

# LA INTERVENCIÓN EN LA CAPILLA DE LOS CONDES DE FUENSALDAÑA.

## ESTUDIO DE UN DIÁLOGO EJEMPLAR ENTRE ANTIGUO Y NUEVO.

INTERVENTION ON THE CHAPEL OF THE COUNTS OF FUENSALDAÑA.  
STUDY OF A MODEL INTERVENTION BETWEEN THE OLD AND THE NEW.

Luis Bosch Roig, Valeria Marcenac, Ignacio Bosch Reig

Revista EN BLANCO. Nº 21. REHABILITANDO CON HORMIGÓN. Valencia, España. Año 2016.

ISSN 1888-5616. Recepción: 06-07-2016. Aceptación: 16-08-2016. (Páginas 64 a 71)

DOI's: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2016.6333>

**Palabras clave:** Intervención, ruina, diálogo antiguo-nuevo, hormigón

**Resumen:** El presente artículo se centra en el análisis crítico de la intervención realizada por el arquitecto Juan Carlos Arnuncio sobre las ruinas de la Capilla de los Condes de Fuensaldaña, en Valladolid, empleando entre otros materiales el hormigón visto blanco. La propuesta busca, a través de un lenguaje moderno, establecer un diálogo entre antiguo y nuevo sin rendirse a la melancolía de la reconstrucción o a la fascinación por la ruina, proponiendo a través de la adición de un elemento, la configuración de un nuevo conjunto en equilibrio. Este artículo trata de desentrañar las claves del éxito de la propuesta, con la finalidad de obtener respuestas trasladables a futuras intervenciones.

### INTRODUCCIÓN

La dificultad inherente a la elaboración de un diálogo elocuente entre un elemento preexistente y un nuevo añadido se hace evidente al repasar la historia de la arquitectura, repleta de actuaciones con criterios muy diversos que han enfrentado a teóricos y arquitectos durante generaciones. La complejidad aumenta si se actúa sobre un edificio parcialmente destruido, ya que los nuevos elementos ocupan el lugar de los desaparecidos, viéndose sometidos a la necesidad de establecer un nuevo equilibrio.<sup>1</sup>

En el debate contemporáneo sigue abierta la reflexión sobre los criterios de actuación, que basculan sobre tres vías ya establecidas en el siglo XIX: la vía de la conservación de la ruina, defendida por John Ruskin, que entiende los fragmentos como una nueva obra, mezcla de arte y naturaleza, de gran belleza y fascinante melancolía, que debe respetarse; la vía de la "represtinación", encabezada por la figura de Viollet-le-Duc, que busca recuperar el monumento tal y como era, entendiendo los fragmentos como restos de una arquitectura mutilada que debe repararse para recuperar el esplendor de su pasado; y la vía intermedia, promovida por Camilo Boito, que busca el equilibrio entre el respeto a la ruina y la necesidad de recuperación del monumento, promoviendo que las nuevas actuaciones sean distinguibles, evitando con ello imitaciones que desacrediten su autenticidad.<sup>2</sup>

Estas tres vías pueden verse ejemplificadas en tres intervenciones sucesivas realizadas durante la primera mitad del siglo XIX sobre uno de los monumentos más importantes de la historia, como es el Coliseo de Roma: en 1806, Rafaele Stern construye un potente contrafuerte de ladrillo para evitar el derrumbe de unas arcadas, sin recolocar los sillares desplazados, produciendo con ello la congelación de la imagen de "ruina"; en 1823, Valadier reconstruye unas arcadas del monumento imitando la forma de los originales, aunque sustituyendo –por cuestiones económicas– el mármol por ladrillo, que debía de haber sido revestido con una pátina al fresco imitando travertino; y por último, en 1844, Luigi Canina reconstruye ocho arcos haciendo evidente la novedad de la actuación a través de la simplificación formal y el empleo del ladrillo como material. (FIG.1)

Pero más allá de criterios preestablecidos, o vías de intervención más o menos definidas, es fundamental ser conscientes de que no existen unas leyes abstractas generales válidas en la intervención en el patrimonio. Cada actuación supone la transformación de una preexistencia en unas circunstancias concretas, que deben estudiarse y valorarse a través de un proyecto arquitectónico único.<sup>3</sup>

**Keywords:** Intervention, ruin, old-new dialogue, concrete

**Abstract:** This article focuses on a critical analysis of the intervention made by the architect Juan Carlos Arnuncio on the ruins of the Chapel of the Counts of Fuensaldaña in Valladolid, using exposed white concrete among other materials. The proposal seeks, through a modern language, to establish a dialogue between the old and the new, without surrendering to melancholy of reconstruction or to the fascination for the ruin, proposing the configuration of a new balanced ensemble through the addition of an item. This article tries to unravel the keys to the success of the proposal, in order to obtain answers that are transferable to future interventions.

### INTRODUCTION

The inherent difficulty to developing an eloquent dialogue between an existing element and a new addition is revealed as you review the history of architecture, full of interventions with very diverse criteria which have confronted theorists and architects for generations. The complexity increases if you intervene on a partially destroyed building, as new elements take the place of the missing ones, being subject to the need to establish a new balance.<sup>1</sup>

The reflection on the intervention criteria remains open in the contemporary debate. They oscillate over three models, already established in the nineteenth century: the model of ruin conservation defended by John Ruskin, who understands the fragments as a new work, mix of art and nature, of great beauty and fascinating melancholy, which must be respected; the model of "represtination" led by Viollet-le-Duc, which seeks to restore the monument as it was, understanding the fragments as remains of a mangled architecture that must be repaired to restore the splendour of its past; and the model in between, promoted by Camilo Boito, which seeks balance between the respect for the ruin and the need to recover the monument, promoting the new actions to be distinguishable and thereby avoiding imitations that may discredit its authenticity.<sup>2</sup>

These three models can be found in three successive interventions made during the first half of the nineteenth century on one of the most important monuments of history: the Colosseum in Rome. In 1806, Rafaele Stern builds a sturdy brick buttress to prevent the arcades from collapsing, without repositioning the displaced blocks. Thereby, he freezes the image of "ruin". In 1823, Valadier rebuilds the monument's arcades imitating the shape of the original, but replacing the marble with brick –for economic reasons–, which would be coated with a frescoed patina imitating travertine. And finally, in 1844, Luigi Canina reconstructs eight arches making apparent the novelty of the intervention through the formal simplification and the use of brick as a material. (FIG.1)

But beyond pre-established criteria, or more or less defined intervention models, it is essential to be aware that there are not general abstract laws valid for the intervention in heritage. Each intervention involves the transformation of a pre-existence under specific circumstances, to be studied and assessed through a unique architectural project.<sup>3</sup>

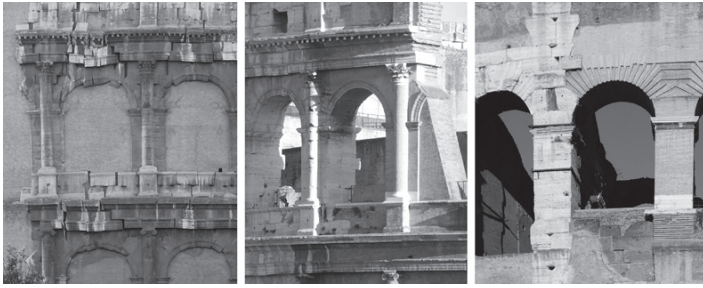


FIG. 01



FIG. 02

Respecto al caso que nos ocupa, en el que se plantea la actuación sobre un espacio parcialmente destruido, se deben analizar múltiples variables inherentes a la ruina, tales como la dimensión de la parte desaparecida, su cualidad formal y composición material, la existencia de información gráfica sobre el elemento original, o incluso el valor simbólico que representa para la sociedad; pero también se deben estudiar cuestiones externas, como las transformaciones en el contexto urbano, las nuevas necesidades funcionales, o la sensibilidad y habilidades del arquitecto proyectista.

Por otro lado, la elección del material a utilizar en la intervención resulta determinante. En la actualidad, el empleo del hormigón sobre una preexistencia se plantea como algo excepcional, quizá debido a las recomendaciones de compatibilidad material y reversibilidad sugeridas por las “cartas del restauro” y la legislación para la protección del patrimonio, que tienden a promover el empleo de soluciones constructivas tradicionales o ligeras. Sin embargo el carácter másico de las arquitecturas históricas, constituidas generalmente por pesadas estructuras de fábrica, sugiere que el hormigón, trabajado adecuadamente, puede aportar una consistencia matérica capaz de generar una interesante continuidad entre antiguo y nuevo.<sup>4</sup>

Así queda patente en diversas actuaciones contemporáneas realizadas con hormigón mediante criterios distintos, tales como: la reconversión de la Punta della Dogana en museo de arte, del arquitecto Tadao Ando (2006-09), donde se insertan elementos y volúmenes autónomos de hormigón para resolver las nuevas necesidades funcionales, sin perder el valor de “ruina” de los muros de ladrillo preexistentes, y con una acertada relación de escala entre antiguo y nuevo; la intervención en el Museo de Ciencias Naturales de Berlín, de Diener & Diener (1995-2010), en donde se “reproducen” los elementos faltantes de la fachada con paneles prefabricados de hormigón, recuperando con ello la lectura original del edificio, pero evidenciando la novedad de la intervención a través de la tonalidad grisácea de la nueva solución material; o la reconstrucción del Neues Museum de Berlín, del arquitecto David Chipperfield (1993-2009), donde lejos de restituir de manera literal las formas preexistentes, se opta por proponer una abstracción volumétrica de los elementos, empleando un hormigón prefabricado de gran formato elaborado con cemento blanco y árido grueso de mármol de Sajonia. (FIG.2)

El caso que se analiza a continuación –la capilla de los Condes de Fuensaldaña– plantea una reflexión sobre estas cuestiones, logrando una solución de gran calidad arquitectónica desde el respeto a la preexistencia y mediante el empleo de un lenguaje contemporáneo. El presente estudio propone indagar sobre las claves que han llevado a esta solución proyectual, con el objetivo de obtener respuestas trasladables a futuras intervenciones.

## EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL MONUMENTO

La Capilla de los Condes de Fuensaldaña se construye a mediados del siglo XV, en estilo gótico, en el entorno de lo que sería posteriormente el Monasterio de San Benito de Valladolid. El espacio de una sola nave se organizaba en dos tramos, la cabecera con forma octogonal y el cuerpo con forma cuadrada

Regarding the present case, in which the intervention is set out on a partially destroyed space, one must analyse multiple variables inherent to the ruin, such as the size of the missing part, its formal quality and material composition, the existence of graphic information about the original element, or even its symbolic value for society. But external issues should also be considered, such as the changes in the urban context, new functional needs or the sensitivity and skills of the project architect.

On the other hand, the choice of the material used in the intervention turns out to be decisive. Nowadays, the use of concrete on an existent construction is seen as exceptional, perhaps because of the recommendations about material compatibility and reversibility suggested by the Charters of Restoration and the heritage protection laws, which tend to promote the use of traditional or lightweight constructive solutions. However, the massive character of historical architecture –usually consisting of heavy masonry structures– suggests that concrete, conveniently manipulated, can provide a material consistency that would be capable of generating an interesting continuity between the old and the new.<sup>4</sup>

This is evidenced by several contemporary interventions made in concrete with various criteria. Tadao Ando’s conversion of Punta della Dogana in an art museum (2006-09), where autonomous elements and volumes made in concrete are inserted in order to solve the new functional needs, without losing the value of the existing brick walls as a ruin, and resulting in a successful relationship in scale between the old and the new. In Diener & Diener’s intervention in the Museum of Natural Science in Berlin (1995-2010), the missing elements in the façade are reproduced with precast concrete panels, restoring the original interpretation of the building but making the new intervention evident through the grey shade of the new material. Or in the reconstruction of the Neues Museum in Berlin by David Chipperfield (1993-2009), where he proposes the volumetric abstraction of the elements instead of reconstructing the existing forms literally, using a large-format precast concrete element made of white cement and thick aggregate in Saxony marble. (FIG.2)

The case discussed below –the Chapel of the Counts of Fuensaldaña– reflects on these issues, achieving a solution of high architectural quality, based on the respect for the pre-existence and by using contemporary language. This study proposes to investigate the key factors that have led to this design solution in order to obtain answers that are transferable to future interventions.

## HISTORICAL EVOLUTION OF THE MONUMENT

The Chapel of the Counts of Fuensaldaña was built in the mid-15<sup>th</sup> century in Gothic style, in the vicinity of what would later become the Monastery of San Benito in Valladolid. The single-nave space was organized into two sections, the octagonal shaped head and the square body, covered by two ribbed vaults and separated by a robust pointed arch. The construction is made of stone blocks with a filling in lime and aggregate.<sup>5</sup> (FIG.3)

Along its history, this piece of architecture suffers several interventions. The following transformations are the most remarkable: firstly, the construction of the Monastery of San Benito in the 16<sup>th</sup> Century, leaving the chapel annex to the new monumental complex and provoking an opening for the connexion of both buildings; secondly, the restoration of the original access made in the 17<sup>th</sup> century, that juxtaposed a Baroque front; and thirdly, the military occupation in the 19<sup>th</sup> century, which results in the ruin of the Gothic building leaving only part of its wall structure.

In the late 20<sup>th</sup> century, the Municipality of Valladolid, aware of the abandonment of the building and its urban surroundings, decides to hold a competition to transform the ensemble into an art museum. Its goal was to give a new functional content to these heritage elements, allowing its restoration and conservation as well as the requalification of this public space, used as a parking space up to then. The competition took place in 1996 and the winner was Juan Carlos Arnuncio, in collaboration with Clara Aizpún and Javier Blanco. The development of the project extended in time until its opening in 2002.<sup>6</sup>

## THE PROJECT ARCHITECT

The success of any architectural project is related to the design skills of its author. In the case of an intervention project in heritage, the presence of an existing historic element requires a special sensitivity from the architect, who must be able to recognize its past, present and future value and to discover its potentialities. In this sense, it is interesting to analyse the reflections addressed by Juan Carlos Arnuncio in his way of understanding architecture, where history is shown as a continuous source of inspiration.<sup>7</sup>

To Arnuncio, architecture does not come out of nowhere, but it is constructed with memory, that is, by studying the experiences of other creators and reinterpreting them to contribute to the project. Arnuncio

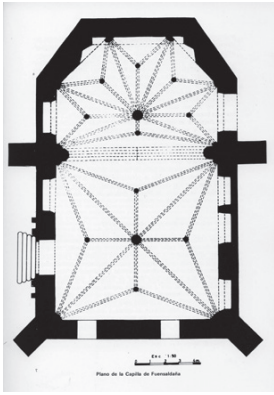


FIG. 03



FIG. 04

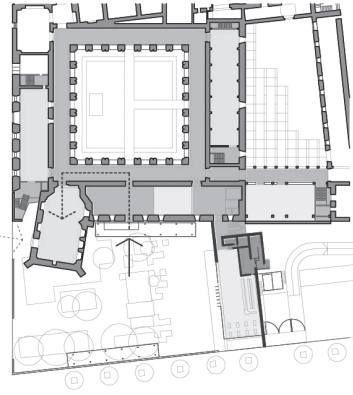


FIG. 05



FIG. 06

cubiertos por dos bóvedas de crucería, quedando ambos tramos separados por un potente arco perpiño. La construcción se materializa mediante sillares de piedra con alma de cal y canto.<sup>5</sup> (FIG.3)

A lo largo de su historia, esta pieza arquitectónica sufre diversas actuaciones de entre las que destacan las siguientes transformaciones: en primer lugar, la construcción del monasterio de San Benito en el siglo XVI, quedando la capilla anexionada al nuevo conjunto monumental, con la consiguiente apertura de conexión entre ambos edificios; en segundo lugar, la reestructuración del acceso original llevada a cabo en el siglo XVII, con la superposición de una portada barroca; y en tercer lugar, la ocupación militar durante el siglo XIX, que supone la ruina del edificio gótico, manteniéndose exclusivamente parte de su estructura muraria.

A finales del siglo XX, el Ayuntamiento de Valladolid, consciente del abandono del edificio y de su entorno urbano, decide realizar un concurso de arquitectura para transformar el conjunto en un museo de arte, con la finalidad de dotar de un nuevo contenido funcional a estos elementos patrimoniales, que permitiera su restauración y conservación, así como la recualificación del espacio público, empleado hasta ese momento como aparcamiento. El concurso se lleva a cabo en el año 1996, y resulta vencedor el arquitecto Juan Carlos Arnuncio, en colaboración con Clara Aizpún y Javier Blanco, prolongándose en el tiempo el desarrollo del proyecto hasta su inauguración en el año 2002.<sup>6</sup>

## EL ARQUITECTO PROYECTISTA

El éxito de todo proyecto de arquitectura está relacionado con la habilidad proyectual del autor. En el caso de un proyecto de intervención en el patrimonio, la presencia de una preexistencia histórica requiere una especial sensibilidad por parte del arquitecto, que debe ser capaz de reconocer sus valores pasados, presentes y futuros, así como descubrir sus potencialidades. En este sentido, es interesante analizar las reflexiones que aborda Juan Carlos Arnuncio en su manera de entender la arquitectura, donde la historia se muestra como una fuente continua de inspiración.<sup>7</sup>

Para Arnuncio, la arquitectura no surge de la nada, sino que se construye con la memoria, es decir, estudiando las experiencias de otros creadores y reinterpretándolas para aportarlas al proyecto. Arnuncio lo explica diciendo que todo proyecto de arquitectura supone resolver un problema con muchas más incógnitas que ecuaciones, por lo que es necesario introducir estrategias de proyecto que permitan resolver de manera adecuada esas variables. Y estas estrategias pueden estar inspiradas en arquitecturas, en actuaciones artísticas, en la naturaleza o en cualquier otro elemento que permita activar la reflexión sobre la arquitectura.<sup>8</sup>

Por otro lado, Arnuncio entiende que la intervención en el patrimonio es un ámbito particular del proyecto arquitectónico, donde existe una preexistencia que debe estudiarse en profundidad para reconocer sus "solicitaciones" –es decir sus problemas y valores– para introducirlos dentro de los objetivos del proyecto. Se trata, en todo caso, de mostrar una actitud frente a la arquitectura de búsqueda inteligente de respuestas adecuadas a cada caso.<sup>9</sup>

Entre los invariantes que se presentan en sus reflexiones arquitectónicas, cabe destacar el interés que muestra por las creaciones que están a mitad camino entre la expresión artística y la construcción arquitectónica, entendiendo que la arquitectura no consiste sólo en la resolución de un problema técnico, sino que además, a través de sus formas se transmiten emociones. Así, explora tanto el campo del arte como el propiamente arquitectónico, en busca de mecanismos

explica esto diciendo que cada proyecto arquitectónico implica resolver un problema con muchos más desconocidos que ecuaciones. Por eso es necesario introducir estrategias de proyecto que puedan estar inspiradas por la arquitectura, por intervenciones artísticas, por naturaleza o por cualquier otro elemento que permita activar una reflexión sobre la arquitectura.<sup>8</sup>

Por otro lado, Arnuncio entiende que la intervención en el patrimonio es un ámbito particular del proyecto arquitectónico, donde existe una preexistencia que debe estudiarse en profundidad para reconocer sus "problemas y valores" –es decir, sus problemas y valores– para que estén incluidos entre los objetivos del proyecto. En cualquier caso, se trata de mostrar hacia la arquitectura una actitud de búsqueda inteligente de respuestas que sean apropiadas para cada situación.<sup>9</sup>

Entre los invariantes en sus reflexiones arquitectónicas, su interés por las creaciones que están a mitad camino entre la expresión artística y la construcción arquitectónica es notable, ya que entiende que la arquitectura no es sólo un problema técnico, sino que también se transmiten emociones a través de sus formas. Así, explora los campos tanto del arte como de la arquitectura, buscando mecanismos compositivos que le permitan expresar adecuadamente los conceptos arquitectónicos que se repiten a lo largo de la historia, como la dualidad entre el interior y el exterior o el equilibrio entre el peso y la ligereza.

En este punto es interesante observar cómo estas reflexiones teóricas se reflejan en la práctica, tanto en sus creaciones artísticas<sup>10</sup> como a través de su experiencia en sus obras de patrimonio, como en la intervención en el Palacio de los Zuñiga (1989-1992) donde decide restaurar el volumen original usando la forma y la abstracción material; o en su intervención en el Palacio del Licenciado Butrón (1990), donde introduce un nuevo acceso enfatizado por un plano blanco curvado bañado por la luz del cielo. Reutiliza los conceptos de estas dos intervenciones en la capilla, como la necesidad de restauración tipológica o la producción de un gran efecto interior. (FIG.4)

## DESCRIPCIÓN DE LA INTERVENCIÓN

El objetivo principal de la intervención es dar una nueva vida a los restos de la capilla, tanto en el espacio interior como en el exterior, incorporando a ellos como parte del nuevo museo de arte contemporáneo.

Desde el punto de vista del entorno urbano, se crea una gran plaza que sirve como acceso al museo, proporcionando un espacio como un diafragma alrededor de los restos de la capilla. Al introducir una plataforma elevada sobre la calle y con la construcción de dos nuevos edificios y una pérgola, es posible crear un espacio con una escala urbana adecuada para el monumento y un entorno agradable para los peatones, mientras que otorga al museo el espacio necesario para el nuevo desarrollo funcional del conjunto. (FIG.5)

Respecto a la intervención en la capilla, un nuevo volumen abstracto se construye en el exterior, que volverá a dar presencia al edificio en la ciudad y, al mismo tiempo, ayudará a definir los límites que delimitan la plaza y el acceso al museo. Mientras que en el interior un nuevo espacio se crea sobre los restos de la capilla, que permitirá la transformación de la ruina en un espacio de exhibición.

A diferencia del tratamiento neutral de los espacios de exhibición del resto del museo, que busca dar el máximo protagonismo a las obras expuestas, la capilla se proyecta como un espacio con un valor significativo especial, donde la presencia de las ruinas, el tratamiento formal y la luz poseen para el artista la necesidad de establecer un diálogo entre sus obras y el espacio.

compositivos que le ayuden a expresar de forma adecuada conceptos recurrentes en la arquitectura a lo largo de la historia, tales como la dualidad entre el interior y el exterior, o el equilibrio entre el peso y la levedad.

En este punto es interesante destacar el modo en que estas reflexiones teóricas se ponen de manifiesto en la práctica, tanto en sus creaciones artísticas<sup>10</sup>, como a través de su experiencia en obras de intervención sobre el patrimonio, tales como la actuación sobre el Palacio de los Zuñiga (1989-92) donde se opta por recuperar el volumen original empleando una abstracción formal y material, o la intervención en el Palacio del Licenciado Butrón (1990) en el que introduce un nuevo espacio de acceso, significado por un plano alabeado blanco bañado por luz cenital; actuaciones de las que retoma conceptos para la intervención en la capilla, como la necesidad de la recuperación tipológica o la producción de un gran efecto interior. (FIG.6)

## DESCRIPCIÓN DE LA INTERVENCIÓN

El objetivo principal de la intervención es dar una nueva vida a los restos de la capilla, tanto en el espacio interior como en el exterior, incorporándolos como parte del nuevo museo de arte contemporáneo.

Desde el punto de vista del entorno urbano, se propone la conformación de una gran plaza de acceso al museo, que aporte un espacio a modo de diafragma en torno a las ruinas de la capilla. Mediante la introducción de una plataforma elevada respecto a la calle, y la construcción de dos nuevos edificios y una pérgola, se logra crear un espacio con una escala urbana adecuada para el monumento y un ambiente agradable para el peatón, a la vez que se dota al museo de los espacios necesarios para el nuevo desarrollo funcional del conjunto. (FIG.5)

En lo que respecta a la actuación sobre la capilla, en el exterior se propone la construcción de un nuevo volumen abstracto que permita devolverle al edificio su presencia en la ciudad y al mismo tiempo que ayude a conformar los límites que definen la plaza ajardinada y el acceso al museo; mientras que en el interior se propone la configuración de un nuevo espacio construido sobre los restos de la capilla, que permita la transformación de la ruina en una sala expositiva.

A diferencia del tratamiento neutro dado a los espacios expositivos del resto del museo, donde se busca dar el máximo protagonismo a la obra exhibida, la capilla se proyecta como un lugar con un valor significativo especial, donde la presencia de las ruinas, el tratamiento formal y la luz plantean al artista la necesidad de establecer un diálogo entre su obra y el espacio.

Desde el exterior, la capilla se percibe como una pieza abstracta y ciega que se construye sobre la ruina, ajustándose a la altura de los restos. Con el nuevo cerramiento se trata de marcar con claridad la diferencia con la preexistencia, pero sin producir contrastes violentos, sino buscando armonizar cromáticamente materiales y texturas distintos, para alcanzar con ello una cierta homogeneidad en la intervención. La superficie que define el nuevo elemento se retranquea con respecto a lo antiguo, dejando en primer plano la imagen de la ruina. El volumen se remata con un "friso" de vidrio que culmina en una sutil cornisa, reducida a la mínima expresión, en un esfuerzo constructivo que trata de diluir los límites con el cielo y anuncia el gran efecto que se producirá en el interior. (FIG.6)

Por otro lado, Arnuncio decide renunciar al acceso original, que se producía directamente desde el exterior, y apuesta por el acceso desde la cabecera de la capilla que conecta con el claustro del convento, para mantener un recorrido interior controlado. Con ello potencia la transgresión funcional del edificio, al acceder por la parte más "noble" y enfocar la mirada hacia los pies de la capilla, punto donde se concentra el mayor efecto espacial.

En el interior, el nuevo volumen se eleva como un prisma abstracto sobre la ruina, mientras que una superficie cóncava parece levitar en el espacio. Se oculta intencionadamente el espesor de esta suerte de bóveda, buscando producir la ficción de que el techo es una lámina curva extremadamente ligera que flota en el aire y te envuelve. La luz se cuele entre la superficie curva y los muros, iluminando el espacio de manera indirecta y enfatizando la sensación de levedad de la lámina. (FIG.7)

El nuevo volumen se resuelve mediante una estructura de pórticos metálicos apoyados sobre un zunchillo corrido de hormigón que se coloca como coronación de los muros de piedra, pero que queda oculto a la vista al situarse en el alma interior de cal y canto. Sobre la estructura metálica se cuelgan al exterior paneles prefabricados de hormigón con una textura de bandas verticales, y al interior paneles blancos de cartón-yeso, que generan un acabado liso y continuo.

Se produce una paradoja entre la imagen de solidez exterior del nuevo prisma y su construcción mediante el montaje de elementos ligeros, dando prioridad a la materialización de un efecto frente a la sinceridad constructiva. Sin embargo, no se oculta completamente el efecto, sino que se busca mostrar parte de los pilares sustentantes, para hacer cómplice del truco al espectador.

From the outside, the chapel is perceived as an abstract and blind piece built over the ruin, adjusting to the height of the remains. With the new enclosure, the difference with the pre-existence is clearly marked, but without producing violent contrasts: seeking to harmonize the different materials and textures chromatically, in order to achieve a degree of homogeneity in the intervention. The surface of the new element is set back from the old one, leaving the image of ruin at the front. The volume is capped with a glass "frieze" that culminates in a subtle cornice, reduced to the minimum, in a constructive effort that seeks to blur the boundaries with the sky and announces the great effect that will occur in the interior. (FIG.6)

On the other hand, Arnuncio decides to give up on the original access, directly from the outside, and focuses on the access from the head of the chapel, connected to the convent's cloister, to maintain a controlled inner journey. Thus, he enhances the functional transgression of the building, by accessing by the "noblest" part and gazing to the foot of the chapel, where the greatest spatial effect is concentrated.

Inside, the new volume rises like an abstract prism over the ruin, while a concave surface seems to levitate in space. The thickness of this sort of vault is intentionally hidden, seeking to produce the impression that the roof is an extremely light curved sheet floating in the air and enveloping you. The light seeps between the curved surface and the walls, illuminating the space indirectly and emphasizing the feeling of lightness of the sheet. (FIG.7)

The new volume is made of a structure of metal frames, standing on a continuous concrete edge beam which is placed as a cap to the stone walls, but hidden from the sight by placing it inside at the lime and aggregate filling of the masonry wall. Prefabricated concrete panels with a texture of vertical stripes are hanging on the outside of the metal structure, as do white plasterboard panels on the inside, generating a smooth and continuous finish.

A paradox happens between the outer solid image of the new prism and its construction made of light elements. The priority is given to the realization of an effect rather than to constructive sincerity. However, the effect is not completely hidden, as there is a will to show some of the supporting pillars in order to make the audience an accomplice of the trick.

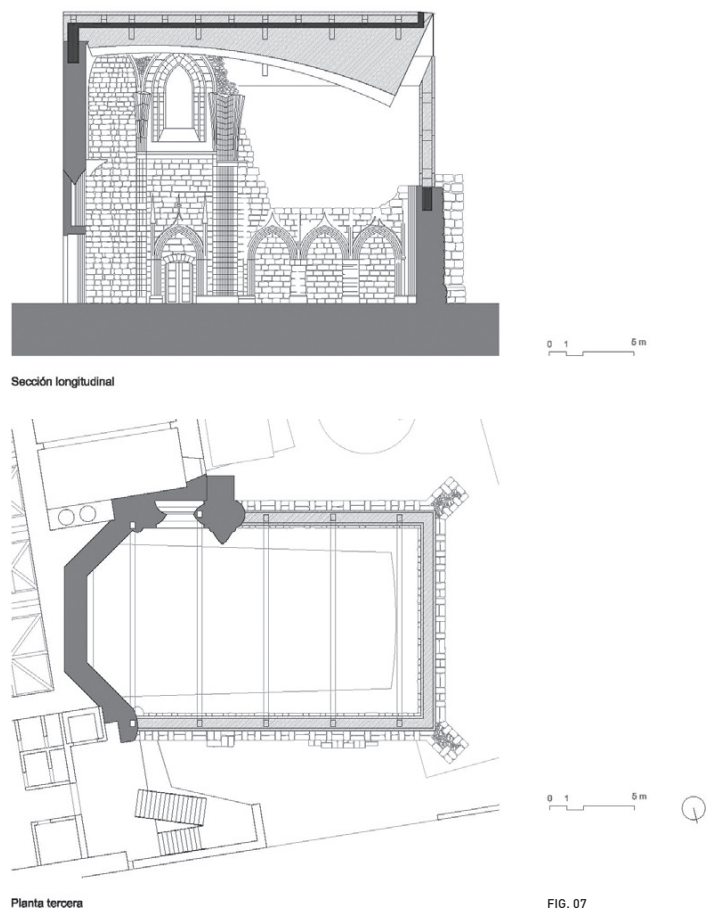


FIG. 07

La solución material exterior de la capilla encuentra su reflejo en el nuevo volumen de hormigón del museo que define el límite sur de la nueva plaza, resultado esta vez con hormigón estructural vertido in situ, que en su lado oeste retoma el mismo sistema de encofrado de bandas verticales empleado en la capilla, logrando con ello una unidad en el conjunto de la intervención.

### ANÁLISIS CRÍTICO DE LA INTERVENCIÓN

La actuación sobre la capilla de los condes de Fuensaldaña consiste, ante todo, en una operación puramente arquitectónica, en la que existen unos condicionantes urbanos y funcionales a los que se debe dar respuesta. Los criterios de intervención adoptados no buscan atender a reglas prefijadas en cartas o manuales de restauración, sino que surgen a partir de las necesidades del proyecto, planteando como premisa el respeto a la realidad física de la preexistencia y a su significado histórico.

Arnuncio demuestra su gran habilidad proyectual, y su conocimiento y respeto por la arquitectura y su historia, planteando un proyecto valiente que actúa, tal y como ha sucedido siempre, construyendo sobre lo construido; donde la búsqueda de una relación armónica entre antiguo y nuevo se explica desde un profundo trabajo de reflexión, sin dejarse llevar por debates éticos sobre la intervención en el patrimonio.

La ruina está en todo momento en el centro de la reflexión proyectual. Estudiando sus croquis, se aprecia el complejo proceso de evolución del proyecto. Se observan diferentes intenciones, que abarcan desde opciones que recomponen la volumetría con elementos más o menos transparentes, hasta alternativas que simplemente se limitan a cubrir los muros preexistentes, pero adoptando en todos los casos la actitud de mantener el aspecto de ruina.

La solución final busca capturar la ruina sin renunciar a las necesidades volumétricas que demanda el espacio urbano, tratando de establecer un diálogo equilibrado entre antiguo y nuevo a través de un material con una fuerte presencia física –el hormigón visto blanco– que aporta un aspecto de gran naturalidad en su relación con la preexistencia, logrando así generar un nuevo conjunto en un juego compositivo de dos partes que constituyen un todo. (FIG.8)

Modernidad y evocación se combinan para constituir un nuevo equilibrio. La cualidad másica, la vibración de luces y sombras en la textura y el cromatismo del nuevo material empleado en el exterior, evocan la materialidad de la ruina; pero a su vez la modernidad está presente en el despiece, textura y proceso constructivo del nuevo sistema de paneles prefabricados de hormigón.

En el interior, la nueva función permite dar una nueva vida a la ruina, devolviéndole al espacio la grandeza perdida. En cierto modo, se sustituye el culto a la religión cristiana por el culto al arte, la búsqueda de paz interior a través de la devoción a Dios por la reinterpretación de la realidad como manera de reflexión personal. Su uso como capilla desaparece, pero su función de elevación espiritual se potencia exponencialmente.

En ambos casos se busca crear un espacio con un cierto carácter místico. En el edificio original mediante la descomposición del cerramiento superior en delgados y complejos nervios de piedra; en la actuación contemporánea, a través de la creación de una bóveda etérea, cuyo efecto de ingravidez se materializa con la luz. La evocación de lo sobrenatural, del infinito, de lo inalcanzable, se mantiene como mecanismo de reflexión.

Podría decirse que la nueva actuación propone la antítesis constructiva del espacio gótico original. Se busca delimitar el espacio mediante un plano curvo que levita en el espacio, un elemento de aspecto compacto pero ligero al mismo tiempo, un elemento sólido que flota. La utilización del mismo material en el nuevo cerramiento vertical y horizontal hace entender que ambos formaban parte de la misma unidad, antes de que el plano curvo se desprendiera produciendo una fractura por donde se introduce la luz, como si un cielo nublado se fisurara para dejar pasar el sol, en una suerte de rompimiento de gloria.

### CAPTURAR LA RUINA Y REINTERPRETAR EL CIELO

Juan Carlos Arnuncio se muestra obsesionado por capturar la imagen de la ruina en el nuevo edificio. Busca congelar la belleza del estrato preexistente, resultado de un proceso de evolución histórica del monumento, y establecer así la posibilidad de crear un nuevo estrato, tal y como se ha realizado a lo largo de la historia. Para ello, Arnuncio se preocupa por que el nuevo volumen de hormigón visto se relacione cromáticamente con la ruina, de tal manera que su belleza no se vea mermada por la violencia del contraste.

Esta idea de “congelar la ruina” nos remite a la intervención, antes indicada, de Raffaele Stern en el Coliseo de Roma (1806), donde mediante la construcción de un nuevo muro de ladrillo se logra capturar un momento de la historia del monumento cargado de gran emotividad. Por otro lado, el concepto de superposición en convivencia cromática con la preexistencia, se puede relacionar con la intervención de Baldassare Peruzzi sobre la ruina del Teatro de Marcelo,

The material solution on the outside of the chapel finds its reflection on the new concrete volume of the museum that outlines the southern limit of the new square. It is made of structural concrete here, poured on site, with the same formwork system with vertical stripes on the west side as the one used in the chapel, thereby achieving unity in the whole intervention.

### CRITICAL ANALYSIS OF THE INTERVENTION

The intervention on the chapel of the Counts of Fuensaldaña consists, above all, in a purely architectural operation, in which there are a series of urban and functional conditions that must be answered to. The intervention criteria adopted do not seek to answer to rules pre-established in restoration charts or manuals. They arise from the needs of the project, setting as a premise the respect for the physical reality of the existing building and its historical significance.

Arnuncio demonstrates his great designing skills and his knowledge and respect for architecture and its history. He poses a brave project that acts –as it has always happened– building on what’s been built, where the search for an harmonic relationship between the old and the new is explained from a deep work of reflection, without being swept along by ethical discussions about the intervention on heritage.

The ruin is at all times at the centre of the project reflection. Studying his sketches, one can appreciate the complex process of evolution of the project. Different intentions can be seen, ranging from options that recompose the volume with more or less transparent elements, to alternatives that just cover the existing walls, but they all adopt the attitude of maintaining the appearance of the ruin.

The final solution seeks to capture the ruin without sacrificing the volume requirements demanded by the urban space. It tries to establish a balanced dialogue between the old and the new through a material with a strong physical presence –the white exposed concrete– that brings a very natural aspect in its relationship with the pre-existence, thus achieving to create a new ensemble through a compositional game of two parts that make up a whole. (FIG.8)

Modernity and evocation are combined to form a new balance. The massive quality, the vibration of lights and shadows on the texture and the chromaticism of the new material used on the outside, recall the materiality of the ruin. But, at the same time, modernity is present in the detailing, the texture and the constructive process of the new system of precast concrete panels.

Inside, the new function allows giving a new life to the ruin, returning the lost greatness to the space. In a way, the cult of the Christian religion is replaced by the cult of art, the quest for inner peace through the devotion to God by the reinterpretation of reality as a way of personal reflection. Its use as a chapel disappears, but its function of spiritual elevation is enhanced exponentially.

In both cases, he seeks to create a space with a certain mystical character. In the original building, through the decomposition of the upper enclosure into thin and complex stone ribs; in the contemporary intervention, through the creation of an ethereal vault, whose effect of weightlessness is achieved through the light. The evocation of the supernatural, the infinite, the unattainable, remains as a reflection mechanism.

It could be argued that the new intervention poses the constructive antithesis of the original Gothic space. The limitation of the space is sought through a levitating curved plane, an element looking compact but light at the same time, a solid floating element. The use of the same material in the new vertical and horizontal enclosure leads us to believe that both were part of the same unit, and then the curved plane divested producing a fracture where the light is introduced, as if a cloudy sky would crack to let the sun pass, in a sort of opening of heaven.

### CAPTURING THE RUIN AND REINTERPRETING THE SKY

Juan Carlos Arnuncio seems obsessed with capturing the image of ruin in the new building. He seeks to freeze the beauty of the existing stratum, which is result of a process of historical evolution of the monument, and thus to set the possibility of creating a new layer, as it has been done throughout history. To do this, Arnuncio wanted the new concrete volume to relate chromatically with the ruin, so that their beauty would not be undermined by the violence of the contrast.

This idea of “freezing the ruin” reminds us of the intervention at the Colosseum in Rome by Raffaele Stern (1806), referred above, where a highly emotional moment in the history of the monument is captured. On the other hand, the concept of overlapping, while coexisting chromatically with the pre-existence, may be associated to Baldassare Peruzzi’s intervention on the ruins of the Theatre of Marcellus, where the new leans on the old resulting in a new volume where the ruin is no longer part of a theatre but a formal frame to the new Renaissance palace. (FIG.9)



FIG. 08

donde lo nuevo se asienta sobre lo antiguo conformando un nuevo volumen en el que la ruina ha dejado de ser parte de un teatro, para convertirse en soporte formal del nuevo palacio renacentista. (FIG.9)

Annuncio construye sobre las ruinas un nuevo volumen abstracto y ciego. Una "caja" hermética hacia el exterior que guarda un efecto sorpresa; una pieza rotunda, áspera, rugosa por fuera, que se vuelve sutil y delicada en el interior. Esta idea está presente en sus reflexiones e investigaciones, y tiene que ver con el concepto primitivo de la arquitectura como elemento protector que resguarda del exterior, creando un espacio interior hecho a la medida del hombre. Un exterior árido, duro, capaz de soportar las inclemencias de la naturaleza, frente a un interior amable donde se producen efectos espaciales que aluden a los sentimientos más íntimos del ser humano.

Este concepto de introversión y de equilibrio de opuestos aparece en el pensamiento y la arquitectura de diversas culturas a lo largo de la historia. En la filosofía taoísta, el ser y el no ser son componentes de una misma entidad. En el cristianismo y en la cultura islámica, la riqueza interior, vinculada con la conexión con Dios, debe estar encerrada en una envolvente externa pobre y austera, como se observa en obras como Santa Sofía o la Alhambra.

En la arquitectura moderna, también se ha utilizado con gran profusión el tema de los opuestos, y en especial la caja sencilla y abstracta por fuera que encierra un espacio de gran cualidad y complejidad en su interior. Se observa, por ejemplo, en el proyecto de Giuseppe Terragni para el Danteum, intensamente estudiado por Annuncio, donde unos grandes paramentos de piedra ocultan en el interior un complejo recorrido espacial en el que se busca transmitir al espectador, a través de la experimentación perceptiva y emocional, los lugares imaginados por la religión católica y evocados en la obra literaria cumbre de Dante Alighieri: la Divina Comedia.

En el interior de la capilla, Annuncio trata de fijar el concepto de ruina bajo el cielo abierto. Para ello busca materializar de manera abstracta una reinterpretación del cielo a través de un mecanismo de contraposición entre peso y levedad, produciendo a su vez un juego entre la protección de un espacio interior y la conexión con el espacio exterior, entre la introspección y la reflexión sobre la pertenencia al mundo.

De este modo, el arquitecto aborda la necesidad de ir más allá de la pura construcción, experimentando con las formas y la luz para producir emociones. Este interés queda patente en sus investigaciones sobre el peso y la levedad, en las que hace una reflexión sobre la gravedad en la arquitectura, entendida no tanto como un fenómeno físico, sino más bien como una condición con la que poder caracterizar la forma arquitectónica.<sup>11</sup>

Annuncio investiga sobre la definición del cerramiento superior del espacio para potenciar el efecto de ingravidez, experimentando con la ausencia de espesor, la abstracción material, o la influencia de su geometría.

Respecto al espesor, Annuncio estudia la capilla cuáquera en Houston, de James Turrell, y la capilla del Colegio Apostólico de los Dominicos de las Arcas Reales en Valladolid, de Miguel Fisac (1952-54), en donde a través de soluciones constructivas o juegos de luces y sombras, se busca crear el efecto de una arquitectura delgada que produce una sensación de irrealidad. Un concepto que

Annuncio builds a new abstract blind volume on the ruins. A box that is hermetic to the outside but keeps a surprise effect; a resounding rough coarse volume on the outside, which becomes subtle and delicate on the inside. This idea is present in his thought and research, and it is related to the primitive concept of architecture as an element protecting from the outside, creating an indoor space to the scale of the man. A dry, tough outer space, able to withstand the elements of nature, versus a kind interior where spatial effects referring to the innermost human feelings occur.

This concept of introversion and balance of opposites appears in the thought and architecture of several cultures throughout history. In Taoist philosophy, being and non-being are components of a single entity. In Christianity and Islamic culture, the inner wealth, linked to the connection with God, must be enclosed in an extremely poor and stark envelope, as seen in works like Hagia Sophia or the Alhambra.

In modern architecture, the theme of the opposites has been profusely used, especially the simple and abstract box on the outside that houses a space of great quality and complexity inside. Note, for example, the project for the Danteum by Giuseppe Terragni, intensely studied by Annuncio. A series of large stone walls hide a complex spatial journey inside, in which he seeks to pass on to the audience –through perceptive and emotional experimentation– the spots imagined by Catholicism and evoked in the literary masterpiece of Dante Alighieri: the Divine Comedy.

On the inside of the chapel, Annuncio tries to fix the concept of ruin under the open sky. To do so, he seeks to materialize in an abstract way a reinterpretation of the sky through a mechanism of contraposition between weight and lightness, producing in turn a trick between the protection of an inner space and its connection to an outer space, between introspection and reflection on its belonging to the world.

Thus, the architect addresses the need to go beyond the pure construction, experimenting with shapes and light to produce emotions. This interest is evident on his research on weight and lightness, where he reflects on gravity in architecture understood not so much as a physical phenomenon but rather as a condition that may characterize the architectural form.<sup>11</sup>

Annuncio looks into the definition of the upper envelope of space to enhance the effect of weightlessness, experimenting with the absence of thickness, the abstraction of the material or the influence of its geometry.

Regarding the thickness, Annuncio studies James Turrell's Quaker chapel in Houston and Miguel Fisac's chapel at the Apostolic School of the Dominican Fathers in Valladolid (1952-1954). They both seek to create the effect of a thin architecture that produces a feeling of unreality, through constructive solutions or tricks of light and shadow. This concept allows turning the "sheet" of the chapel into such a thin and light element as a "candle in the wind".

As for the material finish, Annuncio explores the interplay of contrasts between the powerful texture of the ruin and the abstraction and clarity of the new intervention, reinforcing its intangible nature. He considers this aspect to be necessary to transmit the fiction of weightlessness. In this sense, Annuncio studies the work of artist Gustavo Torner, who works on the poetics of contrast, of the opposite sensations like "the smooth and the rough, cold and hot, the sky and the earth."<sup>12</sup>

Finally, Annuncio relies on the definition of the "vaulted" geometry to realize his evocation of the sky because, as he says, "perhaps the most obvious representation of the sky is to consider a sheltering hemisphere as the celestial vault."<sup>13</sup> In fact, the pursuit of weightlessness has been a constant throughout the history of architecture in the vaulted spaces. Like an aspiration toward the spiritual, this lightness has been strengthened in contrast to the apparent weight of the supporting walls. In this search, reducing the presence of the supports of the vaults has been fundamental, through the use of elaborate light and shadow tricks, present from Roman architecture to the present.

Among the various modern interventions that use vaulted forms levitating in space, a few examples are similar to Annuncio's intervention, such as the EUR Convention Centre in Rome by Adalberto Libera (1937-1942), where the space is covered with a groin vault that gravitates lightly over the space. Another significant example is Salamanca's Congress Hall by Juan Navarro Baldeweg (1985), where a large suspended canopy, whose form belongs to a surrounding spherical dome, is outlined in space in a balanced tension between gravity and weightlessness. The dome no longer supports itself; it has ceased to be a constructive element to become an artefact serving its inventor, a suspension effect shown thanks to the shadow, to the back light.<sup>14</sup> (FIG.09)

le permite convertir la "lámina" de la capilla en un elemento tan delgado y ligero como una "vela soplada por el viento".

En cuanto al tratamiento material, Arnuncio explora el juego de contrastes entre la potente textura de la ruina y la abstracción y claridad de la nueva intervención, que refuerza su carácter inmaterial, aspecto que considera necesario para transmitir la ficción de la ingravidez. En este sentido, Arnuncio estudia la obra del artista Gustavo Torner, quien trabaja sobre la poética del contraste, de las sensaciones opuestas, como "lo liso y lo rugoso, lo frío y lo caliente, el cielo y la tierra".<sup>12</sup>

Por último, Arnuncio se apoya en la definición de la geometría "abovedada" para materializar su evocación al cielo ya que, como él mismo dice: "quizá la representación más obvia del cielo sea la de considerar como bóveda celeste una semiesfera que nos cobije".<sup>13</sup> De hecho, la búsqueda de la ingravidez ha sido una constante a lo largo de la historia de la arquitectura en los espacios abovedados, como una aspiración hacia lo espiritual, levedad que se ha potenciado en contraste con el evidente peso de los muros soportantes. En esta búsqueda, ha resultado fundamental la reducción de la presencia de los puntos de apoyo de las bóvedas, mediante el empleo de elaborados juegos de luces y sombras, presentes desde la arquitectura romana hasta la actualidad.

Como ejemplos que se aproximan a la intervención de Arnuncio, entre las diversas actuaciones modernas que recurren al empleo de formas abovedadas levitando en el espacio, se puede citar el palacio de Congresos del EUR en Roma, de Adalberto Libera (1937-42), donde se cubre el espacio con una bóveda de arista que gravita ligera sobre el espacio. Otro ejemplo significativo es el palacio de congresos de Salamanca, de Juan Navarro Baldeweg (1985), donde un gran dosel suspendido, cuya forma pertenece al trazado de una cúpula esférica envolvente, se recorta en el vacío en una tensión equilibrada entre gravedad e ingravidez. La cúpula ya no se sostiene por sí misma, ha dejado de ser un elemento constructivo para convertirse en un artefacto al servicio de su inventor, un efecto de suspensión que se muestra gracias a la permanencia de la sombra, del contraluz.<sup>14</sup> (FIG.09)

## CONCLUSIÓN

Juan Carlos Arnuncio rescata unos muros olvidados y los recupera para la configuración de una nueva arquitectura, destinada a albergar un espacio de reflexión artística. La solución busca materializar una idea: una ruina protegida por una reinterpretación del cielo. Para ello busca crear un ambiente de gran carga emocional, sostenido entre dos mundos que dialogan a través del equilibrio entre opuestos: lo antiguo y lo nuevo, lo pesado y lo ligero, lo complejo y lo abstracto, lo acotado y lo infinito. Una búsqueda que pone de manifiesto una profunda reflexión personal sobre la transmisión de sensaciones a través del espacio arquitectónico.

La conciencia del presente supone mirar al pasado, no desde la imitación de las formas perdidas, sino desde la reinterpretación contemporánea de conceptos permanentes en la historia de la arquitectura. Pasado y presente se apoyan mutuamente en la conformación de una nueva unidad. Los muros góticos reviven ahora bajo una bóveda moderna que los protege y les confiere una nueva vida. (FIG.10)

### Luis Bosch Roig

Profesor Ayudante Doctor de Proyectos de la ETSAV-UPV y Master Universitario en Conservación del Patrimonio Arquitectónico por la UPV. Centra sus investigaciones en el campo de la intervención en el patrimonio arquitectónico, especialmente en el estudio de la relación entre antiguo y nuevo, tema abordado en profundidad en su Tesis Doctoral titulada "Reproponer el Vacío" (2013).

### Valeria Marcenac

Arquitecta por la Universidad de Buenos Aires y Master Universitario en Conservación del Patrimonio Arquitectónico por la UPV, Técnico Superior de Investigación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, ha participado en diversas actuaciones de intervención en el patrimonio, siendo la más reciente la intervención en la iglesia de San Nicolás de Valencia.

### Ignacio Bosch Reig

Doctor Arquitecto y Catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAV-UPV, de la que ha sido Director entre 2003 y 2008. Ha intervenido en monumentos patrimoniales de relevancia de la ciudad de Valencia tales como la Restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, y la Restauración de los Puentes de Trinidad y Serranos. Ha escrito numerosos textos sobre la intervención en el patrimonio arquitectónico entre los que cabe señalar el libro "Intervención en el Patrimonio: Análisis Tipológico y Constructivo", Valencia, 2005. En el año 2006 se le concedió un Premio Europa Nostra, de Conservación del Patrimonio Arquitectónico. Desde 2002 dirige la revista Internacional de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio, R&R.

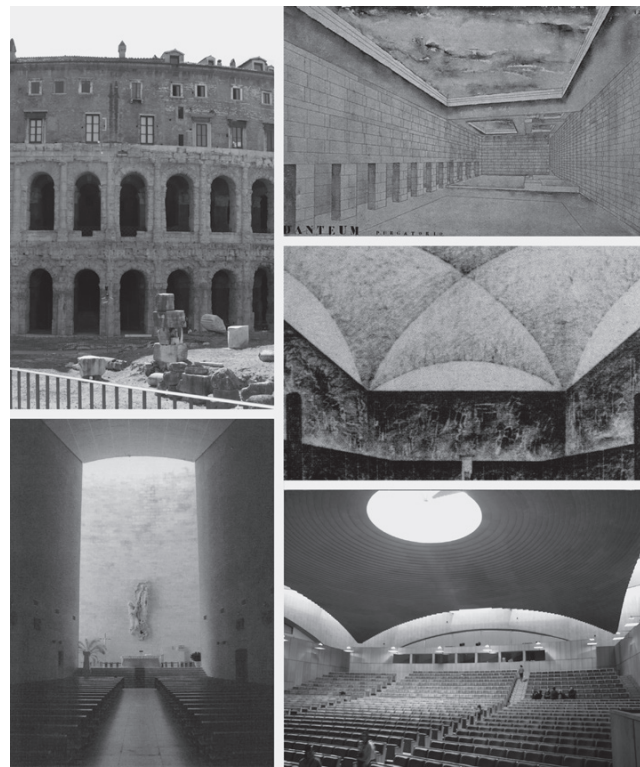


FIG. 09

## CONCLUSION

Juan Carlos Arnuncio rescues the forgotten walls and restores them in order to shape a new architecture, designed to accommodate a space for artistic reflection. The solution seeks to materialize an idea: a ruin protected by a reinterpretation of the sky. For this purpose, he seeks an atmosphere with a great emotional load, hanging between two worlds that dialogue through the balance between opposites: old and new, weight and lightness, complexity and abstraction, limit and infinity. A search that reveals a deep personal reflection on the transmission of sensations through architectural space.

The awareness of the present involves looking at the past, not from the imitation of the lost forms but from the contemporary reinterpretation of concepts that are permanent in the history of architecture. Past and present support each other in the formation of a new unity. The gothic walls now revive under a modern vault that protects them and gives them a new life. (FIG.10)

### Luis Bosch Roig

Assistant PhD lecturer at the Architectural Design Department of the School of Architecture in Valencia (ETSAV-UPV) and MSc in Architectural Heritage Conservation by the Polytechnic University of Valencia (UPV). His research is focused on the field of intervention in architectural heritage, especially on the study of the relationship between old and new, a subject addressed in depth in his doctoral thesis entitled "Repurposing the void" (2013).

### Valeria Marcenac

Architect by the University of Buenos Aires and MSc in Architectural Heritage Conservation by the UPV. Senior Research Technician at the *Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio* at the UPV. She has taken part in various interventions in heritage, being the most recent of them that of Saint Nicholas Church in Valencia.

### Ignacio Bosch Reig

PhD Architect and Full Professor at the Architectural Design Department of the School of Architecture in Valencia (ETSAV-UPV), of which he was the Dean between 2003 and 2008. He has taken part in the works on some important heritage monuments of the city of Valencia such as the restoration of the Basílica of *Nuestra Señora de los Desamparados*, and the restoration of bridges of *Trinidad* and *Serranos*. He has written extensively on intervention on the architectural heritage, among which the book "Intervención en el Patrimonio: Análisis Tipológico y Constructivo", Valencia, 2005, should be highlighted. In 2006, he was granted a *Europa Nostra Award* in Conservation of Architectural Heritage. Since 2002, he directs the *International Journal on Heritage Restoration and Rehabilitation*, R & R (Restauración y Rehabilitación).

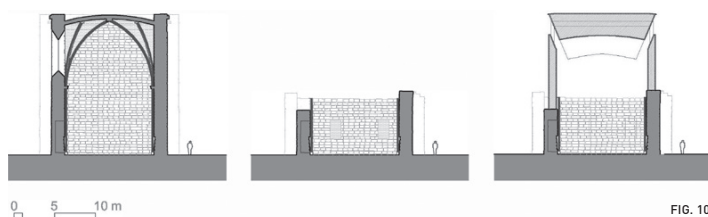


FIG. 10

## Bibliografía

- ANDRES ORDAX, S. "La Iglesia del Monasterio: Proceso Constructivo y Análisis Artístico". En: RIVERA, J. [dir]. *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid: IV centenario, 1390-1990*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1990.
- ARNUNCIO, J.C. *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación caja de arquitectos, 2007.
- ARNUNCIO, J.C. *Patio Herreriano. Una interpretación de la Arquitectura Histórica*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012
- BALDINI, U. et al. *Carta della Conservazione e del Restauro degli Oggetti d'Arte e di Cultura* [Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura] [en línea]. [Consulta 03-03-2016]. Disponible en [http://ipce.mcu.es/pdfs/1987\\_Carta\\_BienesMuebles-Italia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1987_Carta_BienesMuebles-Italia.pdf)
- BOSCH, L. *Reproponer el Vacío. La Intervención en el Patrimonio Arquitectónico en el Cambio de Siglo. Estudio sobre la Recomposición de la Pérdida en Espacios Abovedados*. Valencia: UPV, 2014.
- BRANDI, C. *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963 [Teoría de la Restauración. Madrid: Alianza, 1988-89]
- BRANDI, C. y ANGELIS D'OSSAT, G. *Carta del Restauro*. Roma: [s.e], 1972. [En línea] [Consulta 03-03-2016]. Disponible en [http://ipce.mcu.es/pdfs/1972\\_Carta\\_Restauro\\_Roma.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restauro_Roma.pdf)
- CAPITEL, A. *Metamorfosis de Monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1988.
- CAPITEL, A. "Proyectar para una arquitectura dada". En: *El Croquis*, 1990, no. 42, pp.64-79.
- JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation*. York: The University of York, 1986.
- KADLUCZKA, A. y otros. *Carta de Cracovia 2000. Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido* [en línea]. [Consulta 03-03-2016]. Disponible en [http://ipce.mcu.es/pdfs/2000\\_Carta\\_Cracovia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf)
- LAHUERTA, J.J. y GONZÁLEZ GARCÍA, A. *Juan Navarro Baldeweg. Obras y Proyectos*. Madrid: Electa, 1990.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L. *Historia del Monasterio de San Benito El Real de Valladolid*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1981.
- SETTE, M.P. *Il Restauro in architettura: quadro storico*. Torino: Utet, 2001.
- SOLÀ-MORALES, I. "Teorías de la Intervención Arquitectónica". En: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1982, no. 155, pp. 30-37.
- TORRES BALBÁS, L. "Los Monumentos Históricos y Artísticos: Destrucción y Conservación. Legislación y Organización de sus Servicios y su Inventario". 1919. En: A.A.V.V.: *Cuadernos de Restauración V*. Madrid: Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1998, pp.34-46.

## Fotografías

- FIG.1. Detalles de las sucesivas intervenciones realizadas en el Coliseo de Roma por Stern, Valadier y Canina [Fotografías de Luis Bosch, Roma, 2011].
- FIG.2. Vista interior de la actuación de Tadao Ando en la Punta della Dogana [Fotografía de Luis Bosch, Venecia, 2016]; Vista de la fachada de la actuación de Diener & Diener en el museo de ciencias naturales de Berlín (Christian Richters); Vista de la escalera "reconstruida" por David Chipperfield en el Neues Museum de Berlín [Fotografía de Valeria Marcenac, Berlín, 2014].
- FIG.3. Hipótesis del trazado de las bóvedas de la capilla (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L. Op. Cit., 1981).
- FIG.04. Vista del patio de la intervención en la "Casa Zúñiga" [Juan Carlos Arnuncio. En: *BAU*, 1993, no. 8-9, pp. 54]; Nuevo espacio de acceso al Palacio del Licenciado Butrón [Fotógrafo: Ricardo González. Propiedad de Juan Carlos Arnuncio]; Obra artística titulada "Umbral II" [2011] [ARNUNCIO, J.C. *Plays*. [Catálogo de exposición]. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012]
- FIG.5. Plano de planta baja del conjunto, con indicación de accesos y usos (Dibujo de Luis Bosch).
- FIG.6. La materialidad de lo nuevo se relaciona en armonía con lo antiguo. El reflejo en el remate de vidrio funde el edificio con el cielo. [Fotógrafo: Ángel Marcos. Propiedad de Juan Carlos Arnuncio]
- FIG.7. Planta y sección longitudinal de la capilla [Dibujo de Luis Bosch].
- FIG.8. Vista exterior de la intervención, donde se aprecia que el nuevo conjunto es el resultado del equilibrio entre antiguo y nuevo [Fotografía de Luis Bosch, Valladolid, 2014]; Vista interior de la intervención, donde se observa cómo el nuevo plano abstracto parecer flotar en el espacio interior de la capilla [Fotografía de Luis Bosch, Valladolid, 2014]

## Bibliography

- ANDRES ORDAX, S. "La Iglesia del Monasterio: Proceso Constructivo y Análisis Artístico". In: RIVERA, J. [dir]. *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid: IV centenario, 1390-1990*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1990.
- ARNUNCIO, J.C. *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación caja de arquitectos, 2007.
- ARNUNCIO, J.C. *Patio Herreriano. Una interpretación de la Arquitectura Histórica*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012
- BALDINI, U. et al. *Carta della Conservazione e del Restauro degli Oggetti d'Arte e di Cultura* [Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura] [online]. Available at [http://ipce.mcu.es/pdfs/1987\\_Carta\\_BienesMuebles-Italia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1987_Carta_BienesMuebles-Italia.pdf) [Accessed 03 Mar. 2016].
- BOSCH, L. *Reproponer el Vacío. La Intervención en el Patrimonio Arquitectónico en el Cambio de Siglo. Estudio sobre la Recomposición de la Pérdida en Espacios Abovedados*. Valencia: UPV, 2014.
- BRANDI, C. *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963 [Teoría de la Restauración. Madrid: Alianza, 1988-89]
- BRANDI, C. y ANGELIS D'OSSAT, G. *Carta del Restauro*. Roma: [s.e], 1972. [Online] Available at [http://ipce.mcu.es/pdfs/1972\\_Carta\\_Restauro\\_Roma.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restauro_Roma.pdf) [Accessed 03 Mar. 2016]
- CAPITEL, A. *Metamorfosis de Monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1988.
- CAPITEL, A. "Proyectar para una arquitectura dada". In: *El Croquis*, 1990, no. 42, pp.64-79.
- JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation*. York: The University of York, 1986.
- KADLUCZKA, A. et al. *Carta de Cracovia 2000. Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido* [online]. Available at: [http://ipce.mcu.es/pdfs/2000\\_Carta\\_Cracovia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf) [Accessed 03 Mar. 2016].
- LAHUERTA, J.J. y GONZÁLEZ GARCÍA, A. *Juan Navarro Baldeweg. Obras y Proyectos*. Madrid: Electa, 1990.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L. *Historia del Monasterio de San Benito El Real de Valladolid*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1981.
- SETTE, M.P. *Il Restauro in architettura: quadro storico*. Torino: Utet, 2001.
- SOLÀ-MORALES, I. "Teorías de la Intervención Arquitectónica". En: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1982, no. 155, pp. 30-37.
- TORRES BALBÁS, L. "Los Monumentos Históricos y Artísticos: Destrucción y Conservación. Legislación y Organización de sus Servicios y su Inventario". 1919. In: *Cuadernos de Restauración V*. Madrid: Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1998, pp.34-46.

## Illustrations

- FIG.1. Details of the successive interventions made at the Colosseum in Rome by Stern, Valladier and Canina (Pictures by Luis Bosch, Rome, 2011).
- FIG.2. Inner view of the intervention by Tadao Ando in Punta della Dogana (Picture by Luis Bosch, Venice, 2016); view of the façade of the intervention by Diener & Diener in the Natural Science Museum in Berlin (Christian Richters); View of the staircase "rebuilt" by David Chipperfield at the Neues Museum in Berlin (Picture by Valeria Marcenac, Berlín, 2014).
- FIG.3. Hypothesis on the outline of the chapel's vaults (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L. Op. Cit., 1981).
- FIG.04. View of the patio of the intervention in "Casa Zúñiga" [Juan Carlos Arnuncio. In: *BAU*, 1993, no. 8-9, pp. 54]; New access space to the Palacio del Licenciado Butrón [Photographer: Ricardo González. Property of Juan Carlos Arnuncio]; Artistic work entitled "Umbral II" [Threshold II] [2011] [ARNUNCIO, J.C. *Plays*. [Exhibition catalogue]. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012]
- FIG.5. Ground floor plan of the ensemble, with indications on the access points and functions (Drawing by Luis Bosch).
- FIG.6. The materiality of the new relates in harmony with the old. The reflection on the glass cap fuses the building with the sky. [Photographer: Ángel Marcos. Property of Juan Carlos Arnuncio]
- FIG.7. Floorplan and longitudinal section of the chapel (Drawing by Luis Bosch).
- FIG.8. Exterior view of the intervention, where one can appreciate that the new ensemble is a result of the balance between the old and the new (Picture by Luis Bosch, Valladolid, 2014); Interior view of the intervention, which shows how the new abstract plane seems to float in the interior of the chapel (Picture by Luis Bosch, Valladolid, 2014)
- FIG.9. Exterior view of the Theatre of Marcellum (Picture by Luis Bosch, Roma, 2011); Interior of the chapel of the Apostolic School of the Dominican Fathers (ARNUNCIO, J.C. Op. Cit., 2007, pp. 114); Watercolour by G. Terragni representing the purgatory at the Danteum (ARNUNCIO, J.C. Op. Cit., 2007, pp. 98); Representation of the dome over the large hall at the EUR Congress Palace in Rome, by Adalberto Libera (USTÁRROZ, A. *La Lección de las Ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997, pp. 244); Interior view of Salamanca's Congress Palace by Juan Navarro Baldeweg (Picture by Ignacio Bosch, Salamanca, 2001)
- FIG.10. Cross section representation of the three temporal phases of the building: hypothesis of the original state, state of the building in ruins and state of the ensemble with the new project (Sketches by the author)



**FIG.9.** Vista exterior del Teatro de Marcelo [Fotografía de Luis Bosch, Roma, 2011]; Interior de la capilla del Colegio Apostólico de los Dominicos de las Arcas Reales (ARNUNCI0, J.C. Op. Cit., 2007, pp. 114); Acuarela de G. Terragni representando la sala del purgatorio del Danteum (ARNUNCI0, J.C. Op. Cit., 2007, pp. 98); Representación de la bóveda sobre el gran espacio de recepción del Palacio de Congresos del EUR en Roma, de Adalberto Libera (USTÁRROZ, A. *La Lección de las Ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997, pp. 244); Vista interior del Palacio de Congresos de Salamanca, de Juan Navarro Baldeweg [Fotografía de Ignacio Bosch, Salamanca, 2001]

**FIG.10.** Representación en sección de tres fases temporales del edificio: hipótesis del estado original, estado del edificio en ruinas, estado del conjunto con el nuevo proyecto. (Dibujos del autor).

### Notas y referencias bibliográficas

- 1 Para tener una visión general de la intervención sobre la arquitectura a lo largo de la historia se recomienda la consulta de los libros: *A History of Architectural Conservation*, de Jukka Jokilehto; *Il Restauro in architettura: quadro storico*, de Maria Piera Sette; o el capítulo "Criterios de Intervención" del libro: *Reproponer el Vacío* de Luis Bosch.
- 2 Sobre la evolución de los criterios de intervención a lo largo de la historia se han publicado gran variedad de escritos de los que cabe destacar: la *Teoría del Restauro* de Cesare Brandi, teórico que tuvo gran influencia en el establecimiento de los objetivos y la metodología restaurativa, y que se verán reflejados en la *Carta del Restauro* de Roma, de 1972; así como el libro *Metamorfosis de Monumentos y teorías de la restauración* de Antón Capitel, en el que se da una visión crítica de la evolución de los criterios a lo largo de la historia.
- 3 Entre los años 80 y 90, son fundamentales en España las figuras de Ignasi de Solà Morales –*Teorías de la Intervención Arquitectónica*, 1982– y Antón Capitel –*Proyectar para una arquitectura dada*, 1990– al reivindicar la intervención proyectual como la única herramienta adecuada para establecer un diálogo entre la arquitectura del pasado y la del presente.
- 4 Ya en la *Carta de 1987 de la Conservación y la Restauración* se menciona la desconfianza en las inserciones ocultas de hormigón pretensado o las inyecciones con argamasas de cemento en las actuaciones de consolidación arquitectónica. Por otro lado, en la *Carta de Cracovia* del 2000, en la que se acuerdan los principios para la conservación y restauración del patrimonio construido, se menciona que toda intervención debe "asegurar la compatibilidad con los materiales y las estructuras existentes", y que la aplicación de nuevas tecnologías debe ir asociada a "la posibilidad de una eventual reversibilidad".
- 5 Para obtener más información sobre el origen de la capilla, se recomienda consultar la monografía sobre el monasterio de San Benito, de Rodríguez Martínez, y el artículo sobre la iglesia, de Andrés Ordax.
- 6 Juan Carlos Arnuncio (Valladolid, 1951), en aquel momento profesor titular del departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, obtiene en 1997 la Cátedra de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Valladolid y en 2010 la Cátedra de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- 7 Respecto al tema de la calidad y la sensibilidad del arquitecto en la intervención sobre el patrimonio, son interesantes las reflexiones que hace Leopoldo Torres Balbás a principios del siglo XX, en las que afirma que el riesgo a la hora de crear nuevas adiciones a los monumentos, no está en el carácter moderno de la actuación, si no en las limitaciones del autor. ("Los Monumentos Históricos y Artísticos: Destrucción y Conservación. Legislación y Organización de sus Servicios y su Inventario", 1919)
- 8 Concepto extraído de una entrevista realizada a Juan Carlos Arnuncio. Ver: BOSCH, L. *Reproponer el Vacío*. Valencia: UPV, 2014, pp. 442.
- 9 Conceptos extraídos de la monografía publicada por Arnuncio sobre la intervención en el "Patio Herreriano". Ver: ARNUNCI0, J.C. *Patio Herreriano. Una interpretación de la Arquitectura Histórica*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012, pp.21.
- 10 Respecto a la obra artística de Juan Carlos Arnuncio cabe destacar la exposición "Plays" que realizó en el Patio Herreriano en el año 2012, donde queda patente el interés del arquitecto por la investigación en el campo del arte y la arquitectura.
- 11 ARNUNCI0, J.C. *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación caja de arquitectos, 2007 pp.15.
- 12 ARNUNCI0, J.C. Op. Cit, 2012, pp. 64.
- 13 ARNUNCI0, J.C. Op. Cit, 2007, pp. 115.
- 14 Cabe destacar la admiración que siente Juan Carlos Arnuncio por la obra y las reflexiones teóricas de Juan Navarro Baldeweg, tal y como se aprecia en diversos pasajes de su libro *Peso y Levedad*. Reflexiones sobre el Palacio de Congresos de Salamanca extraídas de LAHUERTA, J.J. y GONZÁLEZ GARCÍA, A. *Juan Navarro Baldeweg. Obras y Proyectos*. Madrid: Electa, 1990. Es obligado citar aquí la influencia que tiene la obra del arquitecto John Soane en Navarro Baldeweg. La cúpula con óculo de la sala central del Banco de Inglaterra realizado por Soane entre 1788 y 1833, es un claro ejemplo de esta relación.

### Notes and bibliography references

- 1 For an overview of the intervention on architecture throughout history, consultation of the following books is recommended: *A History of Architectural Conservation*, by Jukka Jokilehto; *Il Restauro in architettura: quadro storico* [Restoration in Architecture: historical frame], by Maria Piera Sette; or the chapter "Criterios de Intervención" [Intervention criteria] of the book: *Reproponer el Vacío* [Reproposing the void] by Luis Bosch.
- 2 A lot has been published on the evolution of the intervention criteria throughout history, including: the *Teoría del Restauro* [Theory of Restoration] by Cesare Brandi, a theoretician who had great influence in setting the restorative objectives and methodology, which would be reflected in the *Carta del Restauro* [Charter of Restoration] of Rome, 1972; as well as the book *Metamorfosis de Monumentos y teorías de la restauración* [Metamorphosis of Monuments and restoration theories] by Anton Capitel, which gives a critical view of the evolution of the criteria throughout history.
- 3 Between 80 and 90, Ignasi de Solà Morales –*Teorías de la Intervención Arquitectónica* [Theories of Architectural Intervention], 1982– and Anton Capitel –*Proyectar para una arquitectura dada* [Designing for a given architecture], 1990– are fundamental figures in Spain to claim the design intervention as the only appropriate tool for establishing a dialogue between the architecture of the past and the present.
- 4 The distrust in hidden insertions in prestressed concrete or injections in cement mortar as proceedings for architectural consolidation is already mentioned in the *Charter for the Conservation and Restoration of 1987*. On the other hand, in the *Charter of Krakow of 2000*, where the principles for the conservation and restoration of the built heritage are set, it is said that any intervention must "ensure compatibility with existing materials and structures" and that the application of new technologies must be associated to "the possibility of eventual reversibility."
- 5 In order to obtain further information about the origin of the Chapel, we recommend going through the literature about the Monastery of San Benito, by Rodríguez Martínez, and the paper on the church, by Andrés Ordax.
- 6 Juan Carlos Arnuncio (Valladolid, 1951) was at that time Professor of the Department of Theory of Architecture and Architectural Design at the School of Architecture of Valladolid. He obtained the Chair of Architectural Design at the School of Valladolid in 1997 and the Chair of Architectural Design at the Superior Technical School of Architecture of Madrid in 2010.
- 7 Regarding the issue of the quality and sensitivity of the architect in the intervention on heritage, Leopoldo Torres Balbas makes some interesting reflections on the early twentieth century. He states that the risk when creating new additions to the monuments is not in the modernity of the intervention, but in the limitations of the author. ("Los Monumentos Históricos y Artísticos: Destrucción y Conservación. Legislación y Organización de sus Servicios y su Inventario" [The Historic and Artistic Monuments: Destruction and Conservation. Laws and Organization of their Services and their Inventory], 1919)
- 8 Concept taken from an interview made to Juan Carlos Arnuncio. See: BOSCH, L. *Reproponer el Vacío*. Valencia: UPV, 2014, pp. 442.
- 9 Concepts taken from the monographic published by Arnuncio on the intervention at "Patio Herreriano" See: ARNUNCI0, J.C. *Patio Herreriano. Una interpretación de la Arquitectura Histórica*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2012, pp.21.
- 10 Regarding the artistic work of Juan Carlos Arnuncio, the exhibition "Plays" should be mentioned. It took place in the *Patio Herreriano* in 2012 and it showed the architect's interest in research in the fields of art and architecture.
- 11 ARNUNCI0, J.C. *Peso y Levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación caja de arquitectos, 2007 pp.15.
- 12 ARNUNCI0, J.C. Op. Cit, 2012, pp. 64.
- 13 ARNUNCI0, J.C. Op. Cit, 2007, pp. 115.
- 14 Note the admiration that Juan Carlos Arnuncio has for the work and the theoretical reflections of Juan Navarro Baldeweg, as seen in several passages of his book *Peso y Levedad* [Weight and Lightness]. Reflections on Salamanca's Congress Palace extracted from LAHUERTA, J.J. and GONZÁLEZ GARCÍA, A. *Juan Navarro Baldeweg. Obras y Proyectos*. Madrid: Electa, 1990. The influence of the work of the architect John Soane in Navarro Baldeweg must be noted here. The dome with an oculus at the central hall of the Bank of England by Soane, from between 1788 and 1833, is a clear example of this relationship.