último libro titulado *Colgados de una bandada de Ocas* publicado por ABADA (Madrid, 2015)

ENTREVISTA

L.B.: En tu dilatada experiencia como Arquitecto, de más de 35 años de profesión, has abarcado todo tipo de campos dentro de la disciplina, desde la investigación universitaria hasta la práctica arquitectónica, se diría que has buscado tener una experiencia completa de la Arquitectura. ¿Reconoces una transferencia de conocimiento de la teoría a la práctica?

J.C.A.: La vertiente teórica de la arquitectura forma parte del pensamiento que te vas construyendo e incide en la práctica arquitectónica, de hecho no sabría precisar dónde acaba una cosa y donde empieza la otra. La reflexión proyectual es fundamental y requiere de un cierto tiempo que va reñido con la velocidad estresante del negocio de la construcción, que muchas veces deriva en una arquitectura excesiva que busca el espectáculo. Se olvida con frecuencia que la arquitectura tiene una componente social grande, y que por encima de todo tiene la obligación de resolver problemas. Creo que a veces se ha puesto muy por delante esa dimensión “artística”, esa dimensión en el fondo hedonista y personal de la arquitectura.

L.B.: Tu interés por la arquitectura histórica se remonta casi a tus primeros escritos, conferencias y cursos. ¿En qué sentido ha influido este interés en tu práctica arquitectónica?

J.C.A.: Yo creo que la arquitectura se construye con la memoria, y por lo tanto me interesa absolutamente la historia de la arquitectura. No me creo esas visiones que niegan la historia, porque no creo que estemos en condiciones de inventar todo el rato. Todo lo que he hecho yo se apoya en cosas que han hecho otros antes. La historia es un baúl de cosas que tenemos a nuestra disposición. Por ejemplo, en el “Patio Herreriano”², muchos aspectos de la organización de la entrada del edificio de la ampliación, tienen que ver con cosas aprendidas del barroco.

L.B.: Otra influencia apreciable en tu obra arquitectónica y en tus escritos es la del arte. Leyendo tus textos o viendo tus conferencias uno se da cuenta enseguida de que existe un bagaje cultural muy importante en tu formación personal. ¿Cómo influye el arte en tu trabajo de arquitecto?

J.C.A.: Creo que esto tiene que ver quizá con la manera de entender el proyecto. Curro Inza decía que proyectar es como enfrentarse a un sistema con muchas más incógnitas que ecuaciones en el que es el arquitecto el que debe aportar las ecuaciones para poder dar con un resultado. Es decir, es necesario hacerse preguntas inteligentes que te lleven a establecer estrategias de proyecto razonadas. Y esas estrategias de proyecto tienen que ver con la mirada a la historia, la mirada al arte de los contemporáneos, la mirada a la naturaleza, son elementos donde bucear, donde activar la reflexión sobre la arquitectura.

L.B.: La intervención realizada en el “Patio Herreriano” es una actuación en la que se plantea la interacción con el patrimonio arquitectónico construido. Ésta no es tu primera incursión en este ámbito de la arquitectura. Recordemos por ejemplo la intervención en el Palacio del Licenciado Butrón, o la restauración de la Torre de Santa María del Campo en Burgos, actuaciones con aproximaciones muy diferentes entre sí. ¿Cómo resumirías tu experiencia en este campo de la disciplina arquitectónica?

in excessive architecture seeking to be showy. It is often forgotten that architecture has a big social component and that its obligation, above all, is to solve problems. I think that this “artistic” dimension has often been placed before, this dimension of architecture which is eventually hedonistic and personal.

L.B.: Your interest in historical architecture can be traced back almost to your first writings, lectures and courses. How has this interest influenced your architectural practice?

J.C.A.: I think architecture is built with memory; therefore I am absolutely interested in the history of architecture. I do not believe those visions that deny history, because I do not think we're in a position to invent all the time. Everything I've done is based on things that others have done before. History is a chest of resources available. For example, in the 'Patio Herreriano'², many aspects of the organization of the entrance to the extension building have to do with things learned from the Baroque.

L.B.: Another significant influence in your architectural works and writings is the art. Reading your texts or watching your lectures, one realizes immediately that there is a very important cultural baggage in your personal training. How does art affect your work as an architect?

J.C.A.: I think this is perhaps related to the way of understanding the project. Curro Inza used to say that designing is like facing a system with many more unknowns than equations, in which it is the architect who must provide the missing equations to give a result. That is to say, it's necessary to ask intelligent questions that lead you to establish reasoned project strategies. And those project strategies have to do with a look to history, a look to contemporary art, a look to nature; these are elements to dive in, in which reflection on architecture can be activated.

L.B.: The intervention at the 'Patio Herreriano' is a work that raises the question of the interaction with built architectural heritage. This is not your first incursion in this field of architecture. Let's recall, for instance, the intervention at the Palace of 'Licenciado Butrón' or the restoration of the tower 'Santa María del Campo' in Burgos –each with a very different approach. How would you summarize your experience in this field of the architectural discipline?

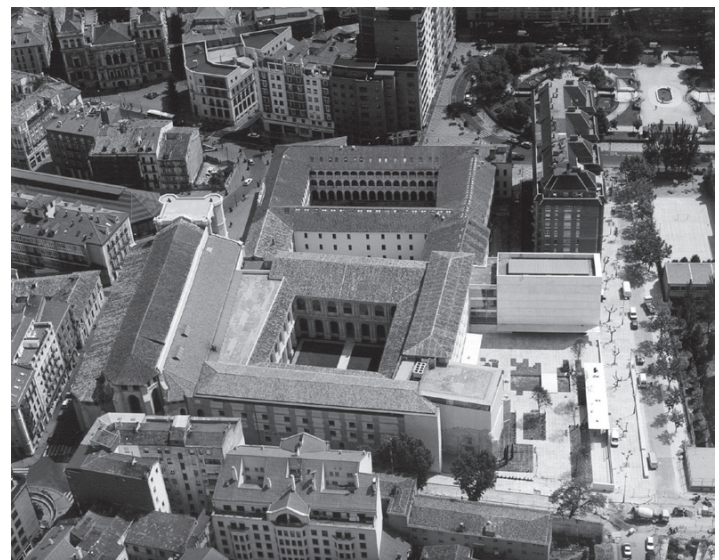


FIG. 01

J.C.A.: Yo lo suelo explicar poniendo el ejemplo del patrimonio como herencia. De una abuela puedes heredar un mueble que es un horror pero te viene muy bien para guardar cosas, puedes heredar una joya que no te la pondrás nunca pero que a lo mejor tiene un valor intrínseco enorme, puedes heredar un abanico muy feo pero que le tienes un gran cariño porque te recuerda a ella... la casuística es infinita.

Yo creo que con el patrimonio arquitectónico pasa lo mismo. La intervención en el patrimonio es un problema tan amplio que pasa a ser un problema directamente de arquitectura. Es un problema que no tiene codificación posible, y por eso no me creo los términos del cientifismo, porque detrás del cientifismo se pueden hacer atrocidades. Como cuando se habla de arquitectura neutra... ¿qué se quiere decir con ello? Bajo mi punto de vista la clave está en saber cuándo hay que callarse y cuándo hay que hablar, ese es el tema.

L.B.: ¿Qué diferencias detectas respecto al proyecto de arquitectura nueva?

J.C.A.: En la obra nueva es suficiente con aportar tus conocimientos actuales, mientras que en una intervención sobre otra arquitectura además necesitas tener un conocimiento constructivo de unas técnicas históricas. Esto no quiere decir que para poder intervenir en una restauración tengas que hacer antes otra carrera, también para hacer un polideportivo necesitas investigar sobre las necesidades concretas asociadas a ese programa, pero a medida que vas conociendo con mayor profundidad las cuestiones que implican un determinado tipo de trabajo, más herramientas tienes para dar una respuesta correcta. En definitiva es una cuestión de actitud frente a la arquitectura.

L.B.: Aunque no sea posible encontrar criterios universales en la intervención en el patrimonio, ya que cada caso es distinto, ¿existen en tu arquitectura unos invariantes para enfrentarte a las distintas situaciones presentes en una intervención?

J.C.A.: Supongo que hay algo que permanece. Por ejemplo, reconozco cierta relación entre el espacio de la Capilla del "Patio Herreriano", y el espacio del vestíbulo del Palacio del licenciado Butrón. Hay una idea de abstracción del espacio heredada la una de la otra, pero de una manera inconsciente. Yo creo que hay que tratar de entender cuál es el problema en cada caso. Por ejemplo, en Santa María del Campo, uno de los mejores ejemplos españoles de torre renacentista, las únicas decisiones fueron completar una de las gárgolas y sustituir unos balaustres muy degradados. El problema era recuperar la perfección de la torre. La novedad se reduce a colocar un símbolo que identifique los nuevos elementos en una mirada cercana. En este caso, no debe verse la mano del arquitecto.

L.B.: En el "Patio Herreriano" (FIG.01) existían distintas partes con situaciones muy diversas ¿Cómo te enfrentas a esta heterogeneidad?

J.C.A.: Efectivamente, en este caso nos encontramos con una heterogeneidad de situaciones que requerían diferentes niveles de actuación. Un primer nivel de intervención es el patio, donde la arquitectura está completa, solo tiene algunos problemas concretos en los pavimentos y paramentos. Un nivel intermedio es el de la capilla, donde hay una ruina y falta la mitad de la arquitectura. Un tercer nivel es el de la ampliación, donde es necesario construir una obra nueva. También habría otro nivel, que es el de los espacios del monasterio, donde en los años sesenta se les puso estructura de hormigón. Cada respuesta debía ser diferente porque los problemas son distintos, pero esta variedad no debía



FIG. 02

J.C.A.: I usually explain it with the example of architecture as heritage. You can inherit an incredibly ugly piece of furniture from your grandmother that may be however quite useful for storage, you can inherit a jewel that you shall never wear but a huge intrinsic value, you can inherit a very ugly fan but for which you have a great affection because it reminds you of her. There are endless possibilities.

I think it is the same with the architectural heritage. The intervention on architectural heritage is such a broad problem that it becomes directly an architectural problem. It has no possible coding, therefore I do not trust the terms of scientism. Atrocities can be made on behalf of scientism. It's like when you hear about neutral architecture... What do you mean by that? From my point of view, the key is to know when to keep quiet and when to speak, that is the issue.

L.B.: What differences do you find versus a project of new architecture?

J.C.A.: With the new architecture it is enough to bring your current knowledge, while when working on another architecture you also need to be familiar with historical construction techniques. This doesn't mean that you should study a whole different degree in order to work in restoration; when doing a sports facility, you should also do some research on the specific needs associated with that program. But as you know in greater depth the issues involved in a certain type work, the more tools you have to give a correct answer. It is ultimately a question of attitude towards architecture.

L.B.: Even though it is not possible to find universal criteria for the intervention in heritage, as every case is different, are there any constants in your architecture to the different situations present in an intervention?

J.C.A.: I guess that something remains. For example, I recognize some relationship between the space of the chapel of 'Patio Herreriano' and the lobby space of the palace of 'Licenciado Butrón'. There is an idea of abstraction of space, inherited unconsciously from one another. I think that one should try to understand what the problem is in each case. For example, in Santa María del Campo, one of the best Spanish examples of Renaissance tower, the only decisions were to complete one of the gargoyles and to replace the much degraded balusters. The problem was to restore the perfection of tower. The novelty is reduced to placing a symbol that identifies the new elements at a closer look. In this case, the hand of the architect must not be seen.

impedir que existiera una atmósfera única, la conciencia de estar en un único edificio.

Yo no me creo ese criterio de destacar lo nuevo de lo viejo defendido bajo la bandera del “respeto”, detrás de esa idea pueden cometerse auténticos despropósitos. Cada obra establece sus propias reglas del juego.

L.B.: En este proyecto, parece que hay una primera decisión de gran escala que busca “devolver la dignidad al espacio urbano”³ mediante la configuración de una gran plaza.

¿Es ésta escala la primera cuestión a tener en cuenta en una intervención arquitectónica?

J.C.A.: Depende de cada caso. En el museo había un problema urbano tremendo y evidente en un sitio históricamente muy importante, muy vinculado al origen de la ciudad y muy maltratado. Esto mismo está presente en el edificio que hay de Miguel Fisac justo al lado. Fisac en su día entendió muy bien la silueta de Valladolid en ese sitio. Allí hizo el Instituto Núñez de Arce, un edificio docente, que es un muro de ladrillo casi ciego que da al exterior de la ciudad y que es como una peana sobre los palacios, monasterios y demás edificios que había en ese lugar. Y luego, sin embargo, en 1975 hicieron un edificio de viviendas tremendo que generaba el problema de escala al que me refiero.

L.B.: Dentro de la actuación realizada en el Museo, destaca la capilla de los Condes de Fuensaldaña, una capilla gótica de sillares de piedra de la que solo restaban los muros hasta media altura. ¿Se tuvo la tentación de plantear en algún momento de la fase de proyecto la posibilidad de reconstruir la volumetría original, o se tuvo claro desde el principio que era imposible o que era más interesante mantener la condición de ruina?

J.C.A.: Yo no tengo en ningún momento la tentación de reconstruir la capilla. Lo que pasa es que hay una capilla casi idéntica en Valladolid, que está perfecta y es una preciosidad. Es la Capilla del museo de San Gregorio. Tipológicamente es muy parecida. La del Patio Herreriano es algo más grande, pero son iguales de planteamiento. Sin embargo desde el principio yo tenía claro que el planteamiento debía ser el de mantener el concepto de ruina.

L.B.: Respecto a este tema, alguna vez has mencionado tu interés en que “tanto desde el exterior como desde el interior, la ruina se recortase, en un intento de mantener visualmente su condición de ruina”⁴, como ya hiciera Robert Stern en el Coliseo de Roma. Sin embargo, llama la atención el gran prisma abstracto que emerge sobre los muros arruinados de la capilla, como tratando de recordar la presencia másica del elemento arquitectónico en la ciudad. (FIG.02)

J.C.A.: Sí, de hecho se ha respetado la altura que tenía antes la capilla. Si te fijas en la cabecera de la capilla, en la parte superior se ve la ojiva que define la altura. Además hay un grabado en el que se ve la altura, y decidimos retomarla. Aunque es cierto que hubo un momento en el que estuvimos tentados a bajarla y acompañar a la ruina. Incluso tuvimos la duda de si hacer algo medio transparente, como una especie de mancha de aceite que si la ves desde fuera es opaca, pero si la ves al trasluz es transparente, una piel con la que por la noche se viese el interior y durante el día fuese una caja muda. Este era el concepto que me interesaba en el fondo, pero al final no dimos con un material que nos garantizara ese efecto. Además me parecía más serio el poner un material, que aun siendo hormigón, tuviera un color y una textura que le hiciera pasar desapercibido, sin afectación y con naturalidad.



FIG. 03

L.B.: In ‘Patio Herreriano’ (FIG.01), there were different parts with very diverse situations. How do you face this heterogeneity?

J.C.A.: Indeed, in this case we found a variety of situations requiring different levels of action. The first level of intervention is the yard, where the building is complete and there are just some specific problems in pavements and walls. The intermediate level is that of the chapel, where there is a ruin and half of the construction is missing. A third level is that of extension, which is necessary to build a new construction. There would also be another level, that of the spaces of the monastery, where a concrete structure was placed in the sixties. Each answer should be different because the problems are different, but this variety should not hamper the existence of a sole atmosphere, the awareness of being in one building.

I do not believe the approach of highlighting the new against the old, defended under the banner of ‘respect’. This idea may hide complete absurdities. Each work sets its own rules.

L.B.: In this project, it seems that there is an initial choice of a great scale, searching to ‘regain the dignity of the urban space’³ through the configuration of a great plaza. Is the scale the first matter to address in an architectural intervention?

J.C.A.: It depends on each case. In the museum, there was a tremendous and obvious urban problem at a very important historical site, closely linked to the origin of the city and very damaged. The same happens in the building right next door, by Miguel Fisac. In his day, Fisac understood very well the silhouette of Valladolid on that site. He built the Nunez de Arce Institute there, a teaching building which is an almost blind brick wall towards the exterior of the city and which works as a plinth for the



FIG. 04

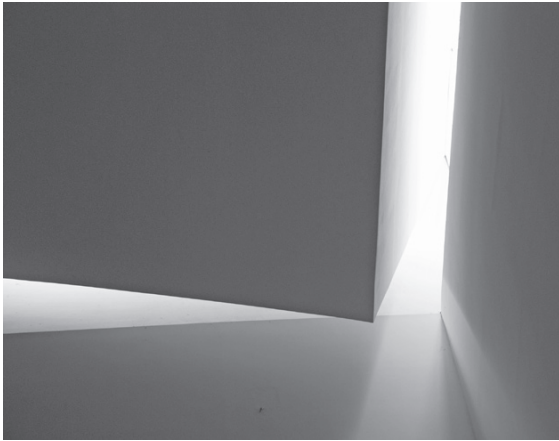


FIG. 05

L.B.: ¿Se buscaba entonces un camino intermedio entre el romanticismo de la ruina y la reconstrucción reintegradora?

J.C.A.: El romanticismo está muy reflexionado desde el interior, mientras que desde el exterior, evidentemente cuando ya hay un volumen tan grande no es ruina en un sentido literal, hay una reconstrucción. En ese sentido sí que me valía la actuación de Stern en el Coliseo, congelar la ruina en un instante pero sin negar su condición de edificio. La idea de ruina se hace explícita dentro, donde el objetivo es construir el cielo valiéndose del trabajo con la luz. El dentro-fuera establece un cierto problema que resolvimos tratando de poner la ventana, que es la que genera toda la luz del interior, lo más alta posible, para tener encima de la ventana sólo el espesor de la carpintería, trabajando para ello el detalle constructivo que nos ofreciera este efecto.

L.B.: Parece que la actitud del proyecto es que el nuevo elemento sea un estrato más en la vida del monumento, sin perder el respeto por la preexistencia. Se produce un equilibrio, ninguno es protagonista absoluto, ambos se apoyan para crear un nuevo conjunto, una unidad compositiva a base de partes distintas que constituyen un nuevo entero.

J.C.A.: Esa era la filosofía, me alegra que lo digas porque así lo quería entender yo todo el tiempo. En el fondo se trataba de convertirlo en un único problema de arquitectura. No se trata de crear una cosa que haga juego con lo antiguo, sino de entenderlo como una unidad. Yo creo que ahora, en el interior, ya no se puede explicar lo de arriba sin lo de abajo, y creo que, si se puede decir eso, es porque algo está bien.

L.B.: Existe una paradoja entre la imagen del nuevo prisma que "reintegra" el volumen de la capilla y su construcción. Si bien la imagen es la de un

palaces, monasteries and other buildings that were in that place. And then, however, in 1975 a huge housing building was made there, generating the problem of scale to which I refer.

L.B.: Within the action taken at the Museum, the chapel of the Counts of Fuensaldaña stands out. It is a Gothic chapel in ashlar stone, whose walls had been left only half the way up. Were you tempted to reconstruct the original volume at any point of the project, or were you sure from the beginning that it was impossible or that it was more interesting to maintain the condition of ruin?

J.C.A.: I never felt tempted to reconstruct the chapel. The thing is that there's an almost identical chapel in Valladolid, which is perfect and gorgeous. It is the chapel of San Gregorio Museum. Typologically, it is very similar. That of the Patio Herreriano is somewhat larger, but their approach is the same. However, it was clear to me from the beginning that the proposal should maintain the concept of ruin.

L.B.: On this issue, you have mentioned your interest in the fact that 'the ruin was outlined both from outside and from inside, in an attempt to visually maintain its status of ruin', as Robert Stern did at the Colosseum in Rome. However, the great abstract prism emerging over the ruined walls of the chapel draws the attention, as if trying to recall the massive presence of the architectural element in the city. (FIG.02)

J.C.A.: Yes, indeed the height that the chapel had before was respected. If you look at the head of the chapel, you can see the lancet that defines the height. In addition there is an engraving that shows the height, so we decided to take it up. However, it is true that there was a time when we were tempted to lower it down to the ruin. We even doubted whether to make something half transparent, as a kind of oil slick, which would be opaque when seen from the outside but transparent if you saw it against the light, a skin through which the interior could be seen at night and which would be mute on daytime. This is basically the concept that I was interested in, but eventually we could not find a material that granted this effect. Furthermore, it seemed more serious to use a material that –even though it was concrete– had a colour and a texture that made it go unnoticed, unaffectedly and naturally.

L.B.: Were you seeking then an intermediate way between the romanticism of the ruin and the reintegrating reconstruction?

J.C.A.: From the inside, romanticism is deeply thought; whereas from the outside, the volume is so large that it obviously could not be considered just as a ruin: there is a reconstruction. In that sense, the work of Stern in the Colosseum is definitely a reference: to freeze the ruin in an instant but without denying its condition of a building. The idea of 'ruin' is made explicit inside, where the goal is to build a sky taking advantage of the light. The relationship indoors-outdoors posed a certain problem, solved by trying to place the window –the element generating all the light inside– as high as possible, so that there was only the thickness of the carpentry above it. We worked hard on the constructive detail to offer this effect.

L.B.: It seems that the attitude of the project is to make of the new element another layer in the life of the monument, without losing respect for the pre-existence. A balance occurs, none of them is the absolute protagonist, both support each other to create a new ensemble, a composition unit made from different parts which form a new whole.

elemento sólido, pesado, macizo, sin embargo su construcción se ha llevado a cabo mediante una estructura ligera de elementos metálicos revestida al interior por paneles blancos y al exterior con paneles prefabricados de hormigón de 7,2m de altura. ¿Cómo se explica esta aparente incoherencia entre la imagen y su realidad constructiva?

J.C.A.: Suelo hablar de estos temas en clase. Pongo el ejemplo de la catedral gótica en la que hay una evidencia formal, la forma viene determinada en ese caso por la estructura. Y hay situaciones en las que se oculta la estructura, como en algún espacio de Álvaro Siza, por ejemplo, en el que el espacio viene determinado por la luz, por la cualidad de ese espacio y resulta imposible determinar su conformación estructural y constructiva. Por eso creo que se puede explicar la historia de la arquitectura desde esa preocupación de la literalidad o la no literalidad entre forma y razón constructiva.

Concretamente en el caso del museo, evidentemente está por encima el efectismo de esa capilla que cualquier otra cosa. Desde dentro no se sabe cómo se sujeta, no me interesa nada contarle. Puede que sea algo escenográfico pero a mí me parece muy bien.

L.B.: En el interior de la capilla lo que más llama la atención es la solución formal del cerramiento superior del espacio y el sistema de iluminación generado. Una superficie cóncava abstracta y blanca, de la que se oculta intencionadamente el espesor, buscando producir la ficción de que el techo es una lámina. Mientras que la luz se cuele entre el plano curvo y los muros, iluminando el espacio con una luz indirecta que remarca la sensación de levedad del plano (F16.03). ¿Cómo se llega a esta solución formal?

J.C.A.: Al techo de la capilla le dimos muchísimas vueltas. Es de esos espacios en los que las dimensiones no las tienes controladas, por lo que tienes que hacer el ejercicio de tratar de imaginártelo previamente todo el rato hasta tomarle la medida. Además la solución adoptada tiene la dificultad de la representación ya que no es una superficie reglada sino un casquete esférico.

Empezamos estudiando la forma y su repercusión en el espacio, especulando con los conceptos que aparecen en el libro *Peso y Levedad*⁵. Un elemento convexo produciría la sensación presente en Ronchamp, donde parece que un elemento pesado flota. Sin embargo lo que yo buscaba no era que el elemento flotase, sino que no pesase nada, que fuese directamente el cielo. Y ahí nos apoyamos en la analogía con una vela de un barco al viento. Como en las bóvedas blancas renacentistas que aunque ves donde se apoyan te inducen a pensar que flotan. Así que en la capilla eliminamos estos apoyos para reforzar el efecto.

L.B.: En el techo, al igual que ocurre en la construcción de los muros de la capilla, se acude al artificio para obtener un efecto perceptivo. La cubierta con apariencia de elemento continuo y sólido se construye mediante una estructura ligera de elementos de acero revestida con paneles. El resultado es una superficie ligera que flota en el espacio, aunque si te fijas puedes descubrir la presencia de los apoyos que la sostienen (F16.04 Y F16.05). ¿Cómo gestionas este límite presente entre producir un efecto y desvelar el truco?

J.C.A.: Me interesan las trampas aunque se note que son trampas. Por ejemplo, en el Teatro de Vicenza de Scamozzi y Palladio, me parece lícito el truco que hacen con la representación de las calles de Tebas, porque está en el lado del escenario, en el mundo de la imaginación. Pero luego, me parece tremendamente interesante que en el lado de la realidad, del espectador, no de la ficción, Palladio haga otra trampa, y la trampa la veas y la desveles. Me interesa muchísimo.

J.C.A.: That was the philosophy. I am glad that you mentioned it because that is how I wanted to understand it all along. It was basically about turning it into a single architectural problem. It is not about creating something that matches the old part, but about understanding it as a unit. I think that now, inside, it is not possible to understand what's above without what lies below. And I think that, if one can say so, it is because something is right.

L.B.: There is a paradox between the image of the new prism that 'reintegrates' the volume of the chapel and its construction. Even though the image is that of a solid element, heavy, massive, its construction was nevertheless made of a metal light structure, coated with white panels on the inside and with 7.2-meter high precast concrete panels on the outside. How would you explain this apparent incoherence between the image and its constructive reality?

J.C.A.: I usually talk about these issues in class. I set the example of the gothic cathedral in which there is formal evidence; in this case the form is determined by the structure. And there are situations in which the structure is hidden, like in some of the spaces by Alvaro Siza for instance, in which space is determined by light, by the quality of this space and it is impossible to outline its structural and constructive configuration. That is why I believe that the history of architecture can be explained from this concern about the literalness or non-literalness between form and construction approach.

In this particular case of the museum, the effect of the chapel is beyond anything else. From the inside, it is not possible to know how it stands; I am just not interested in telling it. It may be something theatrical but it looks good to me.

L.B.: Inside the chapel, what attracts my attention the most from is the formal solution to the ceiling and the illumination system generated. A white abstract concave surface, whose thickness is intentionally hidden trying to produce the fiction that it is a sheet. The light slips in between the curved plane and the walls, illuminating the space with an indirect light that emphasizes the lightness of the plane (F16.03). How does one reach this formal solution?

J.C.A.: We wondered a lot about the ceiling of the chapel. It is one of those spaces whose dimensions are hard to grasp. That is why you have to try to imagine it previously, again and again until you control its size. In addition, the solution given is hard to represent because it is not a ruled surface but a spherical cap.

We started by studying the shape and its repercussion on the space, speculating with the concepts on the book *'Peso y Levedad'*⁵ (Weight and Lightness). A convex element would produce the feeling in Ronchamp, where a heavy element seems to float. However, what I was searching was not the element to float but to be weightless, to go straight to the sky. We relied on the analogy of a boat's sail to the wind. Like in the white Renaissance vaults which induce you to think they float even though you see their supports. So we took the supports in the chapel in order to reinforce the effect.

L.B.: Just as it happens in the walls of the chapel, in the ceiling you use an artifice to get a perceptible effect. The roof looks like a solid continuous element but it is built with a steel light structure covered with panels. The result is a light surface that floats in space, but you can discover the supports if you look thoroughly (F16.04 & F16.05). How do you manage this limit between producing an effect and revealing the trick?

Lo importante en la trampa no es engañarte sino generar una situación, producir un artificio. Y algo de eso pasa en la capilla. En una primera instancia el observador percibe una nube que flota en el espacio, pero si se asoma al perímetro puede descubrir los seis pilares que sostienen la cubierta. No me preocupa ocultarlos completamente, no por una voluntad de sinceridad constructiva entendida como una ética de la construcción, sino como un intento de naturalidad. Además en ocasiones desvelar el truco refuerza el efecto, como cuando haces una ventana pequeña en un muro de piedra y paradójicamente la ventana enfatiza la condición muraria porque adivinas la profundidad. El problema está en el hasta dónde desvelar los secretos y hasta dónde no. No sé si tiene que ver con la idea de deshabillé que decía de la Sota pero me parece importante en la arquitectura anteponer la idea de naturalidad.

Bibliografía

- ARNUNCIO PASTOR, J.C.: *Patio Herreriano. Una interpretación de la Arquitectura Histórica*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012.
- ARNUNCIO PASTOR, J.C.: *Conferencia Materia y Forma IV. Jornadas Internacionales de Arquitectura*. Universidad Politécnica de Valencia. 2-4 de Marzo de 2009. [En Línea] Disponible en: <<http://www.upv.es/catedrablanca/myf4/INICIO.htm>> [Consulta 15-05-2012]
- ARNUNCIO PASTOR, J.C. Museo de Arte Contemporáneo Español. Patio Herreriano. Valladolid. En: MAS, V. et al.: *Materia y Forma IV. Jornadas Internacionales de Arquitectura*. Valencia: Editorial UPV, 2009, pp. 60-67.
- ARNUNCIO PASTOR, J.C. *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- VARAGNOLI, C.: Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazione e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi. En: FERLENGA, A., E. VASALLO y F. SCHELLINO. *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*. Venecia: Il Poligrafo, 2007, v.2, pp. 844.

Ilustraciones

- FIG.01** Conjunto de la intervención del Museo de Arte Contemporáneo Español. Valladolid. [Fotografía de TRYCSA. Propiedad de Juan Carlos Arnuncio]
- FIG.02** Plaza de acceso al museo delimitada en su lado norte por el volumen de la capilla. Luis Bosch Roig. Valladolid. 2014
- FIG.03** Espacio interior de la capilla visto desde el acceso que se produce a través del claustro del antiguo monasterio. [Fotógrafo: Ángel Marcos. Propiedad de Juan Carlos Arnuncio]
- FIG.04** Relación entre lo antiguo y lo nuevo en el interior de la capilla. Luis Bosch Roig. Valladolid. 2014
- FIG.05** Efecto de la entrada de luz que se produce entre los límites verticales y el plano de techo de la nueva intervención. Luis Bosch Roig. Valladolid. 2014

Notas y referencias bibliográficas

- 1 Cita incluida en el texto de Saverio Muratori con título "Commento al I tema: Conservazione e restauri" publicado en Atti del VII congresso nazionale di storia dell'architettura (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1955. Extraído de un artículo de Claudio Varagnoli (VARAGNOLI, 2007)
- 2 Nombre con el que se conoce popularmente el patio del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid, que alberga el nuevo Museo de Arte Contemporáneo Español.
- 3 Para conocer mejor la obra de Arnuncio se recomienda visualizar su conferencia impartida en las cuartas jornadas arquitectónicas de Materia y Forma en Valencia en marzo de 2009, que se puede visualizar en el siguiente enlace: <http://www.upv.es/catedrablanca/myf4/INICIO.htm>
- 4 Reflexión extraída del libro de actas de las jornadas de Materia y Forma IV.
- 5 En el libro *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*, Arnuncio explora a través de la obra de Terragni, una serie de conceptos arquitectónicos relacionados con la producción de efectos en la arquitectura a lo largo de la historia

J.C.A.: I am interested in tricks even though you know they are.

For example, in Scamozzi and Palladio's theatre in Vicenza, I think that their trick with the representation of the streets of Thebes is licit because it is on the side of the stage, in the world of imagination. But then, I find terribly interesting that on the side of reality, of the spectator, not that of fiction, Palladio does another trick and then you can see the trick and reveal it. I am very very interested.

The important thing about tricks is not to fake you but to give place to a situation, to produce an artifice. There is a bit of this in this chapel. Firstly, the spectator perceives a cloud floating in space, but if they approach the perimeter, they can discover the six pillars holding the roof. I am not worried about hiding them completely, not on behalf on a constructive honesty understood as construction ethics, but as attempt to be natural. Furthermore, revealing the trick sometimes reinforces its effect, like when you make a small window on a stone wall and it paradoxically emphasizes its condition of being a wall, because it shows its depth. The problem is how far these secrets should be revealed. I'm not sure if it is related to the idea of deshabillé that Sota used to talk about. But I think that it is very important to prioritize the idea of naturalness in architecture.

Bibliography

- ARNUNCIO PASTOR, J.C.: *Patio Herreriano. Una interpretación de la Arquitectura Histórica*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012.
- ARNUNCIO PASTOR, J.C.: *Conferencia Materia y Forma IV. Jornadas Internacionales de Arquitectura*. Universidad Politécnica de Valencia. 2nd-4th March 2009. [Online] Available at: <<http://www.upv.es/catedrablanca/myf4/INICIO.htm>> [Checked 15-05-2012]
- ARNUNCIO PASTOR, J.C. Museo de Arte Contemporáneo Español. Patio Herreriano. Valladolid. In: MAS, V. et al.: *Materia y Forma IV. Jornadas Internacionales de Arquitectura*. Valencia: Editorial UPV, 2009, pp. 60-67.
- ARNUNCIO PASTOR, J.C. *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- VARAGNOLI, C.: Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazione e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi. In: FERLENGA, A., E. VASALLO y F. SCHELLINO. *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*. Venice: Il Poligrafo, 2007, v.2, pp. 844.

Illustrations

- FIG.01** Ensemble of the intervention of the Spanish Contemporary Art Museum. Valladolid. (Picture by TRYCSA. Property of Juan Carlos Arnuncio)
- FIG.02** Access plaza to the museum, outlined on its north side by the chapel. Luis Bosch Roig. Valladolid. 2014
- FIG.03** Interior space of the chapel seen from the access made through the old monastery cloister. (Photographer: Ángel Marcos. Property of Juan Carlos Arnuncio)
- FIG.04** Relationship between the old and the new on the inside of the chapel. Luis Bosch Roig. Valladolid. 2014
- FIG.05** Effect of the entrance of light, produced between the vertical limits and the ceiling plane of the new intervention. Luis Bosch Roig. Valladolid. 2014

Notes and bibliography references

- 1 Quote included in the text by Saverio Muratori entitled "Commento al I tema: Conservazione e restauri" published in Atti del VII congresso nazionale di storia dell'architettura (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1955. Extrated from an article by Claudio Varagnoli (VARAGNOLI, 2007)
- 2 This is how the patio of the Monastery of San Benito el Real in Valladolid is known, which houses the new Spanish Contemporary Art Museum.
- 3 In order to know Arnuncio's work better, it is advisable to watch his lecture at the 4th *Materia y Forma* Congress in Valencia in March 2009, displayed at the following link: <http://www.upv.es/catedrablanca/myf4/INICIO.htm>
- 4 Reflection extracted from the Minutes Book of the 4th *Materia y Forma* Congress.
- 5 On the book *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum* (Weight and Lightness, Notes on gravity since Danteum), Arnuncio explores, through the works of Terragni, a series of architectural concepts related to the production of effects in architecture throughout history.