

REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES

**DISQUISICIONES EN TORNO A LA
CATEDRAL DE PLASENCIA:
ABIERTO ELOGIO DE SU ARQUITECTURA**

Discurso leído el día 19 de septiembre de 2026
en el acto de toma de posesión como Académico de Honor por el

EXCMO. SR. D. JOSÉ RAFAEL MONEO VALLÉS

y contestación por la

EXCMA. SRA. DÑA. MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI



Trujillo

2026

DISQUISICIONES EN TORNO A LA
CATEDRAL DE PLASENCIA:

ABIERTO ELOGIO DE SU ARQUITECTURA



REAL ACADEMIA
DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES

DISQUISICIONES EN TORNO A LA
CATEDRAL DE PLASENCIA:

ABIERTO ELOGIO DE SU ARQUITECTURA

Discurso leído el día 19 de septiembre de 2026
en el acto de toma de posesión como Académico de Honor por el

EXCMO. SR. D. JOSÉ RAFAEL MONEO VALLÉS

y contestación por la

EXCMA. SRA. DÑA. MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Trujillo
2026

© de sus textos: José Rafael Moneo Vallés.

© de los dibujos de la Catedral de Plasencia y de la redacción de las notas: José Rafael Moneo Vallés, en colaboración con Pablo Palacios, arquitecto, a partir de los dibujos de Sebastián Araújo y Jaime Nadal, y de Dionisio Hernández Gil.

© de las fotografías y resto de ilustraciones: sus autores.

ISBN: 978-84-129730-4-4

Depósito Legal: CC-000226-2026

Edita: Ayuntamiento de Plasencia

Imprime: Control P

Impreso en España - *Printed in Spain*

*Discurso
del
Excmo. Sr. D. José Rafael Moneo Vallés*

Disquisiciones en torno a la Catedral de Plasencia: abierto elogio de su arquitectura

Una reciente visita a la Catedral de Plasencia me dio tanto que pensar sobre lo que una obra de arquitectura es y cuánto la vida y el uso de las mismas nos explican lo que son, que he creído oportuno utilizar la reflexión que me suscitó tan singular monumento, haciendo que fuese la reglamentaria presentación que reclaman las normas de la Academia Extremeña que ha tenido la gentileza de hacerme uno de los suyos.

Me impresionó la Catedral de Plasencia. La riqueza y la variedad de una catedral que se resistía a ser vista como otras catedrales españolas —Toledo, Burgos y Sevilla serían las primeras en esta lista— que se distinguen por su diversidad, pero también por la posibilidad de tantos episodios distintos que hacen difícil explicar su continuidad y que dan pie a circunstancias que en modo alguno establecen una incontrovertible unidad. Interior y exterior en Plasencia se ignoran. Aún más cuando todas las intervenciones en la catedral surgen de la necesidad, lo que hace que el conjunto pueda prescindir de que se le aplique un adjetivo, que las más de las veces es considerado peyorativo, como “pintoresca”. Podemos ver la catedral como el resultado de conectar alzados muy distintos como son los de la Catedral Vieja y la torre capítular, conocida como fachada del Enlosado, o el de la fachada frente a la Casa del Deán, en la que el orden del transepto se impone y se adueña de los ojos del espectador, cautivados por un alzado en el que se produce una escalada sin fin de pilastras y columnas; de

mostrar la fuerza que, a naciente, tienen los contrafuertes; de advertir los múltiples y sorprendentes husillos que llevan hasta las cubiertas; de recrearse en las torres, entre las que pronto se distingue la función que cumplen; de dejarse llevar por las espadañas, de las que cuelgan las previsibles campanas.

Al entrar en la catedral nos sorprende su planta. Queda rota, interrumpida por la inesperada verja de Juan Bautista Celma que oculta el misterioso coro de Rodrigo Alemán. Pero dejémoslo estar y subamos con nuestros ojos al techo, a la compleja superficie que definen nervaduras y arcos, que deberían permitir levantar un cimborrio que no se ha construido y que el constructor ha tenido tan buen cuidado en hacer que apenas si se percibe. Desaparece el retablo, las pinturas de Francisco Rizi y las esculturas de Gregorio Hernández. Las columnas nervadas que conectan el suelo que pisamos y la cubierta hacen que sean estas —y las nervaduras del techo— las auténticas ocupantes de un espacio cuya filiación estilística es gótica o, mejor, la esencia del puro estilo gótico, considerando que este sea, el tardo-gótico, quien nos invada. Un único ámbito que nos lleva a pensar que este gótico —último, tardío, fuera de razón, exasperado— nos hace sentir próximos a las experiencias de los espacios definitivos y envolventes, los espacios de las cúpulas, en las que el “todo” prevalece. Un ámbito que en la Catedral de Plasencia, por otra parte, se deshace y desmenuza en episodios diversos que tienen el valor de ser piezas autónomas en medio de este “todo”, como lo es el ábside con el retablo, entendido como tal, o el nicho en el que aparece el obispo Ponce de León o las puertas de la Anunciación y de la Asunción de la Virgen que dan doble paso a la sacristía y que tienen sentido en sí mismas.

Siempre tuve predilección por la Catedral de Plasencia, como bien lo prueba que hace ya más de 60 años, en 1964, eligiese una imagen de sus esbeltas columnas como portada de la traducción al castellano del

libro de Bruno Zevi *Architettura in nuce*, dando a tan característico elemento del tardo-gótico castellano prioridad frente al centenar de notables episodios de la historia que el crítico italiano utilizaba para aquella posible definición de la arquitectura que se le pedía para la canónica *Enciclopedia Universal del Arte*. Pero esta última vez, el asombroso espacio de la catedral placentina me impactó de tal manera que me obligó a acudir a los libros que tenía a mano y a pasar a limpio la respuesta a las cuestiones que la lectura de los mismos planteaba.

Escribe Antonio Ponz en su *Viaje de España* “... conozco que usted estará impaciente si no le hablo, antes que, de ninguna otra cosa, de la Catedral de Plasencia, por las buenas noticias que (aunque muy en confuso) tiene de la misma. Voy, pues, a darle gusto y digo que es el edificio más notable que aquí se encuentra, y que, en su estilo, que es el de un *gótico moderno*, podría tener el primer lugar entre todas las de España, si se hubiese acabado...”. Y más adelante, “... hacia los años de 1498, en tiempos del obispo Gutierre de Toledo... Fray Alonso Fernández, escritor de los *Anales de Plasencia*, folio 157...”, dice que “... habiendo platicado antes con algunos arquitectos y maestros de obras insignes, como el llamado Juan de Alba [sic] hizo la Capilla Mayor... aunque no se sabe, es regular hiciese lo demás o se ejecutase con sus dibujos por ser todo de un estilo...”. Desde entonces, desde Antonio Ponz, se ha venido atribuyendo a Juan de Álava su autoría, aunque nada se nos dice de quiénes fueron los arquitectos y maestros citados. Todos los que se han ocupado de la Catedral de Plasencia han utilizado a Antonio Ponz como referencia obligada¹.

Leopoldo Torres Balbás —sin aludir a Vicente Lampérez, que publica en 1930 sus apresurados dibujos sobre la catedral en los que incluye el

¹ Antonio Ponz Piquer, *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794. Reimpreso por la editorial Aguilar, Madrid, 1947.

claustro y la sala capitular— escribe que la historia de la Catedral de Plasencia es “... extraordinariamente enmarañada y confusa, más bien por exceso que por falta de nombres de artistas que en su construcción intervinieron. Figuran en ella, sin que quede bien aclarada la obra de cada uno... parece que en 1497 era Enrique Egas maestro mayor... para ver e informar sobre dos sillas del coro que debía asentar Rodrigo Alemán. Afirmase que comenzó la nueva cabecera Egas el año siguiente de 1498. Luego se suspendieron las obras hasta 1513, en que era maestro Francisco de Colonia, al que se agregó el riojano-alavés Juan de Álava, vecino de Salamanca en 1508... En 1521 ya no figura Colonia en la maestría; según Álava: *por saber poco le fué quitada e se me dió a mí, e por otras cabsas*”².

Más tarde, Fernando Chueca, que siempre ha sido un ardiente defensor del tardo-gótico español, escribe, al hablar de la Catedral de Plasencia “... parece que esta obra suntuosa y magnífica se empezó con las trazas de Enrique Egas y que trabajó en ella Francisco de Colonia, al que pronto se le agregó Juan de Álava, si es que no intervino también desde el comienzo. Se sabe, por declaración del propio Álava, que, con motivo de recusar a Francisco de Colonia como juez de los destajos de la Catedral de Salamanca, este último era su enemigo capital a causa de la obra de la Iglesia Mayor de Plasencia, de cuya dirección fue separado con motivo de su poco saber, sustituyéndolo Juan de Álava”. Todo lo cual no es óbice para que Chueca se muestre admirador rendido ante la Catedral de Plasencia, de la que escribe que “... respira este templo la máxima modernidad dentro de lo gótico, y tanto la tendencia al uso del medio punto como el espíritu de la decoración (sin aludir a las portadas, francamente platerescas) revelan, cronológicamente, que hablemos dentro del área del renacimiento”³.

² Leopoldo Torres Balbás, *Ars Hispaniae: arquitectura gótica*, Madrid, 1952.

³ Fernando Chueca Goitia, *Ars Hispaniae: arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1953.

Los nombres de los arquitectos y maestros citados aparecen, una y otra vez, en los libros que se ocupan de la Catedral de Plasencia⁴.

No puede sorprendernos que el obispo Gutierre de Toledo piense en una nueva catedral cuando llega a su pontificado en 1496, máxime teniendo en cuenta que a finales de la segunda mitad del siglo XV (en los territorios en que conjuntamente gobernaban —después de un complejo y atormentado proceso— Isabel, reina de Castilla, y Fernando, rey de Aragón) se advertía ya un cierto bienestar que se traducía en una notable actividad constructora. Y puede que hubiese fundadas razones para más que duplicar la superficie de la catedral, imponiendo, como condición previa, que no se demoliese la existente en tanto durasen las obras. Entre ellas, estaría sin duda el tamaño que esta tenía, incapaz de atender la creciente piedad de los placentinos, que no se sentían bien representados en la Catedral Vieja, dado su agotamiento, el inevitable envejecimiento formal y litúrgico, así como el que otras ciudades vecinas, pongamos por caso Salamanca, también estuviesen enfrentándose a similares cuestiones⁵.

⁴ Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros, *Extremadura*, Madrid, 1961; Ceferino García Vidal, *Guía de Plasencia*, León, 1982; John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985; Pedro Navascués y Carlos Sarthou, *Catedrales de España*, Madrid, 1996; la tesis de Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del renacimiento*, Salamanca, 2002; el ensayo de Pilar Mogollón y Javier Pizarro, *La Sillería de Coro de la Catedral de Plasencia y su tiempo*, en el libro *La Sillería del Coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres, 2005; Miguel Sobrino, *Catedrales*, Madrid, 2009; Javier Ortega y Miguel Sobrino, *Huellas de catedrales en España*, Madrid, 2017; Juan Manuel Ramos Berrocoso y Vicente Méndez Hernán, *Historia de la construcción y amueblamiento de la Catedral de Plasencia*, contenido en *Transitus. Las Edades del Hombre*, Valladolid, 2022.

⁵ El cabildo de Plasencia tenía bien presente que las catedrales de Salamanca y Segovia también se enfrentaban a su ampliación. La de la Catedral de Salamanca vino precedida de una reunión de maestros en 1510 a la que acudieron, entre otros, Antón Egas y Alfonso Rodríguez, constando también que, a partir de 1520, se incorpora Juan de Álava a las obras. En cuanto a la de Segovia, “nacida de un solo pensamiento y de un solo golpe”, según Chueca, Rodrigo Gil de Hontañón se ocupó de ella y puede considerarse un tipo de catedral canónico, del que difiere su propuesta para la Catedral de Plasencia.

Para Plasencia (en cuya vida tan importante papel han jugado siempre los estamentos eclesiásticos, obispo y cabildo), la catedral —sede de los mismos— era pieza capital en su existencia, y son estos, quienes gobiernan, quienes más sienten la necesidad de un nuevo lugar de culto. Pensemos y vayamos a Roma, donde se estaba demoliendo la vieja Basílica de San Pedro y la Iglesia se sentía con fuerzas para que el nuevo edificio fuese no tanto una construcción conocida y esperada —si bien magnífica—, cuanto la expresión de una nueva cultura, de un nuevo templo. El modelo de catedral gótica —y tomemos como referencia la más completa de las catedrales góticas, Notre-Dame en París (imagen 1)— era, sobre todo, un convincente tratado apologético al exhibir una lógica en la construcción que ha llevado a críticos como Panofsky a identificar el gótico con la fuerza de un tratado tomista que, en su perfección, no necesita de la cúpula para aprehender el “todo”. Sin embargo, la cúpula de Santa María del Fiore, en Florencia (imagen 2), había dado muestras de lo que un templo debía ser. Basta leer a Wittkower para comprender, en términos ideológicos, lo que sentimos ante la cúpula⁶. Los eclesiásticos —y dejamos al margen otras razones—, planteándose la cúpula, afirman el poder indiscutible de la Iglesia para actuar, dictando doctrina, en todos los órdenes de la vida, algo

⁶ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949. Traducción al español al cuidado de Horacio Baliero, Buenos Aires, 1958. Página 35. “La definición geométrica de Dios, mediante el símbolo del círculo o de la esfera, tiene antecedentes ilustres que se remontan hasta los poetas órficos. Platón le dio nueva vida e hizo de ella en Timeo la acción central de su mito cosmológico; en los escritos de Plotino alcanzó relieve preponderante y, guardando una relación de dependencia respecto de estos, también en los escritos de Dionisio, el Areopagita, seguido luego por los teólogos místicos de la Edad Media. ¿Por qué entonces —cabría preguntarse— no trataron los constructores de catedrales de dar forma visual a esta condición? ¿Por qué hasta el siglo XV no se consideró que la planta centralizada era la expresión apropiada de lo divino en las iglesias?”

que, indudablemente, debía resultar evidente en la Nueva Catedral de Plasencia.

Hay que pensar, por tanto, que una cuestión como la Nueva Catedral de Plasencia había sido discutida en tiempos anteriores y que la decisión tomada al respecto pasaba por tener en cuenta la opinión de placentinos como don Juan de Carvajal (cardenal en Roma), don Álvaro de Zúñiga (conde de Plasencia) y, más tarde, uno tan importante como don Bernardino López de Carvajal (que después sería obispo de Plasencia y cardenal en Roma), lo que da pie a conjeturar que un proyecto tan importante para su ciudad natal no se produjese sin su conocimiento y aquiescencia, máxime sabiendo que, a este último, le interesaba la arquitectura y que él fue responsable de que se encargase el proyecto de San Pietro in Montorio a Bramante.

Recientemente se ha publicado, a cargo de Flavia Cantatore, *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, 2018. En él se contienen dos capítulos de Fernando Marías, *Los clientes del Tempietto: historia, intenciones y significado* y *La iluminación y las decoraciones interiores del Tempietto*, en los que se hace un detallado estudio de la vida del cardenal Bernardino López de Carvajal. Habiendo estado presente en Salamanca, como bachiller hasta 1472 y como doctor en 1478, encargándose de la dirección de los estudios teológicos en su universidad hasta su marcha a Roma en 1482, hay que pensar que su opinión se tendría en cuenta para “cortar” la Catedral Vieja y poder comenzar así la construcción nueva.

Realmente sería una gran cosa que apareciesen documentos en los que quedase claro a quién correspondió la decisión de establecer que la Catedral Nueva de Plasencia debía absorber, englobar, envolver, a la Catedral Vieja, que debía mantenerse en pie mientras se llevaban

a cabo las obras de construcción. Pues era muy difícil, poco menos que imposible, que no estuviese implicada la jerarquía eclesiástica con los maestros que establecieron las trazas —los límites de la Catedral Nueva— en el “corte”, en levantar el muro que permitía el uso y servicio de la Catedral Vieja. Solo así pueden dibujarse los dos trazados reguladores que hay que tener presentes cuando se piensa en levantar la nueva catedral (imágenes 3 y 4).

Dicho de otro modo, crecer *cuasi*-homotéticamente con respecto a la Catedral Vieja, estando esta dispuesta a desaparecer una vez que la nueva estuviese en pie. La Catedral Nueva debía manifestar así el deseo de clérigos y fieles de disfrutar de un espacio único, como en San Pedro (imágenes 5 a 12), que permitiese al tardo-gótico —el estilo que dominaban arquitectos y maestros de obra— crear uno nuevo comparable al que ofrecían las cúpulas.

El dibujo que Carlo Fontana incluye en su libro *Il Tempio Vaticano*, Roma, 1694, muestra lo ocurrido con la tumba de San Pedro. Cómo se protege y conserva una pequeña “construcción” sobre el lugar en que se crucificó al sucesor de Cristo para transformarse más tarde en una basílica paleocristiana dedicada a San Pedro, a la que vemos años después convertida en una segunda basílica de nave central y dos naves laterales simétricas que la completan hasta llegar al transepto. Esta segunda nueva basílica, naturalmente, con su correspondiente patio de entrada, al que dan remate sendas torres. Todo ello respetando una orientación que reconoce la importancia que el Circo de Nerón tiene en la Antigua Roma (imágenes 5 a 8) y que dicta cuál debe ser el sentido de la nueva construcción.

Pues bien, todo este complejo se construye de modo que su construcción se ha producido siguiendo leyes que permiten introducir la noción de cambio mediante homotecias, que entiende las sucesivas basílicas

como resultado del crecimiento de las mismas, respetando, como ya se ha dicho, la autoridad que tienen las alineaciones establecidas por el Circo de Nerón. De ahí que, cuando Julio II decide que el nuevo templo dedicado a San Pedro se construya —olvidando cualquier referencia—, y encarga a Bramante (imagen 6) que se ocupe de levantar una monumental bóveda, las obras implican el derribar todo lo existente (imágenes 9 a 12), pretendiendo que sea una cúpula —como en Santa María del Fiore— quien prevalezca. Construir, por tanto, un nuevo templo en el que se haga explícita una nueva visión del espacio es lo que la jerarquía eclesiástica desea, el objetivo a cumplir.

¿Cuándo y en qué circunstancias se fraguó la estrategia que llevó a pensar que la Nueva Catedral de Plasencia podía ser la construcción *cuasi*-homotética de la ya existente? ¿Fue un primer movimiento, sugerido por la jerarquía eclesiástica, construir el muro que separa la Catedral Nueva de la Catedral Vieja para que esta continuase prestando sus servicios? ¿Fueron los arquitectos convocados a la plática de 1498, de los que nos habla Antonio Ponz, quienes decidieron tan importante cuestión? O ¿fueron los tracistas y arquitectos de la Nueva Catedral quienes decidieron cómo y dónde era preciso “cortar” la Catedral Vieja? Responder a estas preguntas y ver que es a ellas a las que hay que dar respuesta es lo que nos ha animado a dibujar los dos trazados reguladores que dan razón de las trazas de una catedral *cuasi*-homotética de la Catedral Vieja de Plasencia, que permitiera su uso mientras duraban las obras. A mi parecer, fue una decisión colegiada de todos quienes participaron en la citada plática, y correspondió a Enrique Egas, como arquitecto de más experiencia, el comenzar la obra dando preferencia a sus trazas. En ambos trazados se identifican bien los ejes que regirán las nuevas estructuras, que no son otros que los establecidos por los muros exteriores de la Catedral Vieja, y que dan pie a definir los límites del transepto/nave en el primer trazado (imagen 3), en tanto que en el segundo (imagen 4) se dibuja la cabecera de lo que será el ábside de la

Nueva Catedral. Puede que en dicha reunión, Enrique Egas, que era el de mayor edad, fuese el que tomase la voz cantante, pero es dudoso, prácticamente imposible, que lo hiciesen Francisco de Colonia —su coetáneo—, o Juan de Álava —que no llegaba a los 20 años—, en tanto que consta que Alonso de Covarrubias, Diego de Silóee y Rodrigo Gil de Hontañón se incorporaron a la obra mucho más tarde.

Tarea nada fácil la de hacer una Catedral Nueva respetando la existente, la Catedral Vieja, lo que suponía contar con cuál era el papel que se le asignaba en la nueva, y cómo podía disolverse en esta hasta desaparecer. El tracista —en este caso, y en mi opinión, Enrique Egas— debió tener en cuenta las medidas exteriores e interiores —muy precisas— de la Catedral Vieja y, con ellas, con sus proporciones, definir cuáles debían ser sus límites, sus trazas, que permitiesen tanto levantar los cimientos del ábside como construir la cabecera y el transepto/nave que exigía la Nueva Catedral. El dibujo —el primer trazado regulador (imagen 3)— muestra el respeto a la Catedral Vieja y lo que levantar un nuevo muro implica, así como prescindir de los ábsides existentes para disponer del lugar en el que situar el coro de Rodrigo Alemán y definir los límites que la catedral homotética perseguía: no hubiese podido dibujarse el contorno de la Capilla Mayor con sus debidos contrafuertes sin definir antes la cabecera, ni imaginar las medidas que esta tiene sin relacionarla con los muros de la Catedral Vieja y los límites de la nueva. Es entonces cuando se conoce cuál puede ser el trazado de la Nueva Catedral y cómo este puede extenderse al sistema de columnas que reclamaban sus bóvedas. El segundo trazado regulador que acompaña a estas líneas (imagen 4), explica cuáles fueron las medidas y cómo se pensaba que era posible construir la catedral homotética. En él, las directrices establecidas por los muros de la Catedral Vieja prevalecen, si bien este dibujo plantea que es en esta Capilla Mayor donde se opera un cambio de dimensiones inusitado que lleva a prescindir de la cúpula, tomándose el centro del

ábside de la Catedral Vieja como origen de las capillas que definen la planta de la Catedral Nueva. Dichos dibujos deben tomarse como referencia en todo aquello que en este escrito se diga.

Si los tracistas fueron conscientes, como sostengo, de cómo se iba a construir la catedral —cabecera, transepto y nave— estos dieron pruebas de un singular conocimiento al pensar y ver la Nueva Catedral como resultado secuencial de un previo proceso formal. El vacío que define el transepto —situado entre la cabecera triabsidal y la futura nave— parece poco menos que previsto: en la desigual condición de las columnas aparecen las dos más potentes conjuntamente con la cabecera, en tanto que las cuatro más esbeltas hoy se perciben como absorbidas por la sillería y dan inicio a la nave que puede extenderse construyendo otras cuatro nuevas columnas. El espacio intersticial entre cabecera y nave es un vacío que, cuando se cierra, se troca en transepto. Y el que se tuvieran en cuenta aspectos como la economía queda probado por el hecho de que la alineación de las columnas de la interrumpida nave cuasi coincide con los muros exteriores de la Catedral Vieja, haciendo menos costosa la cimentación de las columnas propuestas. A nadie —que haya considerado ambos trazados reguladores— escapa que la Capilla Mayor, que diseña y construye Juan de Álava, tenga una dimensión coincidente con la Catedral Vieja.

Ana Castro Santamaría, profesora que ha estudiado a Juan de Álava⁷ y que ha datado y documentado la Nueva Catedral de Plasencia, escribe: “... se ha afirmado tradicionalmente que la Nueva Catedral es comenzada según las trazas de Enrique Egas en el año 1497 y, aunque no existe ningún contrato o traza en el archivo de la catedral, debió ser así, porque el 7 y el 9 de junio de 1497 aparece el maestro Egas como veedor de la obra del entallador Rodrigo, que eran las bien conocidas

⁷ Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del renacimiento*, Salamanca, 2002.

sillas del coro y del facistol. Esto hace suponer que el maestro [Enrique Egas] estaba allí para comenzar la obra de la Catedral”. Rodrigo Alemán, que había conocido a Enrique Egas como maestro de obra de la Catedral de Toledo, habría llegado a Plasencia en 1488, muerto don Álvaro de Zúñiga, sin que sea posible precisar una fecha ni decir “... cuándo el cabildo concertó la ejecución de la sillería del coro”, si bien cabe, según Benavides Checa⁸, que “... la idea de construcción fuese anterior a la llegada del citado maestro Rodrigo Alemán”. Todo ello nos hace pensar que posiblemente fue don Juan de Carvajal, como supone el chantre Benavides, quien anima no solo a la construcción del coro, sino también a las conversaciones que Rodrigo Alemán pudo mantener con este acerca de la futura catedral y de la posición que en ella tiene su sillería. Se introduce, por tanto, un nuevo actor en escena al citar a Rodrigo Alemán —figura a la que también aluden Pilar Mogollón y Javier Pizarro en su ensayo *La Sillería de Coro de la Catedral Plasencia y su tiempo*—, admitiendo que era, en 1498, una persona oída y respetada en el panorama cultural placentino.

El hecho de que va a construirse una sillería refrenda, por tanto, lo que son las ideas de Enrique Egas, para quien el gótico —el tardogótico, se entiende—, como estilo y manera, era capaz de ofrecer los amplios, dilatados y unitarios espacios que las cúpulas ofrecen y que los tiempos nuevos reclaman. Contar con una sillería como la que Rodrigo Alemán estaba construyendo no era un obstáculo, sino un argumento más para que la solución homotética, tan atrevida, tan osada, debiera plantearse en Plasencia. Todo cambia, y en cierto sentido se aclara, si se piensa y admite que la construcción de la Nueva Catedral ha de plantearse considerando la citada sillería como un quicio fundamental de la misma, que se asocia al transepto y que

⁸ José Benavides Checa, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia*, Plasencia, 1999.

explica, de paso, la aparición de las columnas de la cabecera que dan origen a este y a la nave. Pero todo ello aceptando que con un “estilo” plenamente tardo-gótico podía ser construida la Catedral Nueva que querían los placentinos, alcanzando con ella la sensación de ámbito unitario que tienen las cúpulas y todo ello modificando, simplemente, las dimensiones que tradicionalmente habían tenido los ábsides de las iglesias góticas⁹.

En el caso de la Catedral Nueva de Plasencia se amplían y dilatan los espacios tardo-góticos de la cabecera, haciendo innecesaria la aparición de la cúpula al *cuasi*-coincidir los muros de la Catedral Vieja con los de la Capilla Mayor, lo que permite la construcción de los pilares y da continuidad a ambas catedrales, dejando así sin sentido la calificación de “Vieja y Nueva”. Hacer que la Capilla Mayor, con la que se remataba la nave central triabsidal, fuese percibida y considerada como un ámbito nuevo que no solo establecía la totalidad reclamada por los eclesiásticos, sino que era capaz de generar una nave catedralicia, era todo un atrevimiento. Más todavía si entendemos que esto se hace como una afirmación del gótico como estilo. Desde un simple cambio de las dimensiones, toda una nueva tipología que lleva a admitir que la Catedral Nueva es, simplemente, una ampliación homotética de la catedral románico/gótica existente.

La propuesta de englobar, envolver, absorber a la Catedral Vieja, era una alternativa poco corriente, más todavía si se tienen en consideración los años en que esta se propone. Muestra, por otra parte, de un increíble respeto por lo existente, manifiesto en la fachada norte, con la que se da término al transepto, que diseña y construye Juan de Álava, respondiendo así a la necesidad de propiciar un necesario acceso

⁹ Véanse los ensayos contenidos en el libro *La Sillería del Coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres, 2005.

desde la ciudad. Hay algo novedoso y arriesgado en las trazas de la Catedral Nueva de Plasencia que nos atrae y que nos lleva a pensar que los tracistas no se dejaban amilanar por los logros del renacimiento, un nuevo estilo en el que imperan los órdenes clásicos de los que Juan de Álava da pruebas de conocerlos bien en la fachada que mira a la Casa del Deán, defendiendo, sin embargo, que el tardo-gótico podía dar la respuesta adecuada a la Nueva Catedral. Juan de Álava sabe, por otra parte, cómo distinguir entre cabecera, transepto y nave, siendo a este maestro —quien todavía no se había incorporado a la escena, ya que es en 1519 cuando se le nombra como tal en las actas— a quien va a corresponder, como veremos, llevar a cabo tal proyecto.

Pero admitiendo que sea Enrique Egas quien traza y quizá construye los cimientos de la Nueva Catedral de Plasencia, las obras en ella, no se sabe por qué razón, quedan en suspenso. Consta que en 1513 volvieron a reanudarse y es tan solo en 1517 cuando aparece Juan de Álava en los documentos de la obra, y dos años más tarde, en 1519, se le nombra *maestre de la obra de la capilla de esta yglesia*. Ana Castro escribe que “... a la vista de la obra podemos reconocer la intervención de otro maestro, que sin duda se trata de Colonia, cuya huella se percibe en los pilares de la cabecera y en las portadas de la sacristía”. El estudio cuidadoso de ambas portadas —Puerta de la Anunciación y de la Asunción— lo utiliza para defender su tesis, al decirnos que, en 1520, el maestro Francisco de Colonia es apartado de la obra por divergencias con Juan de Álava, quedando este, por tanto, como maestro único durante su largo cometido, de 1520 a 1537, año en que muere. A su actuación nos referiremos en lo que sigue.

Si atendemos a la profesora Ana Castro “... debemos considerar el año 1522 como fundamental para la historia de la construcción de la Catedral, pues el 14 de noviembre de dicho año los miembros del cabildo de Plasencia *mandaron a Juan de Álava, que presente estaba,*

que alçase el cruzero en el mismo alto que la capilla, de manera que moviesen las vueltas de la capilla y del cruzero de un alto y la ordenança fuese como a él le pareçiese, con tal que haga el hedificio nuevo responsyón para adelante". Es entonces cuando se pone de manifiesto el talante de Juan de Álava y cuando este decide que no va a utilizar los arcos preparados para construir el cimborrio y que toda la nave va a quedar a un mismo nivel en las cubiertas, mínimo, y que, por tanto, es a un *hallenkirche* centroeuropeo a quien más va a parecerse la obra. Se entiende ahora que las palabras de Fernando Chueca cuando habla de "máxima modernidad" son las adecuadas, ya que muestran a un Juan de Álava interesado, como sus colegas europeos, en el desarrollo de una estructura tardo-gótica; y que cabe considerar su obra como todo un compromiso con el tardo-gótico, al que juzga capaz de asumir el riesgo de levantar una catedral planteada sin dar preferencia a la cúpula¹⁰.

Juan de Álava apuesta por el gótico, cuando sus colegas se esfuerzan en asociar los órdenes clásicos que impone el renacimiento a elementos de construcción tradicionales. Tal actitud supuso al arquitecto asumir toda una serie de intervenciones en otros elementos —como los andenes laterales o las ventanas con arcos apuntados— que nos hablan de su habilidad para moverse dentro de aquel que consideraba su modo y manera. Por otra parte, su capacidad para seguir las normas dictadas por la arquitectura tardo-gótica —incorporando en la Nueva Catedral elementos heráldicos—, da pie a datar la obra.

Es ahora, en la cubierta, cuando deberíamos prestar atención a las bóvedas, de las que Juan de Álava se muestra un consumado maestro. El tardo-gótico descubre que no son solo las nervaduras los elementos estructurales de las bóvedas, que estas se sostienen en pie gracias

¹⁰ Fernando Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española*, vol. 1 p. 582, Ávila, 2001.

a la plementería, otro aspecto de la forma que, en último término, configura el esquema resistente y que, por tanto, cabe una mayor libertad en las bóvedas y en sus trazados. Juan de Álava es consciente de esta virtud del gótico, que ha explorado hasta la saciedad Benedikt Ried¹¹ en Praga, y dibuja todo un trazado que le permite aplicar el sistema de círculos concéntricos característicos en su obra. Juan de Álava sale airoso de la prueba y hay que celebrar que las nervaduras de las cubiertas de la Nueva Catedral de Plasencia se cuenten entre sus mayores logros¹². Y que estas no son óbice para que se ocupe también de las fachadas, sobre todo de la fachada norte frente a la Casa del Deán, que es aquella que usan con mayor frecuencia los placentinos. Fachada compleja pero que no es, en este momento, objeto de nuestra atención.

No puede sorprendernos que, cuando en 1537 muere Juan de Álava después de servir tantos años como “maestro mayor” en la Catedral de Plasencia, sea llamado a dicha ciudad Diego de Silóee¹³ para visitar

¹¹ Götz Fehr, *Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance*, München, 1961.

¹² Un estudio detallado de la obra de Juan de Álava llevaría a considerar, como un capítulo del mismo, el dedicado a las cubiertas, en el que los sistemas tradicionales del gótico se abandonan una vez que se tiene constancia de la importancia de la plementería, llevando ello a una mayor libertad geométrica en el trazado de las bóvedas. Véase el libro de Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava, arquitecto del renacimiento*, Salamanca, 2002.

¹³ Hijo de Gil de Silóee, Diego, nacido en Burgos hacia 1495, era uno de aquellos escultores y maestros de obra criados en un ambiente familiar en el que el aprendizaje era poco menos que obligado. Lo que pronto lleva a admitir su capacidad como escultor y arquitecto, de la que había dado singulares muestras de talento en la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos, y a que fuese llamado a Granada para terminar la iglesia del Monasterio de San Jerónimo, mausoleo del Gran Capitán. Sin duda el libro de don Manuel Gómez-Moreno, *Las Águilas del Renacimiento Español*, es indispensable para todo aquello que se refiere a Diego de Silóee y a la actitud que frente a Granada tuvieron Isabel y Fernando, y a él me remito.

la obra. En tiempos en los que se cuenta con la larga duración de lo que es la construcción de una catedral y en los que, con frecuencia, se intercambian los “maestros” que sirven a muy diversas catedrales, tiene todo el sentido que un cabildo como el de Plasencia piense que, tal vez, Diego de Silóee podía hacerse cargo de dar continuidad a la obra. Por una parte, Diego de Silóee era ya “maestro” de la Catedral de Granada desde 1528 y disfrutaba de una reputación que se había ganado, en primer lugar, con la Escalera Dorada en Burgos y, más tarde, con el Monasterio de San Jerónimo en Granada; por otra, Diego de Silóee había tenido que hacerse cargo de la obra de Enrique Egas en la Catedral de Granada, un Egas que, como sabemos, había sido crucial para una obra como la Catedral Nueva de Plasencia.

El estado de las obras no le cogía desprevenido, dado que el propio Juan de Álava le había informado de esto en el encuentro que ambos tuvieron en Toledo en presencia del arzobispo Alonso de Fonseca¹⁴. Cabe pensar, por tanto, que Diego de Silóee se encontró con el ábside y con los muros en pie: las trazas de la catedral gótica habían alcanzado en los muros una altura que ya demandaba la construcción de unos apuntados huecos y de un necesario andén para atenderlos. En los citados muros, todavía frescas, quedaban embebidas las puertas de la Anunciación y de la Asunción, que daban paso a una nueva sacristía emplazada entre la Capilla Mayor y la torre; dichas puertas habían sido las responsables de las divergencias y diferencias entre Juan de Álava y Francisco de Colonia. Por otra parte, hay que suponer que Diego de Silóee se encontró ejecutada la cubierta que resolvía la Capilla Mayor con su tripartito ábside, así como las columnas que le dan remate, con los correspondientes arranques de la nave ejecutados bajo el diseño y la dirección de obra de Juan de Álava, lo que implicaba que la Nueva

¹⁴ El arzobispo Alonso de Fonseca planeaba la construcción de un colegio en Salamanca para el que Diego de Silóee llevaba unas trazas que puede que comentara conjuntamente con la Catedral de Plasencia.

Catedral iba a construirse como un *hallenkirche*. El dibujo, por tanto, muestra el estado en que se encontraba la construcción de las bóvedas cuando Diego de Silóee visitó la obra (imagen 19).

Hay que suponer su perplejidad y sorpresa con aquella nueva realidad con que se encontraba, pues era tan diferente de la que él había desarrollado al enfrentarse con la construcción de una nueva catedral en Granada. Pronto, dado el instinto de Silóee, advirtió que los nuevos tiempos dictados por Roma —el renacimiento— demandaban una nueva catedral que debía dejar atrás la vieja idea de la catedral gótica que Egas había propuesto para Granada. Eran los tiempos en que, y por las mismas razones, Juan de Álava se encontraba empeñado en levantar en Plasencia la Capilla Mayor, con dimensiones tales que le permitían prescindir de la pretendida cúpula. Buen conocedor de estrategias tan opuestas como las que se habían desarrollado para Granada y Plasencia, Diego de Silóee podía establecer un juicio de valor sobre ellas. Juicio que no conocemos, aunque mucho nos gustaría poder disfrutar de él, pues, como hemos dicho, se trata de dos modos de proceder bien diversos. El tardo-gótico de Plasencia va a quedar olvidado en Granada, donde Diego de Silóee acepta transformar la catedral toledana de Egas en una nueva catedral “renacentista”, que solventaba las cuestiones planteadas y que estaba en clara oposición al estilo tardo-gótico en estado puro, ejecutado bajo el diseño y las órdenes de Juan de Álava.

Pues cuando Isabel y Fernando encargan las trazas para una catedral en Granada a Enrique Egas (a quien ya habían encomendado el Hospital de Santiago, el Hospital de Santa Cruz en Toledo y el nuevo a construir en Granada, y con quien ya nos hemos encontrado en Plasencia) este no tiene dudas respecto a lo que una catedral en Granada debe ser y dibuja una catedral gótica, la de Toledo. De ahí que en Granada ponga los cimientos a un ábside que nos permite suponerla canónica

(imagen 13), de cinco naves —una central y dos laterales de distintas dimensiones a cada lado— con girola, no muy diversa a la Catedral de Toledo, de la que era maestro de la obra en dichas fechas. Pero Egas tan solo comienza las obras y la cimentación en 1523, abandonando ambas en 1528, al quedar encomendadas a Diego de Silóee que, como hemos dicho, tiene muy distintas ideas de cómo debe ser tal catedral en Granada. La inquebrantable adhesión de Egas al gótico pronto queda olvidada por Silóee, que se dispone a transformar las trazas de Egas al ofrecer a la ciudad una nueva catedral que parece ignorar cuál fue su origen.

Bernard Bevan, en su *Historia de la arquitectura española*, que tomamos como referencia, estudia detenidamente la intervención de Diego de Silóee en la Catedral de Granada que podemos resumir en estas líneas: “... en lugar de la capilla mayor pentagonal que había sido propuesta por Egas, construyó un decágono completo coronado por una cúpula (imágenes 14 a 17). Para hacerlo posible suprimió el ambulatorio interior y, en su lugar, se colocaron unos enormes pilares radiales aligerados por medio de arcos de paso”¹⁵. Granada no había podido resistirse a la tentación de la cúpula. Pero la intervención de Diego de Silóee se producía sobre la planta de una catedral gótica de la que se conocía y utilizaba tan solo el ábside, y era preciso inventar —o al menos resolver— un nuevo lugar de culto, una nueva catedral. Con la sugerencia de Silóee, se construyen toda una serie de iglesias y catedrales como la Catedral de Málaga, el Salvador de Úbeda, la Iglesia de Guadix... serie que termina con la Catedral de Cádiz, siguiendo el proyecto de Vicente Acero.

¹⁵ Bernard Bevan, *Historia de la arquitectura española*, Barcelona, 1950. Traducción de Fernando Chueca Goitia que escribe “... hemos añadido unas notas que, estando al margen del libro, no alteran para nada su estructura y enriquecen con nueva información la obra”.

De todas estas catedrales, lo que más nos interesa es, sobre todo, el modo en que se transforma la catedral “canónica” gótica en otra que —manteniendo la deuda constructiva con el gótico, incluso en la incorporación de la cúpula en sustitución de la girola— da lugar a un nuevo tipo de catedral a la que resulta difícil aplicar el calificativo de tardo-gótica. En ellas —y la de Granada es todo un ejemplo— las columnas tienen una estructura, y una construcción, por supuesto, claramente góticas, pero disfrutan de un ropaje de órdenes al que cabe llamar clasicista (imagen 18): el tardo-gótico de nuestros constructores subyace en catedrales que quieren, sin embargo, presentarse de otro modo, como ya pertenecientes al renacimiento que persiguen y que les corresponde por los años. No fue poca hazaña la de Diego de Silóee al convertir la réplica de la Catedral de Toledo planteada por Egas en una catedral renacentista, de acuerdo con lo que el nuevo modo de pensar los templos reclamaba. Y ello, sin embargo, sin abandonar el modo de construir de los arquitectos y maestros tardo-góticos, transformando las ya esbeltas columnas góticas en articuladas columnas a lo romano, en las que los nervios habían pasado a ser estrías y los capiteles complejos conjuntos de entablamentos y cornisas.

No sorprende que tan meritorio logro de Diego de Silóee haya recibido tanta atención crítica en el estudio de las catedrales andaluzas y que haya quedado relegado así el ambicioso propósito que animaba a quienes decidieron las trazas de la Catedral de Plasencia. Diego de Silóee se había puesto al servicio del renacimiento respondiendo a lo que una nueva época demandaba —el renacimiento y la cúpula— con un cambio tipológico —al prescindir de la girola e introducir la cúpula— y de lenguaje —al transformar las columnas góticas en otras decoradas con los órdenes— que, paradójicamente, resuelve la cuestión. El tardo-gótico de la Catedral Nueva de Plasencia queda olvidado en Granada. En Plasencia se da un salto atrás y aparece de nuevo la antigua catedral románico/gótica, absorbida y fagocitada ahora mediante la propuesta

homotética que se ha servido de una arquitectura tardo-gótica del mayor interés. Triunfa en Granada el renacimiento, en tanto queda en Plasencia sepultado, si bien exultante, el gótico, y así se explica por qué la Catedral de Granada ha disfrutado de una mayor atención crítica que la Nueva Catedral de Plasencia, tanto más leal al gótico, al que sin duda la sillería de Rodrigo Alemán también contribuye. Pero Diego de Silóee, que puede que hubiese sido crítico con la *hallenkirche* de Plasencia, todavía se siente con fuerzas, y es suficientemente generoso, para dejar en ella dibujos que muestran ser útiles para la construcción de la fachada sur, en la que se advierte su presencia, así como la de Alonso de Covarrubias, maestro a la sazón de la Catedral de Toledo, que también visitó Plasencia.

Llegamos, por tanto, a lo que cabe considerar reales “Disquisiciones en torno a la Catedral de Plasencia” que dan origen a esta presentación. Se utiliza este dibujo (imagen 19) como punto de arranque del estado en que se encuentra la obra cuando se incorpora a ella Rodrigo Gil de Hontañón, que también había sido consultado por el cabildo tras la visita girada por Diego de Silóee en 1538. Finalmente, en 1544, Rodrigo Gil de Hontañón fue nombrado maestro mayor de la obra. No había quedado definitivamente asentada la sillería del coro ni, por tanto, colocada la reja de Juan Bautista Celma. Esta vez no es ni un escultor, ni un arquitecto procedente de una familia flamenca de artistas como Diego de Silóee, sino un maestro, Rodrigo Gil de Hontañón, por formación y práctica profesional, que procede de una familia de canteros, y no de arquitectos, de la Trasmiera. En nuestra opinión, aquello con lo que se encuentra Rodrigo Gil de Hontañón en la Nueva Catedral de Plasencia es aquello que ha construido Juan de Álava, que se manifiesta en una Capilla Mayor de la que se han levantado tan solo dos columnas que definen la cabecera triabsidal, a la que dan remate, al tiempo que dan comienzo al transepto y a

la nave, permitiendo aquella *hallenkirche* que en su día —1522— le pidieron a Juan de Álava estudiar el obispo y el cabildo placentino.

Y entre las alternativas que se le ofrecen, la primera que considera Rodrigo Gil de Hontañón (imagen 21) es la que hubiera hecho de la Nueva Catedral de Plasencia una de las más valiosas de nuestro país si esta se hubiese ejecutado por completo. En palabras de Leopoldo Torres Balbás, que escribe “... con razón dijo Llaguno que *si se atiende a su buena construcción, magnificencia y adorno podía ser esta catedral una de las mejores de España*”. Una Nueva Catedral de Plasencia en la que, sin embargo, se habría desmontado por completo la Catedral Vieja, y así se explica que en 1544 aparezca en las Actas Capitulares una orden en la que se plantea la demolición de los ábsides de la Catedral Vieja, lo que da pie a suponer que no se habrían levantado todavía las bóvedas del transepto/nave, si bien ello supone que en las columnas a que nos hemos referido, las levantadas por Juan de Álava, habían quedado planteados los posibles arcos formeros y fajones (imagen 19).

Tales obras en la Catedral Vieja implicaban derribar los muros y construir en su lugar estas nuevas ocho columnas que, de haberse construido, serían el mayor timbre de gloria de Rodrigo Gil de Hontañón. En su lugar, haciendo uso de los cimientos de los muros, que no se derribaron por completo, quedan las citadas columnas reducidas a cuatro, siendo estas aquellas que se verán más tarde arropadas por la sillería (imagen 20). La construcción de las ocho columnas aisladas hubiera dibujado una sala hipóstila *sui generis* que hubiera incluido y girado en torno a la sillería de Rodrigo Alemán: desde el espacio que desde la misma se genera, desde el espacio de la sillería, se alcanzaría a ver el retablo asociado al ábside de la Capilla Mayor de Juan de Álava, más los muros en que las bóvedas se entregan y que definen y limitan el ámbito de la pretendida Nueva Catedral.

La Nueva Catedral, representada en este dibujo (imagen 21), quedaría definida por la cubierta que se produce en continuidad desde la Capilla Mayor, ya que el transepto queda embebido, absorbido, por la nave. Se entiende bien ahora por qué el cabildo reclamó a Juan de Álava la cubierta “a un solo nivel” y el que Rodrigo Gil de Hontañón aceptase un proyecto como este y pensase que era posible una *hallenkirche* a pesar de sus experiencias anteriores. Sería el momento de hablar de esta monumental nave, de las citadas columnas que nos hacen ver la Nueva Catedral de Plasencia como un nuevo tipo de catedral, como algo completamente diverso a como es, valga por caso, la Catedral de Segovia¹⁶ (imágenes 23 a 25). Una catedral en la que el diseño de la cubierta es fundamental y, por ende, de las columnas que la sostienen. En Plasencia, las columnas que levanta Rodrigo Gil de Hontañón se convierten en natural extensión de la cubierta, que encuentra en ellas una debida continuidad que parece servir a alcanzar la unidad que el arquitecto persigue¹⁷. Y convendría ahora subrayar cómo esto exige prescindir de los capiteles y que los baquetones de las columnas se prolonguen, haciendo que estos y las nervaduras coincidan. Hace falta ser un constructor consumado para poder ignorar los capiteles y lograr la continuidad que lleva a no echarlos en falta.

Sería preciso, por tanto, que se comparasen ahora las columnas con las que Juan de Álava da remate a la Capilla Mayor e inicia el transepto/nave con las columnas de las que es responsable Gil de Hontañón alrededor de la sillería y que, en cierto modo, quedan interrumpidas por esta: en las columnas de Juan de Álava cabe distinguir la imposta/moldura que

¹⁶ La Catedral de Segovia mantiene una estructura de catedral gótica convencional, respetada por Rodrigo Gil de Hontañón, quien, sin embargo, propone para Plasencia —de haberse construido— aquella a la que se refiere Leopoldo Torres Balbás.

¹⁷ Esta continuidad es un aspecto de la obra de Rodrigo Gil de Hontañón que destaca Fernando Chueca y que, de haberse llevado a cabo, habría puesto en valor las que hemos llamado “columnas de la sala hipóstila”.

se extenderá más tarde en los antepechos de los andenes, aceptando que es necesario reconocer una cierta discontinuidad; en tanto que en Rodrigo Gil de Hontañón las nervaduras contemplan la integración de arcos formeros y fajones¹⁸. No ha lugar en estas columnas de Gil de Hontañón para que en ellas se incluyan doseletes e imágenes de santos. Y se entiende que, a pesar de que no se ejecutasen las ocho columnas, los placentinos hayan comprendido la importancia de estas al asociarlas con “palmeras abiertas” que encuentran su fin y su natural término en una cubierta, en un techo, que no esperaban.

Pues, si bien esta alternativa (imagen 21) cumple íntegramente con el plano regulador de la nave/transepto que hubiera reclamado la destrucción del claustro —algo que no escapaba al conocimiento de un arquitecto con la experiencia de Rodrigo Gil de Hontañón—, cabe pensar que el arquitecto tuviera otra solución que, sirviendo a sus propósitos unitarios, mantuviese por completo el claustro existente. Y es esta solución la que nos hemos atrevido a graficar en este nuevo dibujo (imagen 22). En ella se verá que el claustro permanece tal y como hoy en día lo encontramos y que se plantea una nave lateral de la Nueva Catedral de Plasencia, contigua con dicho claustro, al que, sin duda, Rodrigo Gil de Hontañón habría dado la solución adecuada. La enfilada de las columnas se mantiene a uno y otro lado, incólume: la Nueva Catedral *cuasi*-mantiene las dimensiones que exige el trazado regulador al que se da singular importancia al habernos tomado la licencia de haber recompuesto la sillería de otro modo, subrayando la longitudinalidad de la misma y el orden establecido por las columnas.

¹⁸ Rodrigo Gil de Hontañón parece dar preferencia a la continuidad entre columna y cubierta, eliminando el capitel, frente a Juan de Álava, que mantiene la condición de elementos arquitectónicos con carácter propio de la columna y la cubierta, haciéndose necesario el capitel para que esto ocurra.

Entendemos que hay que considerar los dibujos citados como resultado de las disquisiciones a que ha llevado esta nueva visita a la Catedral de Plasencia. Pero no podía acabar sin decir que la primera solución —la que se recoge en el dibujo (imagen 21) y que mantiene la sillería tal y como se encuentra en la catedral hoy—, sea aquella que mejor responde a las ideas de Rodrigo Gil de Hontañón, que posiblemente contemplaba una Catedral Nueva de Plasencia completa. Sin embargo, esta Nueva Catedral que querían los placentinos debe ser preterida, olvidada y en modo alguno cabe llevarla a cabo, a pesar de que se entienda la admiración que siempre suscita la intervención de Rodrigo Gil de Hontañón. En cuanto a la segunda solución que nos hemos atrevido a proponer (imagen 22), y que respeta el claustro, cabe el juicio que hemos hecho sobre la anterior, si bien habría dado lugar a una compleja solución a una parte de las columnas aisladas y cambiado la posición de la sillería, generando una discusión acerca de esta que ya se han planteado quienes la han estudiado¹⁹.

En el último dibujo (imagen 26) se reproduce el plano de la actual Catedral de Plasencia que permite hablar de dos catedrales, la Catedral Vieja y la Catedral Nueva, convertidas en una sola, donde ya no es la Nueva Catedral de Plasencia de la que hemos hablado en estas páginas y que son, sin embargo, las presentes Catedrales de Plasencia que hoy se ofrecen a quien visita esta ciudad. La sillería, por un lado, y la Capilla Mayor, por otro, se adueñan del espacio definido por el transepto al que dan remate una y otra fachada de la actual catedral. El muro que se levantó en su día para separar ambas catedrales sigue en pie, enlazándose este con las capillas laterales —compuestas según un esquema de arco de triunfo— que incorporan las cuatro columnas adosadas a la sillería que ascienden hasta la cubierta.

¹⁹ Pilar Mogollón Cano-Cortés y Francisco Javier Pizarro Gómez, *La Sillería de Coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres, 1992.

La Catedral de Plasencia debe seguir viviendo tal y como la conocemos hoy. Sabiendo más, si se quiere, acerca de su pasado, pero no pretendiendo que un mayor conocimiento nos lleve a intervenir en ella con preocupante impunidad. La Catedral de Plasencia es un asombroso edificio en el que queda reflejada la vida de toda una ciudad, importando esta tanto más que la mera autoría de una obra que hoy parece que sea la única preocupación de un crítico de la arquitectura del siglo XXI. Pensar que en ella se dan cita la Catedral Vieja, las murallas, el claustro, su sala capitular, la Catedral Nueva y su misteriosa y siempre resbaladiza historia, la sillería del maestro Rodrigo Alemán, el proyecto que hubiera llevado a que una catedral completa y nueva hubiera permitido competir con la Catedral de Segovia... son episodios que posiblemente permiten ser estudiados uno a uno, en tanto que el “todo”, afortunadamente, se resiste a ser “embalsamado”.

El hecho de que los logros de Diego de Silóee hayan merecido más la atención de los historiadores y de los críticos que el valor mostrado por los tracistas y arquitectos de Plasencia —Enrique Egas, Juan de Álava, Rodrigo Gil de Hontañón o quienquiera que sea— tan solo lleva a adentrarnos en la historia de la arquitectura que se escapa de nuestras manos, cosa que no debe preocuparnos, conscientes de que nunca habrá una sola historia del pasado.

Termino, por último, agradeciendo a quienes propusieron que me incorporase a las tareas de la vida académica extremeña esta nueva visita a la Catedral de Plasencia que ha dado origen a estas disquisiciones.

IMÁGENES

Sorprende el que Notre-Dame y Santa María del Fiore estén aquí representadas sirviéndose de la misma escala, y se explica que el papado y los cardenales, cuando deben hacer la Basílica de San Pedro, se inclinen por un templo diverso como el que reclaman los tiempos renacentiales.

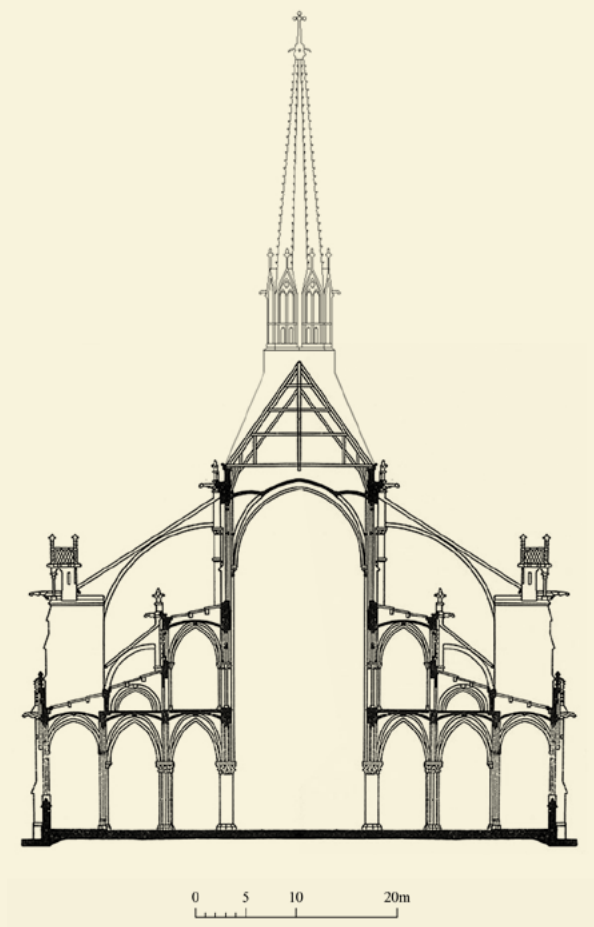


Imagen 1. Sección transversal de la Catedral de Notre-Dame de París.

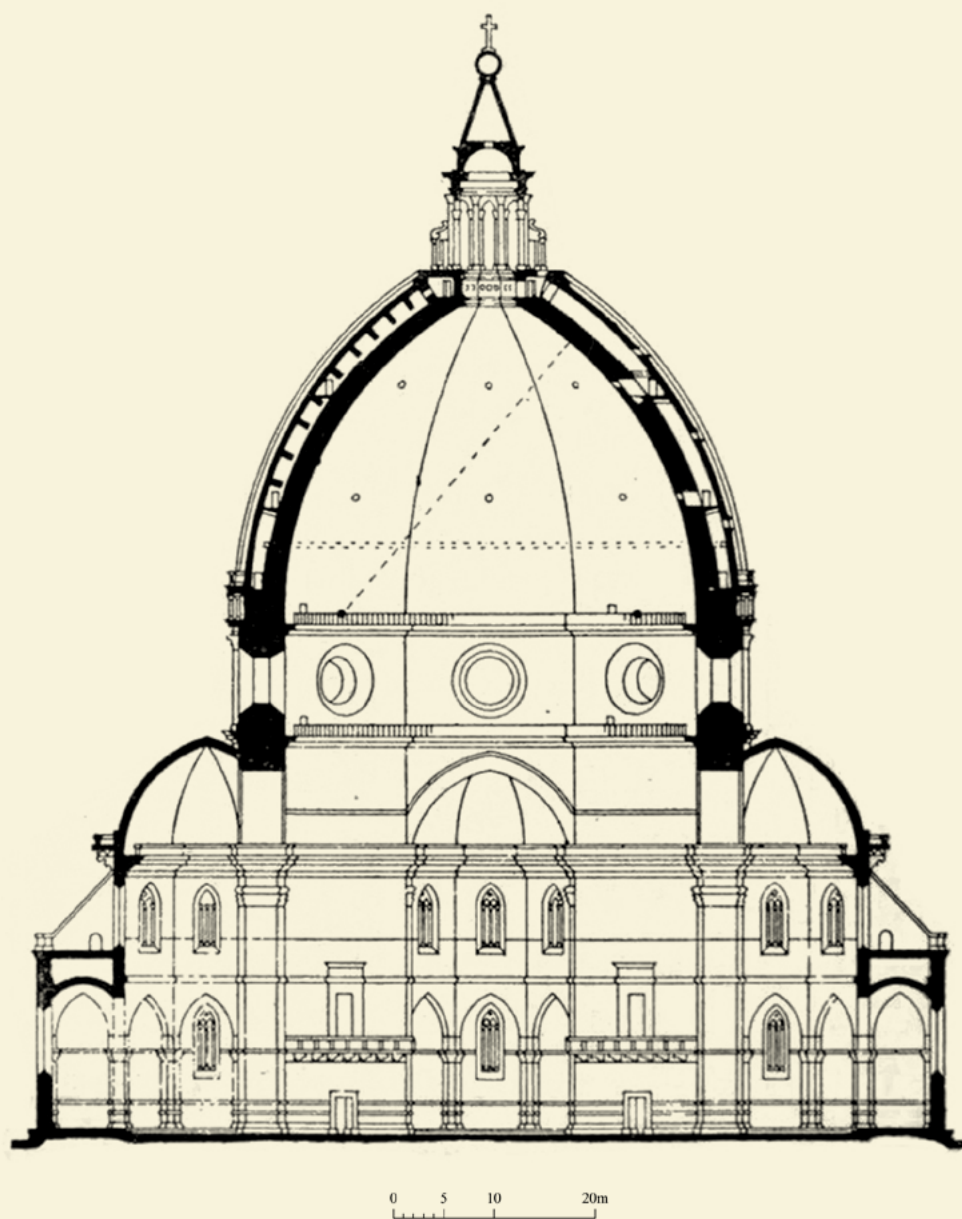


Imagen 2. Sección transversal de la Catedral de Santa María del Fiore, Florencia.

El “corte” de la Catedral Vieja, sea fruto de la reflexión del cabildo o de la “plática” de maestros de obras de la que habla Antonio Ponz, es la que da paso a estos dos “trazados reguladores” que son el origen de las trazas que dan pie a la Nueva Catedral.

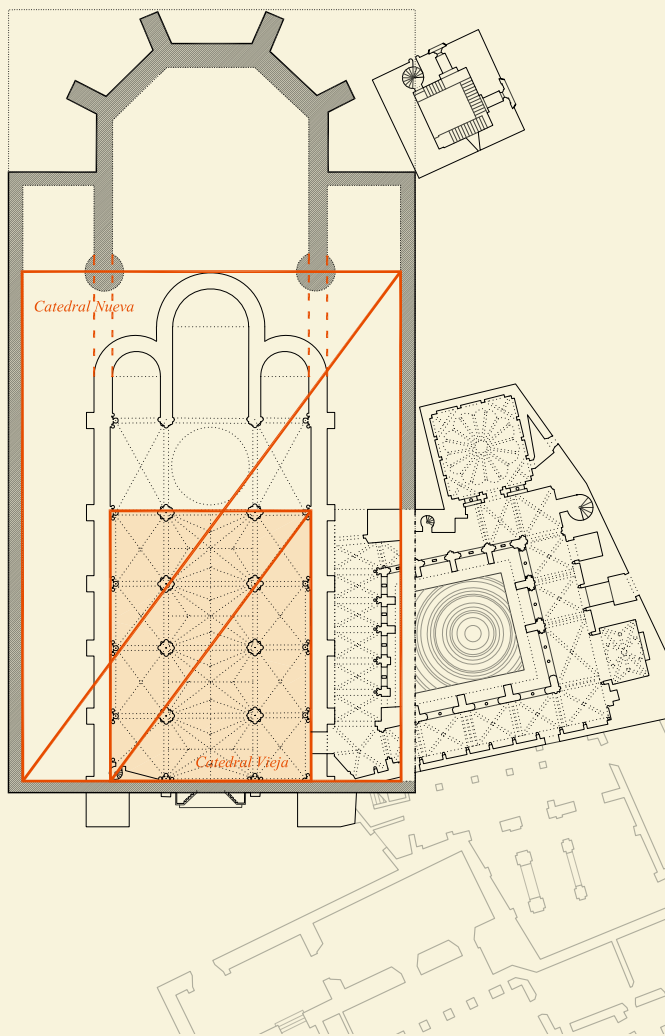


Imagen 3. Planta de la Catedral Vieja con trazas generales de Enrique Egas. Primer trazado regulador, e. 1/750.

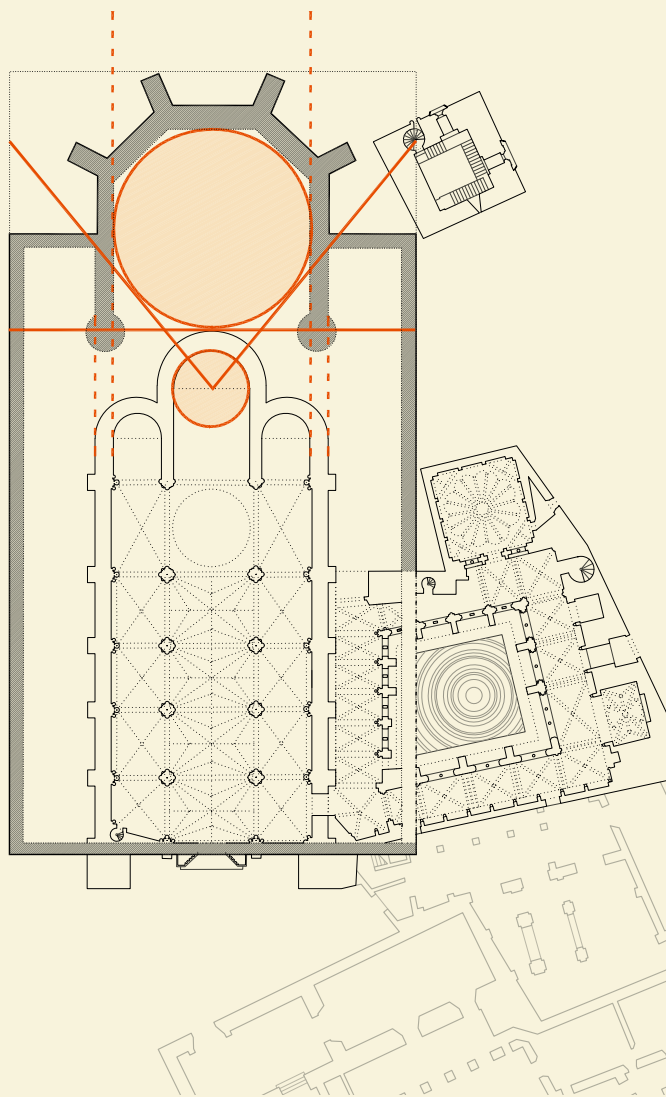


Imagen 4. Planta de la Catedral Vieja con trazas generales de Enrique Egas. Segundo trazado regulador, e. 1/750.

La novedad de la “homotecia” que se plantea en Plasencia estaba ya latente en la ampliación de la Basílica de San Pedro, tal y como muestra el dibujo de Carlo Fontana, en el que la libertad con que se produce el esquema “bramantiano” es muestra de la fuerza que tiene el Renacimiento y sus tiempos.

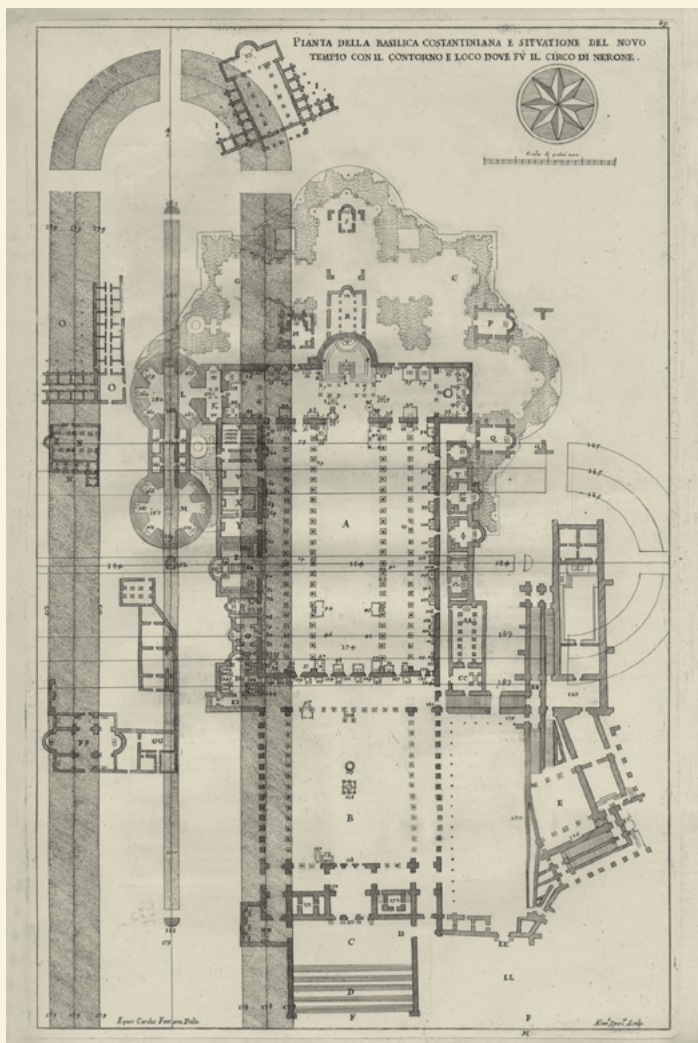


Imagen 5. *Pianta della Basilica Costantiniana e situatione del novo tempio con il contorno e loco dove fu il Circo di Nerone.* Dibujo de Carlo Fontana (1638-1714), grabado por Alessandro Specchi (1668-1729), para la obra *Templum Vaticanum et ipsius origo*, 1694.

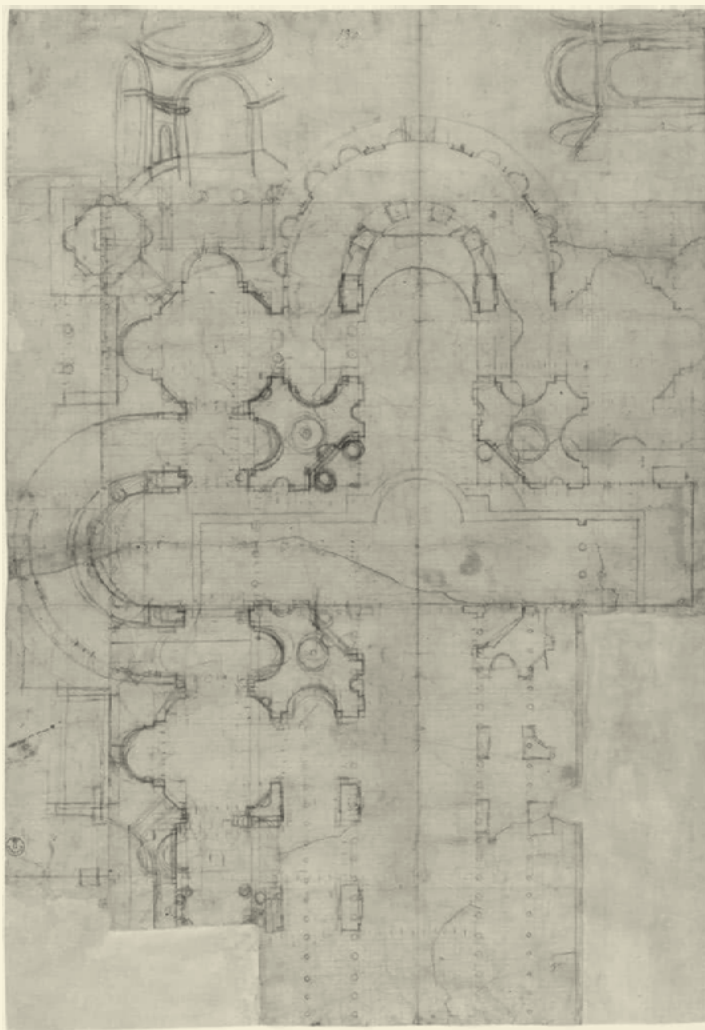


Imagen 6. Estudio para la Basílica de San Pedro, Roma, 1506.
Dibujo de Donato Bramante (1444-1514).

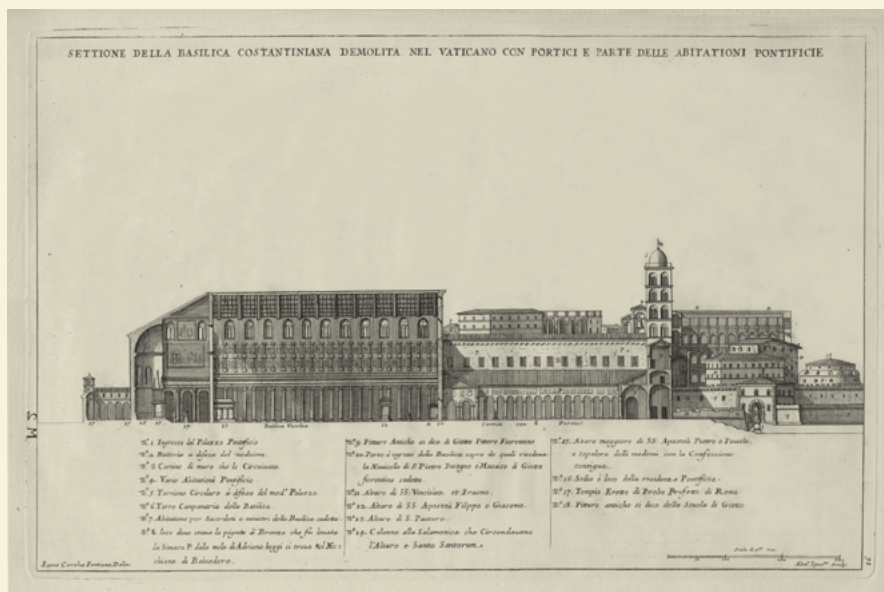


Imagen 7. *Settione della Basilica Costantiniana demolita nel Vaticano con Portici e parte delle Abitazioni Ponteficie*. Dibujo de Carlo Fontana (1638-1714), grabado por Alessandro Specchi (1668-1729), para la obra *Templum Vaticanum et ipsius origo*, 1694.



Imagen 8. *Fianco della Basilica Vecchia e parte del Tempio novo e Fabriche annesse*. Dibujo de Carlo Fontana (1638-1714), grabado por Alessandro Specchi (1668-1729), para la obra *Templum Vaticanum et ipsius origo*, 1694.



Imagen 9. Obras de construcción de la Basílica de San Pedro en Roma hacia 1536.
Dibujo de Maarten van Heemskerck (1498-1574).



Imagen 10. Transepto norte y crucero de la nueva Basílica de San Pedro hacia 1536.
Dibujo de Maarten van Heemskerck (1498-1574).



Imagen 11. Obras de construcción de la Basílica de San Pedro en Roma, 1535. Vista desde el este.
Dibujo de Maarten van Heemskerck (1498-1574).



Imagen 12. Obelisco Vaticano frente a Santa María della Febbre hacia 1532.
Dibujo de Maarten van Heemskerck (1498-1574).

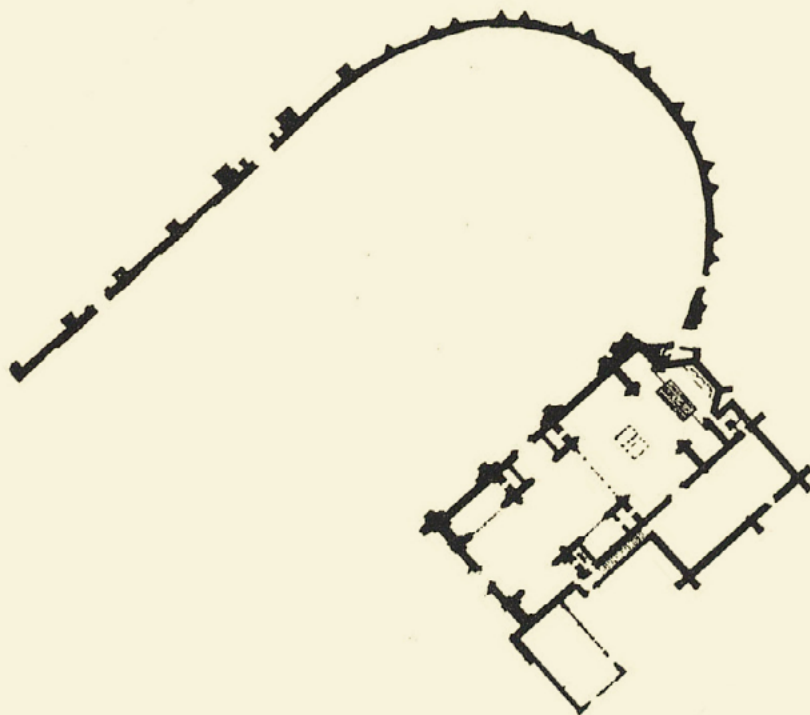
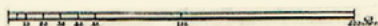


Imagen 13. Cimentación de la Catedral de Granada. Comenzada por Enrique Egas (1455-1534) en 1523 y continuada por Diego de Silóee (1495-1563) a partir de 1528.

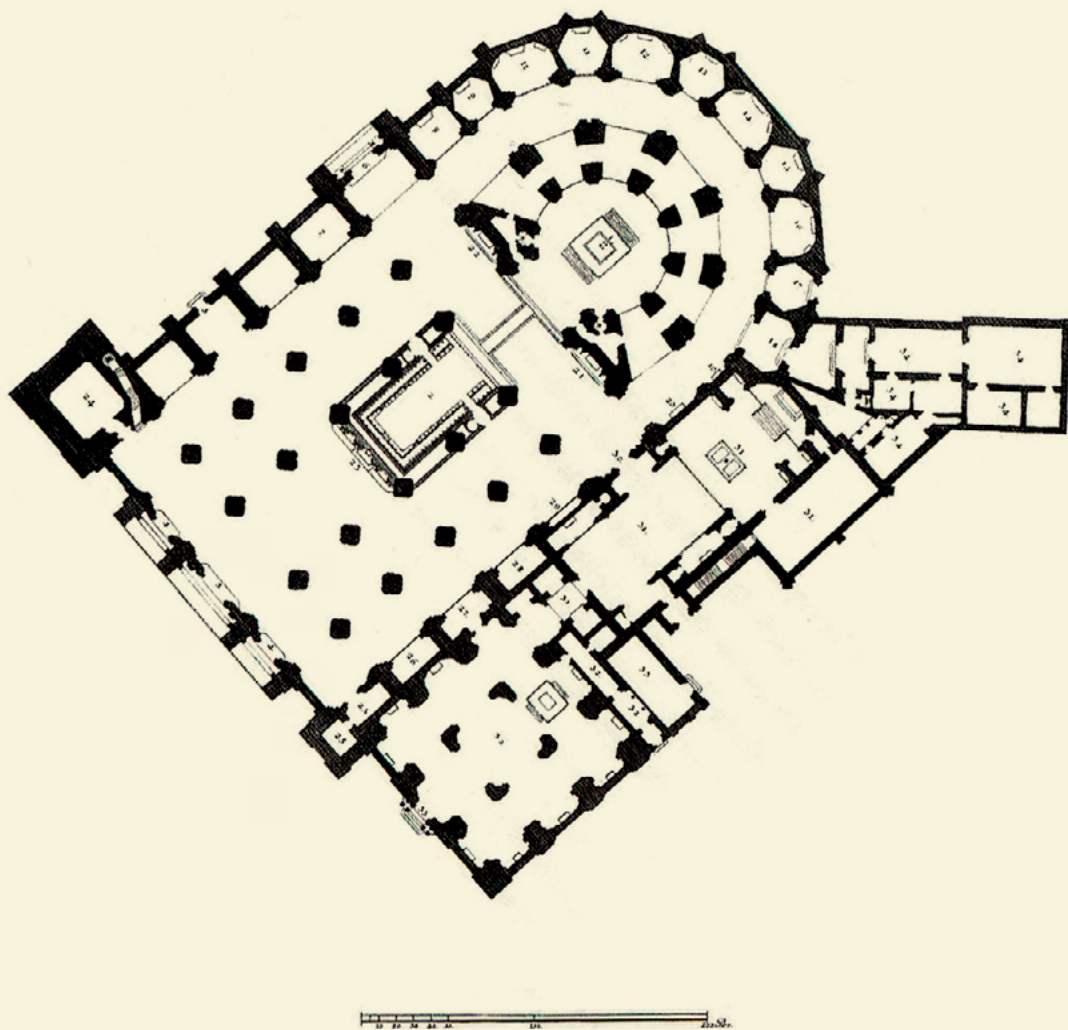


Imagen 14. Planta de la Catedral de Granada.
Diego de Silóee (1495-1563).

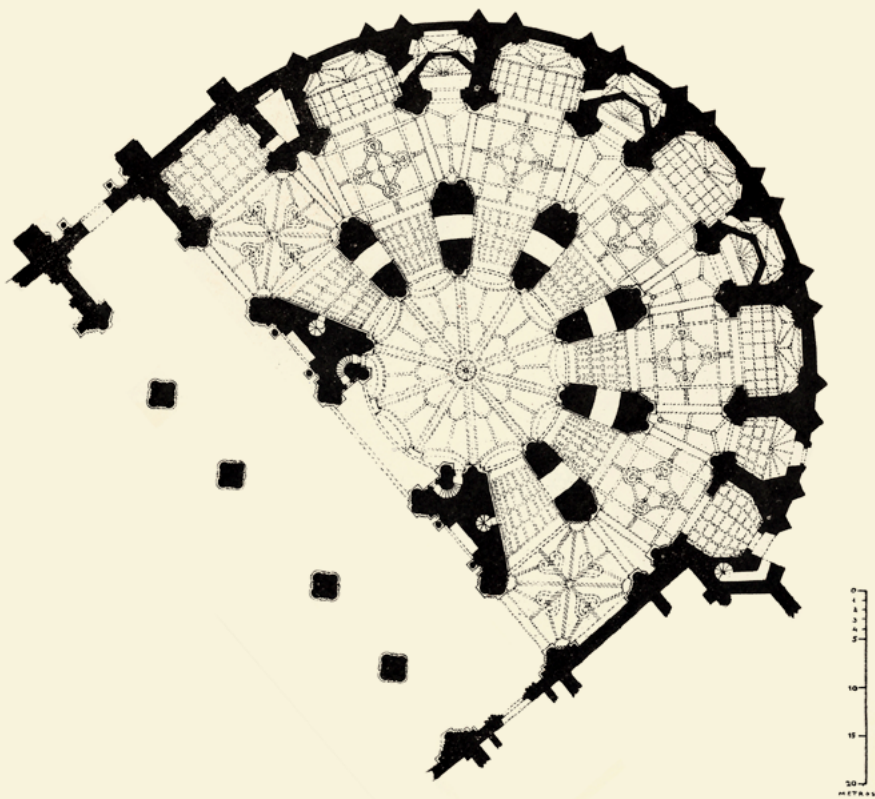


Imagen 15. Planta de la Catedral de Granada. Cabecera.
Diego de Silóee (1495-1563).



Imagen 16. Interior de la Catedral de Granada. Capilla Mayor.
Diego de Silóee (1495-1563).

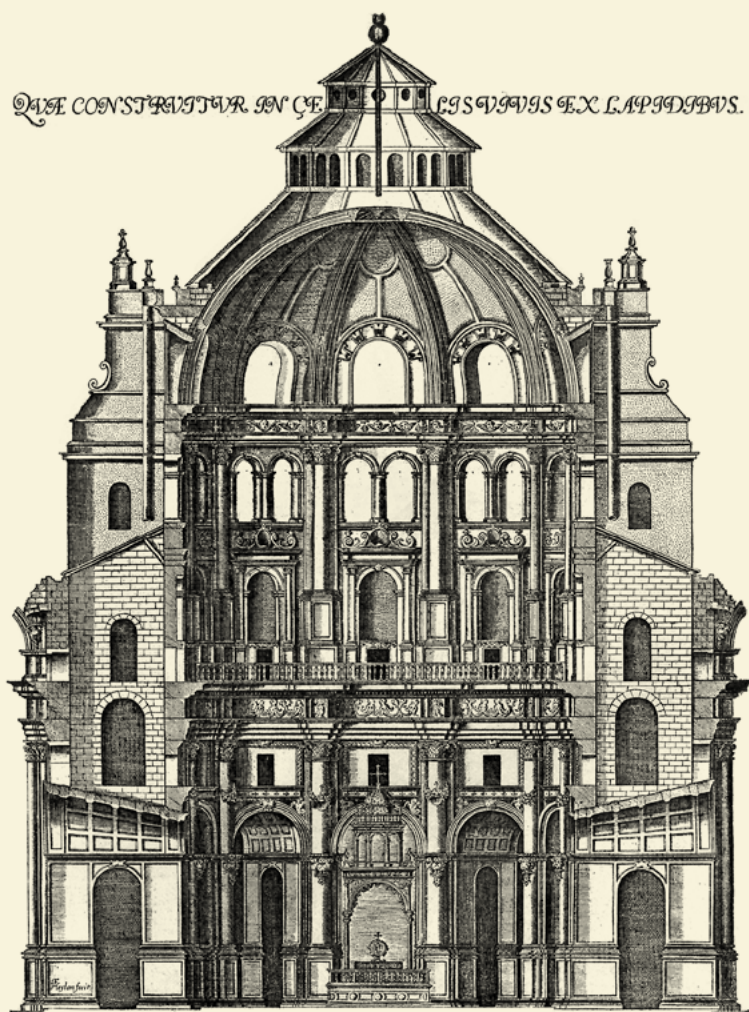


Imagen 17. Sección de la Catedral de Granada por la Capilla Mayor.
 Diego de Silóee (1495-1563).



Imagen 18. Interior de la Catedral de Granada.
Diego de Silóee (1495-1563).

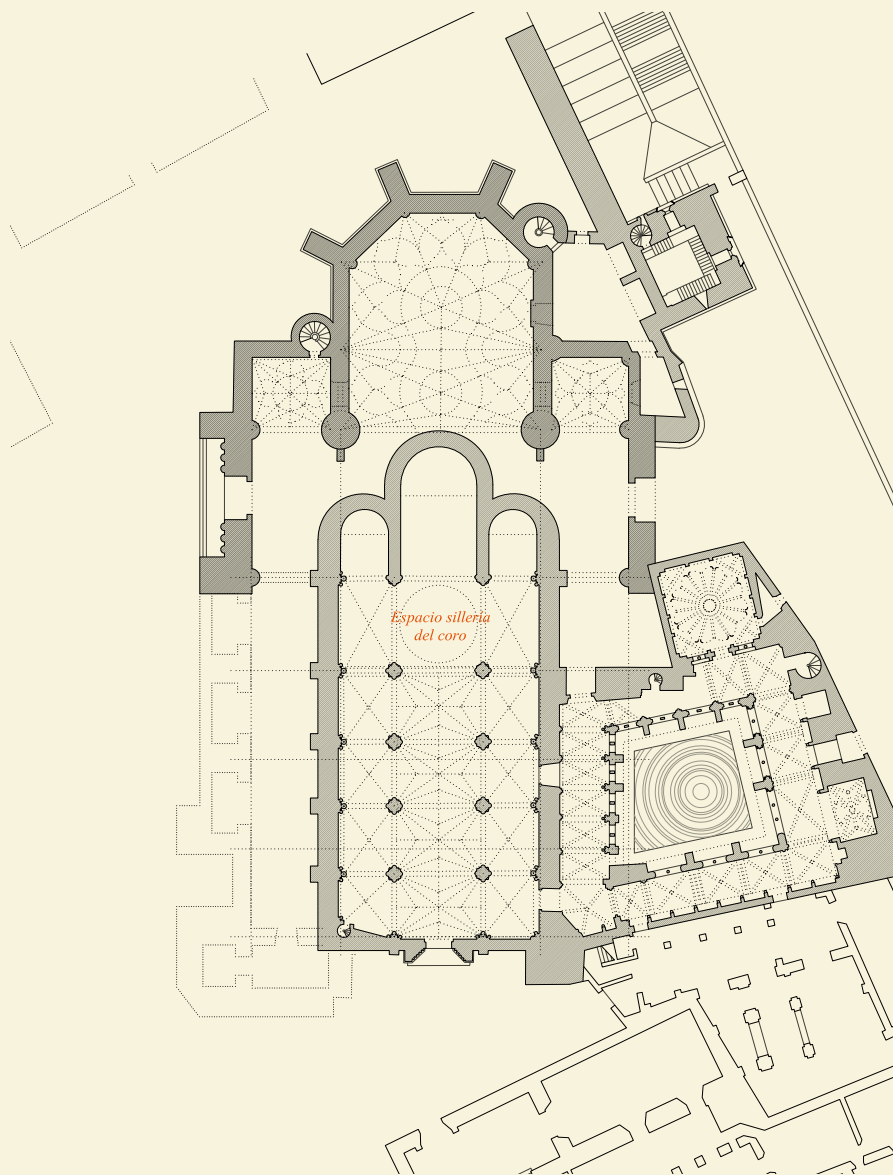


Imagen 19. Estado de las obras durante la visita de Diego de Silóee y la llegada de Rodrigo Gil de Hontañón, e. 1/750.

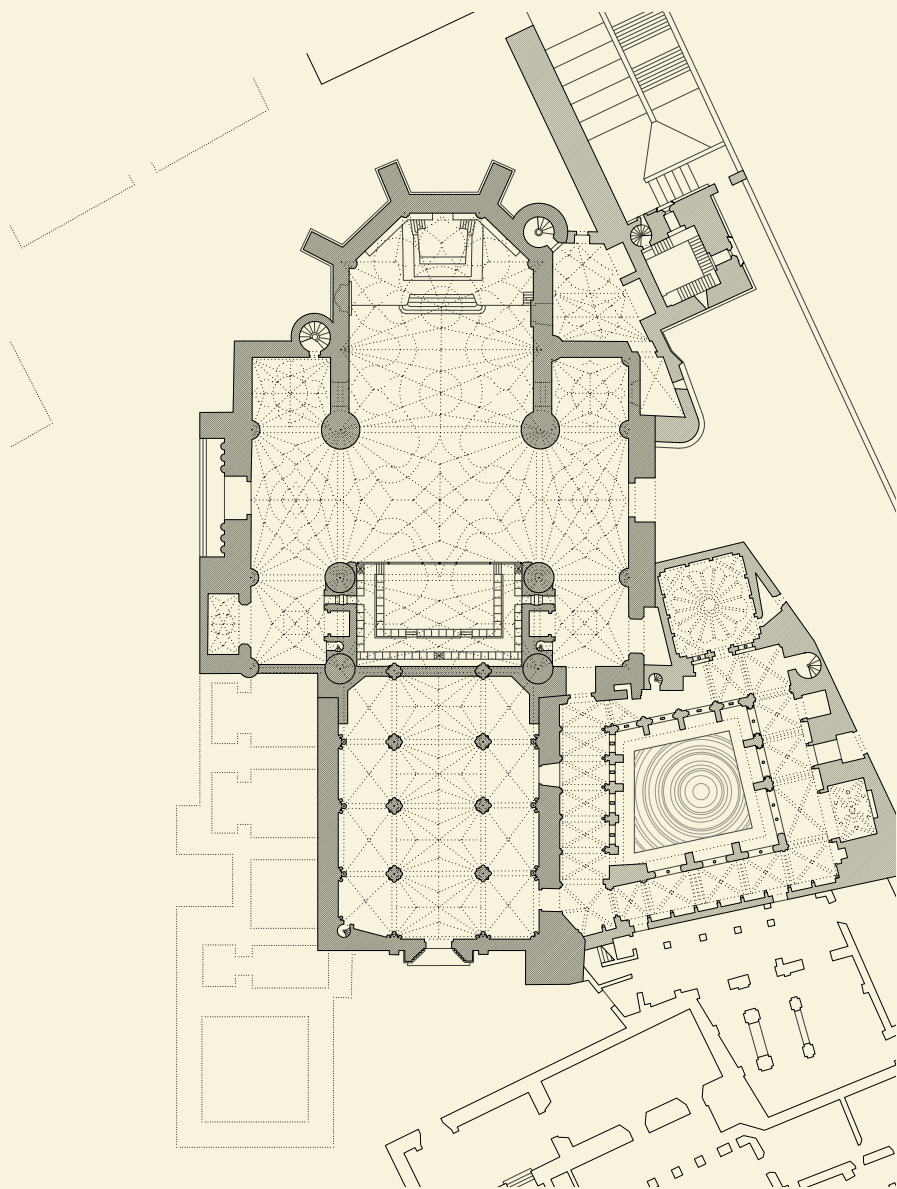


Imagen 20. Estado de las obras a la muerte de Rodrigo Gil de Hontañón,
e. 1/750.

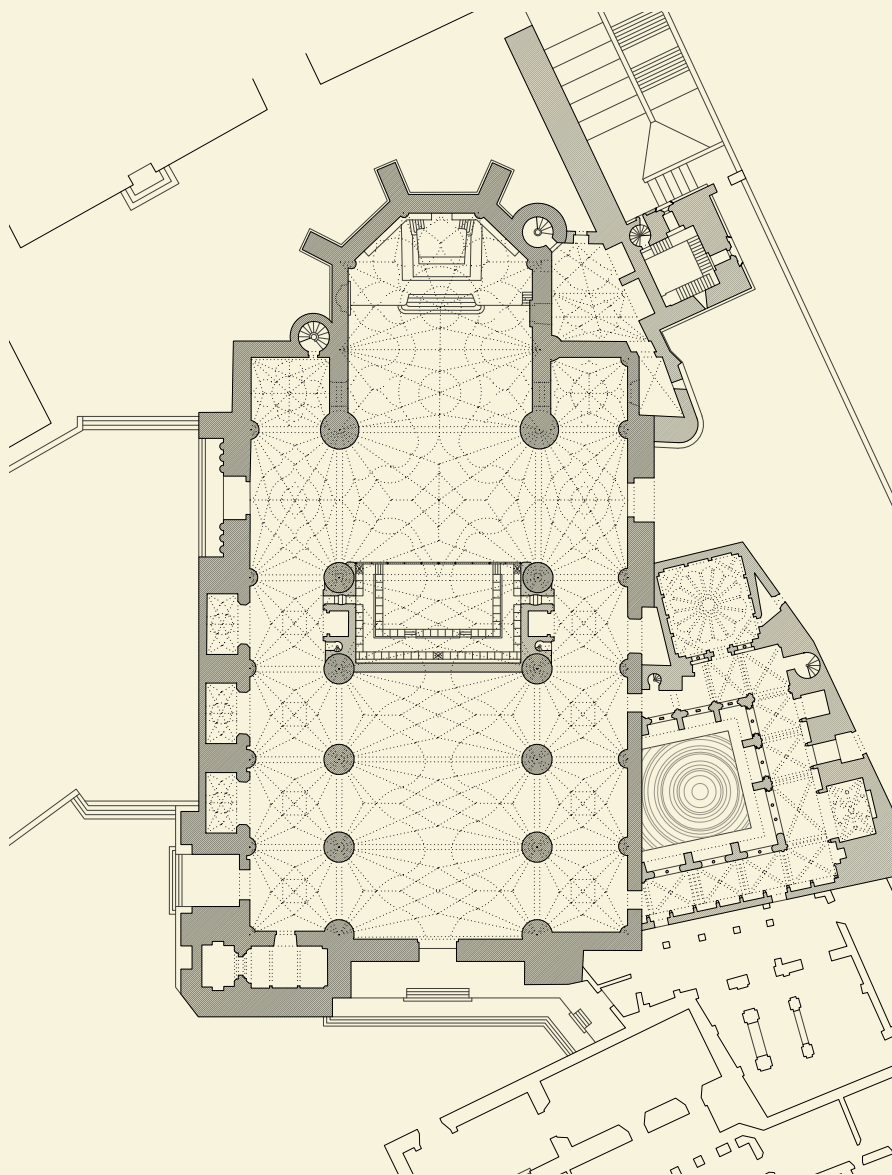


Imagen 21. Versión del estado final hipotético de Rodrigo Gil de Hontañón con intervención en el claustro, e. 1/750.

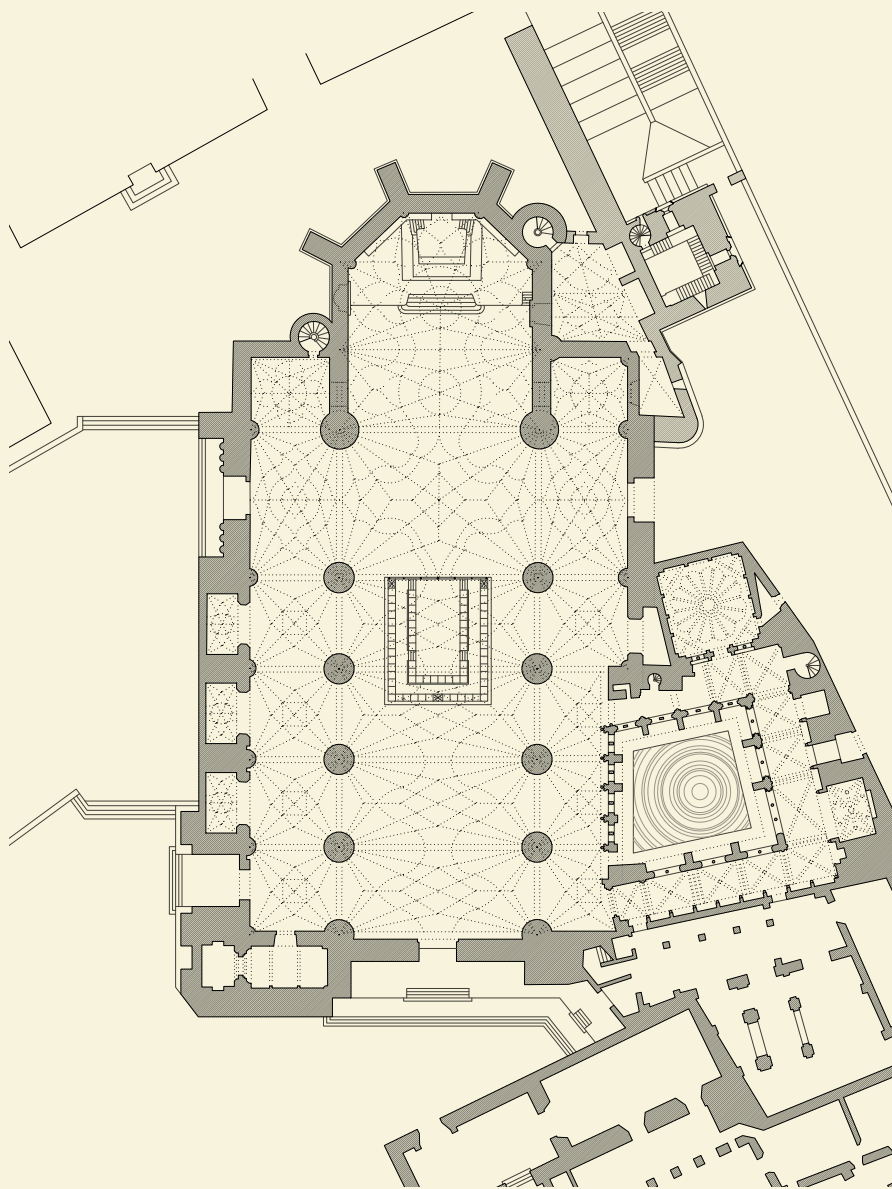


Imagen 22. Versión del estado final hipotético de Rodrigo Gil de Hontañón respetando el claustro y modificando la disposición de la sillería, e. 1/750.



Imagen 23. Planta de la Catedral de Segovia. Comenzada en 1525.
Juan Gil de Hontañón (1480-1526) y Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577).



Imagen 24. Interior de la Catedral de Segovia. Nave lateral.
Juan Gil de Hontañón (1480-1526) y Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577).



Imagen 25. Interior de la Catedral de Segovia. Cabecera.
Juan Gil de Hontañón (1480-1526) y Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577).

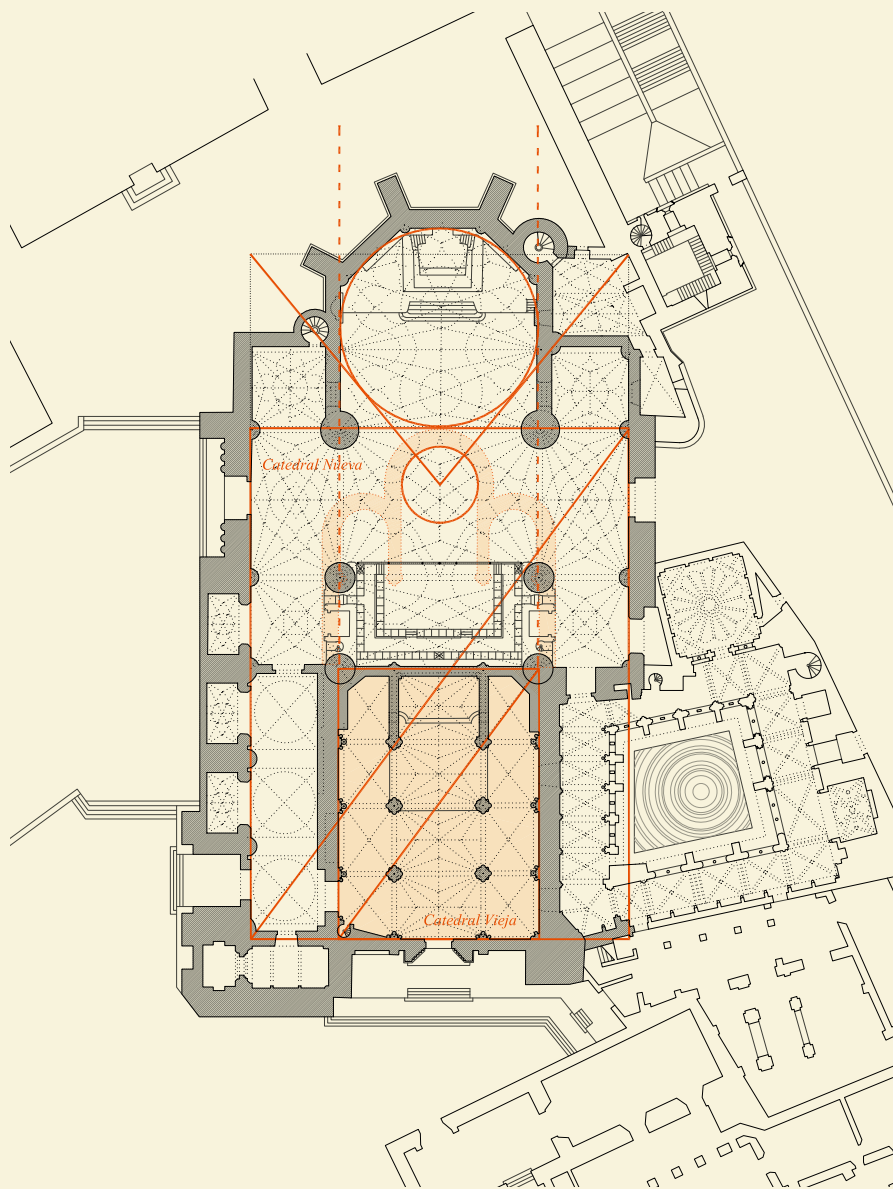


Imagen 26. Estado actual con el trazado de la Catedral Vieja y los trazados reguladores, e. 1/750.

*Contestación
de la
Excma. Sra. Dña. María del Mar Lozano Bartolozzi*

SRES. ACADÉMICOS

Quiero empezar esta *laudatio* como contestación al brillante, sugerente y reflexivo discurso del beneficiario doctor Rafael Moneo, expresando que, si bien hoy es un día importante para la Academia, también es un día especialmente grato para mí.

Voy a llevar a cabo la responsabilidad que he asumido, tras el consenso de nuestra corporación, de contestar, en nombre de la Academia, al discurso del Excmo. Sr. D. Rafael Moneo Vallés, que fue elegido el 15 de febrero de 2025 académico de honor de esta Institución, y que hoy lo va a ser de pleno derecho. Se trata, por lo tanto, de dar la bienvenida a una personalidad internacional que, como comentaremos luego, es también una personalidad que ha cambiado la imagen cultural de nuestra región extremeña con sus obras de arquitectura.

Una bienvenida que se está desarrollando en este acto lleno de solemnidad en la hermosa sede de la Academia, el palacio de Lorenzana —que en el mes de octubre pasado ha cumplido veinticinco años desde su inauguración—, rehabilitado por uno de sus más fieles colaboradores, el arquitecto Rafael Mesa, y su compañero, el arquitecto Jesús García.

Pero también me deben permitir que mi alegría se base no solamente por las relaciones de Rafael con esta tierra, sino también por el paisanaje que nos une. Los dos somos navarros y la etapa infantil no ha dejado de marcarnos a ambos, e incluso él conoce la obra de mis

padres, los artistas Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi, por su actividad y eco en la región donde nació y con la que no ha perdido contacto nunca, como yo tampoco lo he hecho. Ese recuerdo que me ha manifestado más de una vez cuando hemos coincidido hace que mi emoción sea todavía mayor.

Igualmente recuerdo sus obras en Pamplona con la cotidianeidad de rodear o entrar en la plaza de toros, donde hizo una temprana pero inteligente ampliación y conciliación urbana, o admirar el Archivo Real y General que se adecuó al espacio amurallado colindante, así como el Museo de la Universidad de Navarra, donde con discretas alturas y trazados geométricos, arquitectura y paisaje se reúnen en un campus universitario, con inteligente buen gusto, en este caso atraído por la abstracción estética.

Mas, si algo es difícil, lo es resumir los méritos que acompañan a la personalidad de Rafael, pero como es obligación de este discurso acercarlos a ellos, lo haré, aunque de forma muy resumida.

Nacido en Tudela el año 1937, se formó con los jesuitas en esa ciudad, después lo hizo en Madrid al realizar la carrera de Arquitectura en la Universidad Politécnica, le siguió Dinamarca, en el taller del arquitecto Jørn Utzon, conocido sobre todo por haber realizado el proyecto de la ópera de Sidney y por haber ganado el Premio Pritzker en 2003. En 1963 marchó a Roma como becario de la Academia de España en aquella ciudad, ya casado con Belén Feduchi, lo que supuso su conocimiento directo del mundo clásico y el de los compañeros de la Academia, como el escultor Francisco López o el pintor Zarco, además del arquitecto Dionisio Hernández Gil. Roma estará presente siempre en su imaginario, por eso hoy, al hablar de la catedral placentina, ha evocado la construcción de la basílica de San Pedro con su ideología pertinente.

A partir de 1965 empieza su actividad profesional. Actividad que ha discurrido en varias ciudades de España y del extranjero para recalar en Madrid, donde vive y tiene su estudio en un ambiente de arquitectura racionalista como es el de la colonia del Viso.

Entre sus méritos están el ser académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y de honor de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, también es miembro de la Accademia Nazionale di San Luca di Roma, miembro honorario del Real Instituto de Arquitectos Británicos y doctor *honoris causa* por varias universidades dentro y fuera de nuestras fronteras. Sin duda, la enseñanza es una de sus facetas más queridas, por eso, a las cátedras en Barcelona y Madrid se unen las experiencias en universidades foráneas, como Princeton, y ser *chairman* de la Universidad de Harvard, donde fue decano del departamento de Arquitectura.

Son muchos los premios y las distinciones internacionales que ha recibido en Francia, Japón, Estados Unidos, Suiza, Inglaterra, Suecia; como el Premio Pritzker en 1996, considerado el Nobel de la Arquitectura; el Premio Piranesi de Roma en 2003, un premio de trayectoria profesional, centrado en el diálogo entre la arquitectura, la arqueología y el paisaje, o el León de Oro de la Bienal de Venecia de arquitectura, en el que destacaron su “destreza poética” y su influencia en la arquitectura, en 2021. Otros muchos son nacionales, como la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1992), el premio Príncipe de Viana de Navarra (1993), la Medalla de Oro de la Arquitectura Española (2006), el premio Príncipe de Asturias de las Artes (2012) y la insignia de Honor del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura (2024).

Sus variadas construcciones de arquitectura fragmentada, y a veces escultórica, están en diversas ciudades del planeta dado su carácter cosmopolita. Las formas son distintas según el entorno y la finalidad

del inmueble; si bien el aparejo de ladrillo protagoniza muchas de sus obras también lo hace la piedra, el hormigón o el vidrio.

Pero ante la imposibilidad de mencionar sus principales obras, preferimos recordar las que ha realizado en Extremadura, que él mismo considera una tierra de adopción. Una exposición en la Casa de Cultura de Don Benito, que conmemoraba su 25 aniversario el año 2024, y se titulaba “Rafael Moneo en Extremadura”, recogió todos los proyectos hechos en la región, recopilados en un documentado libro catálogo. En él podemos ver y leer sus cinco proyectos. Todos son apuestas por el diálogo con el lugar, o con los edificios colindantes, como el respetuoso refectorio de la Hospedería del Monasterio de Guadalupe (1991-1994); la citada casa de cultura de Don Benito con sus proteicos lucernarios (1991-1997), y el edificio de Confederación Hidrográfica del Guadiana en Mérida (1991-2007), integrado con las ruinas romanas y el sensible reflejo de lo construido en una amplia y paisajística lámina de agua.

Una exposición que coincidió en la misma ciudad pero en diferente espacio con la dedicada a Dionisio Hernández Gil por esta Academia. Y no era casual ese encuentro en Don Benito con la itinerante de la de Hernández Gil, pues fue este arquitecto quien, por sus responsabilidades en el Ministerio de Cultura, le encargó el proyecto del nuevo Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1986).

Una obra destacada, pero no la única para albergar los legados de la cultura, pues han sido otros museos los que a lo largo de la geografía nacional e internacional han sembrado su impronta, como, entre otros más, el de Estocolmo; la Fundación Pilar y Joan Miró, en Mallorca; el Museo Thyssen-Bornemisza, o el ya citado de la Universidad de Navarra.

Del museo de Mérida escribió José María Álvarez Martínez, su director entonces y académico de esta Real Academia: “Moneo tenía bien clara la idea que iba a presidir su obra. Deseaba recordar la civilización romana, su poderosa arquitectura, pero no como una simple copia, sino como una evocación, con fundamento en edificios y conjuntos relevantes...”.

Pero sobre todo resaltaba otra de las preocupaciones de Moneo en su arquitectura: “... fue a la conquista de la luz, descartando ese concepto de «museo ciego», alimentado en casi su totalidad por la luz artificial... Ese sería uno de sus grandes aciertos: la conquista de la luz y así la nave principal del museo, con sus lucernarios, aunque el día sea oscuro, siempre cuenta con esa iluminación”.

Y recordemos las palabras del propio arquitecto: “El nuevo museo venía a ser la recuperación del hilo de la continuidad perdida entre lo romano y la Mérida de nuestros días... El museo como la historia de la ciudad... Pero el uso de los medios de construcción *cuasi*-romanos no excluyen que los mecanismos arquitectónicos sean contemporáneos, produciéndose así el contrapunto en el que, a nuestro entender, radica el atractivo del museo”.

Hoy nos encontramos con la terminación de su ampliación (2011-2025) para albergar, entre otros, un espacio expositivo y un salón de actos. Una construcción donde no hay copia o continuidad uniforme de la actividad edilicia del museo, sino conciliación a través de un nuevo edificio sobre un solar trapezoidal que, gracias a la disparidad de materiales, el ladrillo con el hormigón y el retranqueo evitando la terminación en esquina, manifiesta su voluntad de independencia propia. Una fachada que sorprende, pues, como en la propia memoria se manifiesta, evoca más el anterior edificio de viviendas que la antigüedad romana buscada

en el inmueble musealizado, para convertir la historia en elemento simbólico e identitario del lugar donde se encuentra.

La mirada hacia la cultura y el arte lo acompañó desde su adolescencia, no en vano se conservan dibujos y óleos suyos de distintas épocas, así como los ilustrativos cuadernos de viaje y los de sus proyectos, que al principio eran con dibujo manual y después digital. Pero también, como buen humanista, le interesó la filosofía. Me consta, además, su amistad con pintores como Antonio López. Sin olvidar el “capricho” de su bodega en el antiguo monasterio de La Mejorada, en la provincia de Valladolid, que rehabilitó quizás influido por sus orígenes de la Ribera Baja de Navarra.

Pero comentemos su discurso que nos ha expuesto con ilustrativas imágenes, en el que ha demostrado algo que escribió de sí mismo: “El modo de ser arquitecto, a caballo entre la reflexión y la práctica, es lo que aprendí de Sáenz de Oiza”.

Porque, sin duda, es un discurso de arquitecto, como no podía ser de otro modo. En primer lugar, nos ha hablado de su reciente reencuentro con la Catedral de Plasencia, lo que ha supuesto una experiencia vital que se asemeja a otras sensaciones de artistas e intelectuales que miran con nueva perspectiva algo ya conocido, ya que una revelación distinta sucede, como cuando a Giorgio de Chirico, tras una situación de cierta vigilia febril, se le reveló la ciudad de Ferrara de forma distinta a lo acostumbrado, lo que dio lugar a su interpretación metafísica. Por eso los recuerdos, las decisiones proyectuales pasadas y las afinidades intelectuales forman parte del aparato crítico del texto.

Nosotros, con sus palabras hemos aprendido cómo es su mirada hacia la arquitectura: la de un contemporáneo de ese oficio que basa

el análisis en entender cómo la historia trabaja con el material de proyecto y como soporte intelectual, no como fin en sí misma.

En su práctica arquitectónica, Moneo siempre ha observado la historia de la construcción y el uso de los edificios, su capacidad simbólica, su complejidad técnica y su relación urbana o territorial, y en este discurso vemos además el interés por las tipologías que, también en distintos momentos históricos, han concentrado las mayores ambiciones de la arquitectura. Muchos de sus edificios, por su naturaleza, son guiños a las construcciones monumentales de distintos tiempos, como las catedrales de las que él hizo su propia versión en Los Ángeles; los monasterios, como en la ampliación del Museo del Prado, o las estaciones de ferrocarril propias de la era industrial, combinando en la de Atocha historia y funcionalidad.

Moneo considera que la de Plasencia, como otras grandes catedrales, se distingue por su diversidad y por ser testimonio de la vida en el tiempo, dando lugar a episodios distintos. Pero esta catedral es especialmente entendida como un organismo vivo, resultado de decisiones acumuladas y de tensiones entre sistemas espaciales distintos, más que como una mera superposición de fases históricas.

Su valoración entusiasta del edificio de la catedral placentina, en la que, como afirma: “interior y exterior se ignoran, y donde el espacio se desmenuza en episodios”, es una original forma de explicar que la deconstrucción posmoderna tiene una razón de ser ya en el siglo XVI; lo cual no nos sorprende y quizás encaja con algunos comentarios que se han escrito de la arquitectura de Moneo, que traducimos como puzles expandidos.

También califica la catedral placentina de “pintoresca”, lo cual me ha llevado a pensar, buscando sinónimos, si lo que quiere decir es que es

una catedral “expresiva”, característica, chocante e incluso extravagante. Y me atrapa cuando considera que el gótico de la catedral nueva es “último, tardío, fuera de razón, exasperado...”.

Una catedral que es “resultado de conectar alzados muy distintos”, un hecho que para Rafael es positivo, pues considera que ha obligado a los arquitectos a resolver con sabiduría las dificultades surgidas y ha dado lugar a que disfrutemos tanto por sus componentes exteriores como de sus distintas fachadas dotadas con elementos figurativos, o de los interiores con los impresionantes pilares, columnas y bóvedas tardo-góticas. Se añade que las palabras, ciertamente poéticas de Moneo, son muy empáticas cuando hace afirmaciones de cómo se siente ante ella: “cautivado, sorprendido, por las roturas, por las complejas columnas y nervaduras...” y por elementos que según él: “se adueñan de los ojos del espectador”.

Moneo, para explicarnos las referencias de las autorías de las fases constructivas, recurre a historiadores ilustrados como el abate Ponz; a arquitectos historiadores como Vicente Lampérez, Torres Balbás o Chueca Goitia, y a historiadores del arte y la arquitectura como Ana Castro, Javier Pizarro, Pilar Mogollón, Vicente Méndez, u otros. Pero se trata de un texto que no busca demostrar erudición exhaustiva, sino construir una interpretación arquitectónica con aparato crítico suficiente. La selección de fuentes, las hipótesis planteadas y las conjeturas espaciales forman parte consciente de ese posicionamiento. Además, con los espléndidos planos dibujados, Moneo nos hace comprender e imaginar la historia real y posible o utópica de la nueva catedral que no llegó a completarse. Son trazados que justifican, como me contaba personalmente, el que reivindique a Enrique Egas y que permitan “encajar” las actuaciones de Juan de Álava y de Rodrigo Gil de Hontañón, así como el compromiso de la Nueva Catedral

de Plasencia con el gótico, presente en la admirable sillería de Rodrigo Alemán.

La lectura se tiñe de conceptos técnicos, como emplear el término de crecimiento *cuasi*-homotético, al insistir en la consecución de un espacio unitario sin cúpula y de mantener una *hallenkirche* tardo-gótica, con el fin de valorar las importantes decisiones de crecimiento envolviendo a la Catedral Vieja y respetándola. Decisiones en las que reivindica a Enrique Egas, el cual opta por una elección que nos pudiera parecer conservadora, al renunciar a las cúpulas renacentistas, pero que, al contrario, fue para Moneo osada y ejemplar.

Pero lo importante del discurso es cómo Moneo nos cuenta y demuestra que la Catedral de Plasencia es el ejemplo de una evolución con vida propia, producto de inteligentes decisiones acumuladas por los distintos arquitectos, y en especial por el citado y magnífico arquitecto tardo-gótico Enrique Egas como primer tracista, más Juan de Álava o Gil de Hontañón. Decisiones que atañen a la forma de construir espacios utilizando modelos diferentes, según el atrevimiento de los grandes arquitectos que pusieron las bases y desarrollaron el *palimpsesto* de una espléndida catedral sin borrar todas las huellas anteriores. Una catedral que por su innovadora mirada interior y exterior nos impresiona, y más ahora después de esta lectura de un arquitecto, que se añade con su autorizada lectura a las habituales de los historiadores.

Su talante sencillo de conversación cálida lo hemos percibido también en ese final en el que invita a las lecturas abiertas de edificios que son ricos en propuestas proteicas, y que nos ofrecen como caudal añadido el misterio de lo que nunca sabremos y sobre lo que podremos disgregar. Se añade que insta con rotundidad al alejamiento de intervenciones

tentadoras y peligrosas, como se discuten en algunas catedrales en la actualidad.

Para finalizar, quiero, Sres. académicos, celebrar de nuevo la entrada del recipiendario, pues ha demostrado su saber y su conocimiento, no solamente de la arquitectura universal, sino de la arquitectura de Extremadura, así como su interés y sus investigaciones sobre la misma, a lo que se unen las huellas excepcionales que ha dejado con lo construido dentro y fuera de la región. Su pertenencia seguro que va a suponer la llegada de una nueva savia fluidificadora para la corriente humana e intelectual de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Doctor Moneo Vallés. Enhorabuena y bienvenido.

Muchas gracias.



REAL ACADEMIA
DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES



Ayuntamiento de
Plasencia