REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LAS PIEDRAS DE CÁCERES

EL TIEMPO COMO MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
DÍA 25 DE OCTUBRE DE 2026

Y CONTESTACIÓN DE LA ACADÉMICA

EXCMA. SRA. D^{A}. ÁNGELA GARCÍA DE PAREDES DE FALLA

MADRID
MMXXVI

LAS PIEDRAS DE CÁCERES

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LAS PIEDRAS DE CÁCERES

EL TIEMPO COMO MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
DÍA 25 DE OCTUBRE DE 2026

Y CONTESTACIÓN DE LA ACADÉMICA

EXCMA. SRA. D[A]. ÁNGELA GARCÍA DE PAREDES DE FALLA

MADRID
MMXXVI

DISCURSO DEL

EXCMO. SR. D. EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ

Excelentísimos académicos y académicas, amigos y amigas: Siento que todavía resuenan en esta sala los discursos de tantas personas ilustres a las que admiro, que no puedo dejar de expresar la emoción y el agradecimiento por la generosidad depositada en mi persona por parte de los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que me eligieron, por unanimidad, como académico de número, en la sesión celebrada el lunes 23 de marzo del presente año. Deseo, asimismo, expresar un especial agradecimiento a los tres académicos que promovieron mi candidatura para esta Real Academia de Bellas Artes: Tomás Marco, músico y compositor, amante de las artes plásticas y director de la Academia; Rafael Moneo, con el que aprendí a ver el mundo a través de la arquitectura, y Luis Fernández-Galiano, guía intelectual de viajes compartidos en el mundo de la cultura y de la arquitectura.

Como arquitecto, es un gran honor poder intercambiar intereses y preocupaciones con los prestigiosos y admirados maestros que son académicos de las diferentes disciplinas artísticas representadas en esta corporación. Es por ello por lo que, desde la humilde condición de recién llegado, expreso mi voluntad de tratar de ser útil a la sociedad a través de la colaboración con todas las disciplinas artísticas y mi participación en las obligaciones y necesidades que beneficien a la proyección social y cultural de la Academia.

Al recibir la medalla número cinco, no puedo dejar de sentir la responsabilidad de unirme a la cadena de ilustres académicos que anteriormente la detentaron: Miguel de Oriol e Ybarra, José María García de Paredes, Francisco Íñiguez de Almech, Modesto López Otero, Ricardo Velázquez Bosco, Francisco Jareño Alarcón y Francisco Martínez de la Rosa. Todos ellos, salvo el escritor y político Martínez de la Rosa, fueron grandes arquitectos y profesores que, desde su propio ámbito cultural, construyeron una parte significativa de la historia de la arquitectura española.

Quisiera comenzar estas palabras ponderando la persona de Miguel de Oriol e Ybarra, arquitecto, cuya figura ya fue brillantemente elogiada en esta misma sala por el académico Alfredo Pérez de Armiñán, el 23 de junio de 2025. Fallecido a principios del mes de mayo de 2025, mi inmediato antecesor fue un gran arquitecto, urbanista, escultor y coleccionista de arte, formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid y en la Universidad de Yale.

Miguel de Oriol, gran defensor de una arquitectura de vanguardia, influenciada por los maestros de la tercera generación moderna, proyectó un buen número de destacadas construcciones, entre las que se encuentran el poderoso edificio de hormigón para el colegio de los Carmelitas (1963), en San Sebastián; la Residencia San Jaime (1964), en Estepona; el colegio Santo Domingo Savio (1968), en Madrid; el hermoso conjunto de viviendas de ladrillo en La Rinconada (1971), también en Madrid, y la sede de la Universidad de Deusto (1973), en San Sebastián, todas ellas incluidas, por mérito propio, en el prestigioso registro de la arquitectura moderna del Docomomo Ibérico. Es necesario mencionar también algunas de sus obras posteriores, como son la Torre Europa (1985), que caracteriza la supermanzana de AZCA en su esquina nordeste; la remodelación de la Plaza de Oriente (1997), con el soterramiento de la calle Bailén, y la Escuela de Música Reina Sofía (2008), de la Fundación Isaac Albéniz, ejemplo de precisa inserción en el lugar, con un recoleto auditorio, de magnífica acústica y cálida atmósfera.

Asimismo, es justo ponderar la actividad de Miguel de Oriol como urbanista, y en concreto me gustaría referirme aquí a la propuesta presentada en su discurso de ingreso en esta corporación, *Madrid a pie, una utopía,* leído el 25 de noviembre de 1990. En este discurso el arquitecto desarrollaba un interesante proyecto urbanístico para nuestra ciudad, presentando un Gran Madrid formado por un anillo de poblaciones, conectado por medio de una ciudad lineal

regional, en contraposición a un centro histórico que debía estar al servicio del peatón. *Madrid a pie, una utopía*, concluía con una poética afirmación, seguramente compartida por algunos de los arquitectos presentes, que decía así: «Madrid querido, mantente humilde y anárquico para que sigamos enamorados de ti quienes aspiramos a domarte»[1].

También quiero expresar el especial honor que siento al recibir la misma medalla que ostentó el arquitecto José María García de Paredes, maestro a quien siempre he admirado como persona y como creador. Fallecido prematuramente en 1990, José María García de Paredes siempre fue un arquitecto de gran elegancia en sus formas y en su arquitectura, que supo satisfacer las necesidades que la sociedad le reclamaba, construyendo con su trabajo un auténtico «ideario que persiste en el tiempo»[2].

En su primera obra, junto a Rafael de la Hoz, edificaron el hermoso Colegio Mayor Aquinas (1957), ejemplo de una arquitectura racional y equilibrada, que tuvo una gran repercusión, nacional e internacional, y que hoy mantiene intacta su delicada belleza moderna.

En su condición contemporánea, sus dos primeras iglesias ofrecieron avanzadas formas de entender la relación entre los miembros de la institución religiosa. Así, la Parroquia Nuestra Señora de Fuencisla (1961), en el poblado de Almendrales, concebida como un sistema repetitivo de artesas sobre ligeros pilares, proponía una relación «persona a persona» entre los fieles y el oficiante. Y el convento de Santa María de

1. Oriol e Ybarra, M. (1990). *Madrid a pie, una utopía,* Discurso de Ingreso a la Academia de Bellas Artes San Fernando. RABASF. Madrid, p. 44.
2. García de Paredes, Á. (2015). *La Arquitectura de José María García de Paredes, Ideario de una obra* (tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid. Madrid. Recuperado de https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.34130, p. 5.

Belén (1961), en Málaga, construido mediante un apilamiento de funciones, reformulaba la relación entre los carmelitas que habitaban el convento y los fieles.

Con el magnífico Auditorio Manuel de Falla (1978), en Granada, García de Paredes inició una carrera que le consagraría como el «arquitecto de los auditorios», dejando su impronta en el Palau de la Música de Valencia (1987), el Auditorio Nacional de Música de Madrid (1988) y el Auditorio de Murcia (1995), realizado este último con Ignacio García Pedrosa. Estos proyectos, junto con otras obras y retazos de su vida, fueron recogidos en la magnífica exposición «José María García de Paredes. Espacios de encuentro» (2024), comisariada por la académica Ángela García de Paredes con motivo del centenario del nacimiento de uno de los grandes arquitectos de la segunda mitad del siglo XX en España.

En su discurso de ingreso en esta Academia de Bellas Artes, *Paseo por la arquitectura de la música*[3], leído el 27 de abril de 1986, José María García de Paredes destacaba el lema de ese año para el Consejo de Europa como forma de «centrar sus pensamientos». Hoy, como homenaje personal al admirado maestro, me gustaría proponer como punto de partida de este discurso el lema de las Jornadas Europeas de Patrimonio 2026 del Consejo de Europa, «Patrimonio en riesgo: revivir, resistir y reimaginar», para hablar de las piedras de Cáceres y de cómo el tiempo se convierte en un auténtico material de construcción capaz de transformar y dar nueva vida a la arquitectura de la ciudad.

3. García de Paredes, J. M. (1986). *Paseo por la arquitectura de la música*. Discurso de Ingreso a la Academia de Bellas Artes San Fernando. RABASF. Madrid, p. 9.



LA CIUDAD DE CÁCERES DESDE LA RIBERA DEL MARCO (2026)
Foto Luis Asín

«La historia de la arquitectura es simplemente el estudio de los diferentes modos que se derivaron y los caminos que han recorrido. Una vez comprendido esto se pueden reunir como las cuentas de un rosario todos los tipos de arquitectura que se han sucedido»[4].

John Ruskin (1853)

Las Piedras de Venecia puede entenderse como un alegato sobre las ideas estéticas y morales de John Ruskin, utilizando la preeminencia del arte gótico como conductor del discurso sobre la ciudad. Escrito tras una larga estancia en Venecia, en *Las Piedras de Venecia* Ruskin argumenta que el arte y la arquitectura son, en realidad, un reflejo de la espiritualidad y la ética de una sociedad, defendiendo la autenticidad y la belleza de la imperfección, tanto como consecuencia de la huella de la mano del hombre como por la huella de la naturaleza y el paso del tiempo.

Durante el curso 1997-1998, Luis M. Mansilla y yo nos encontrábamos enseñando en la escuela de arte Städelschule de Frankfurt[5] , invitados por nuestro admirado Enric Miralles. Invitado también por Miralles, y en el marco de las actividades semanales de la escuela, el arquitecto Peter Smithson impartió la conferencia «The Stones of Venice». Desde el momento de su anuncio, el título hacía pensar que el arquitecto aprovecharía la conferencia para hacer una sofisticada explicación, como le gustaba hacer a él, sobre la influencia de John Ruskin en su propio trabajo. Peter Smithson se lo tomó con calma, dilató el comien-

4. Ruskin, J. (2016). *Las Piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte.* (C. de Burgos, trad.), Get a Book. Barcelona, p. 23 (edición original 1853).
5. La Städelschule es un pequeño instituto de arte, con sede en Frankfurt, que en su programa incluye cursos de filosofía, arquitectura, cine, teatro, computación y cocina, en una interesante combinación que trata de ampliar la visión del mundo a través del arte.

zo todo lo posible para dar una corta charla, de escasos diez minutos, sobre la materialidad de las piedras de Venecia, basada en la descripción de la observación personal de los muros y de los pavimentos de los edificios de la ciudad, de sus imperfecciones y sus defectos, así como de la transformación que las piedras sufrían a lo largo de un período acotado de tiempo como consecuencia de los cambios lumínicos y atmosféricos. Aunque aparentemente Peter Smithson no habló de John Ruskin en ningún momento, toda la audiencia tuvo la sensación de que el escritor británico sobrevolaba el discurso del arquitecto.

A los arquitectos Alison y Peter Smithson les gustaba utilizar la mirada sobre lo existente como experiencia y fuente de inspiración. A partir del placer de la observación continuada del mundo, unida a su interés por los objetos derivados de la cultura pop, los Smithsons enunciaron lo que ellos denominaban «as found»[6], que podríamos traducir al castellano como «tal como se encontró», entendido como una forma de trabajar con la realidad, y sus fragmentos, que conectaba con la actitud que Ruskin tenía hacia el mundo de la ruina.

Este discurso de ingreso en la Academia quiere ser solo un paseo por la ciudad vieja de Cáceres, hablando sobre algunas de las piedras «tal y como se las encuentra», para focalizar la conversación sobre las sucesivas construcciones, transformaciones, demoliciones y reubicaciones que han experimentado algunas arquitecturas de la ciudad monumental desde sus orígenes a la actualidad, a través de observaciones y experiencias de la ciudad intramuros, sobre las que es interesante conversar, tratando de construir una suerte de cartografía abierta, personal e inconclusa sobre el Cáceres que he paseado, semanalmente, desde hace más de veinte años. Veinte años en los que he desarrollado en ella una intensa actividad profesional, recorriendo un camino sinuoso en compañía de otras personas, algunas de las cuales

6. A. & P. (1982). *The Shift.* Academy Editions. Londres, p. 9.

lamentablemente ya no están con nosotros, con las que he compartido el sentimiento de que, como decía Aldo Rossi, «la arquitectura es uno de los modos de supervivencia que han perseguido los hombres, una manera de expresar su esencial búsqueda de la felicidad»[7].

Parafraseando al filósofo Richard Rorty[8], se puede decir que este discurso supone una recopilación de «obsesiones privadas» combinadas con la aceptación de la existencia de unas «necesidades públicas» mediante la elección de una serie de situaciones arquitectónicas y artísticas, catalizadas por un conjunto de intereses personales. De tal modo, que los comentarios que se aportan a cada experiencia no tratan de dar una explicación global del mundo, sino que solo pretenden dar una respuesta personal, y parcial, al enigma de nuestra actividad como arquitectos, o lo que es lo mismo, utilizando las palabras de John Berger, «cada cuento permite que cada cual se defina a sí mismo»[9].

Para empezar a hablar de Cáceres, debemos recordar que la vida de esta ciudad se inicia en el entorno de un pequeño cerro, junto al arroyo del Marco, dentro de lo que se conoce como la penillanura trujillano-cacereña. Y es en el entorno de esta penillanura donde se encuentran las diferentes rocas que, a lo largo de la historia, han sido transformadas en material de construcción: las pizarras, las arcillas y los granitos, abundantes en la construcción de la ciudad, así como las calizas, que se encuentran profusamente al sur del cerro, en una formación geológica conocida como «el Calerizo», en la que se ubica uno de los acuíferos de mayor entidad de Extremadura. Es precisa-

7. Rossi, A. (1984). *Autobiografía científica*. Gustavo Gili, Barcelona, p. 9.
8. «... Otra forma de expresar esto es decir que el progreso poético, artístico, filosófico, científico o político, deriva de la coincidencia accidental de una obsesión privada con una necesidad pública». Rorti, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Editorial Paidós. Barcelona, p. 57.
9. Berger, J. (1992). «Una explicación», En: *Puerca Tierra*. Alfaguara. Madrid, p. 22 (edición original 1979).

mente la abundancia de agua que se localiza en esta zona, unida a la natural existencia de un conjunto de cuevas kársticas, lo que explica la cantidad de asentamientos humanos prehistóricos que se produjeron en este lugar, y cuyos restos han aparecido mayoritariamente en las cuevas del Conejar, Santa Ana y Maltravieso, donde se han encontrado utensilios y pinturas rupestres, datadas fundamentalmente entre el Paleolítico superior y el Neolítico, aunque, de acuerdo con las últimas dataciones, las más antiguas podrían haber sido realizadas en el Paleolítico medio. El azaroso descubrimiento de la cueva de Maltravieso, con interesante material paleontológico, se produjo en 1951, al detonar un barreno de dinamita en un frente de extracción de piedra caliza denominado «el Carneril». Con el descubrimiento de los restos humanos, fue Carlos Callejo, conservador del museo de Cáceres, quien divulgó desde el primer momento las pinturas rupestres halladas[10]. Pero no sería hasta 1959, con la visita a la cueva del profesor Martín Almagro Basch[11], director del Instituto Español de Prehistoria, acompañado con el propio conservador del museo, cuando se confirmó el gran interés de las pinturas[12].

Además de algunas representaciones zoomorfas, las pinturas más conocidas de la cueva de Maltravieso están constituidas por un numeroso conjunto de manos en negativo, con patrones de ocultación de alguno de los dedos, que corresponderían tanto a hombres como mujeres y niños. Estas trazas sobre la piedra caliza estarían ligadas a la vida social y artística de los individuos de los diferentes grupos que se asentaron en el entorno de la cueva a lo largo de milenios, como

10. Callejo Serrano, C. (1958). *La Cueva prehistórica de Maltravieso, junto a Cáceres*. Biblioteca Pública de Cáceres. Cáceres.
11. Almagro, M. (1960) *Las pinturas rupestres cuaternarias de la Cueva de Maltravieso en Cáceres,* Universidad de Madrid-Seminario de Historia Primitiva del Hombre, Madrid.
12. Callejo, A. / Aguilar J. C. / Arranz, J. L. / Collado, H. (2022): «Historia de la investigación». En: Collado Grijalbo, H. / García Arranz, J. J. (coords.). *Arte Rupestre Paleolítico en la Cueva de Maltravieso (Cáceres, España)*. Vol. I: Estudios. Junta de Extremadura. Mérida, pp. 32-45.

explican los investigadores Verónica Fernández y Diego Garate: «Los resultados apuntan a un acceso más abierto a la actividad pictórica de lo que se pensaba hasta el momento y a una ausencia de división por sexos (...). Por ello, formaría parte del ámbito y la vida cultural de la sociedad en sí misma, sirviendo de elemento cohesionador entre los diferentes individuos que formaban el grupo»[13].

Así pues, estamos hablando de las piedras de un lugar que ha tenido presencia humana, actividad artística y vida cultural desde hace más de 66.000 años, en el que las manos de los humanos proyectadas sobre las rocas calizas de la cueva, ya fuera por razones de identidad, posesión, territorialidad o simplemente como parte de un desconocido ritual chamánico, transformaron el espacio natural, iniciando un proceso de antropización del territorio que llegará hasta nuestros días. Y es que, cuando hablamos de las piedras de Cáceres estamos hablando de un complejo y dilatado proceso de culturización del entorno, que se desarrolló primero en los asentamientos prehistóricos del Calerizo, y que posteriormente se materializó, como veremos a continuación, con la construcción de la colonia romana, el alcázar almohade, la villa medieval, la villa renacentista, la ciudad moderna y sus diferentes ensanches contemporáneos. Y es que la historia de Cáceres es la historia de un organismo vivo que ha dejado multitud de trazas y huellas, fruto de los sucesivos ciclos de construcción y demolición de la arquitectura de la ciudad y, en gran medida, fruto del «azar y la necesidad», tomando prestadas las palabras atribuidas a Demócrito, que ya reivindicara, en 1971, el premio nobel Jacques Monod, en su famoso ensayo sobre la filosofía natural de la biología[14].

13. Fernández Navarro, V. / Garate Maidagan, D. (2022) «L@s artistas de Maltravieso a través de sus Manos». En: Collado Grijalbo, H. / García Arranz, J. J. (coords.). *Arte Rupestre Paleolítico en la Cueva de Maltravieso (Cáceres, España)*. Vol. I: Estudios. Junta de Extremadura. Mérida, pp. 186
14. Monod, J. (1971). *El Azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barral Editores. Barcelona.



PUERTA DEL RÍO CON EL ARCO DEL CRISTO (2026)
Foto Luis Asín

PIEDRAS DE NORBA CAESARINA. QUE LA TIERRA TE SEA LEVE

«... las ciudades no se parecen a ningún fenómeno natural, porque son creaciones artificiales, aunque de un género curioso, integradas por elementos debidos tanto a la voluntad consciente como al azar y controladas imperfectamente. Si hemos de referirnos a la fisiología, a lo que más se parecerá una ciudad será a un sueño»[15].

Joseph Rykwert (1985)

Para Joseph Rykwert, a lo que más se puede asemejar una ciudad es a un sueño. Pero las ciudades soñadas son siempre reiterativas y seriadas, y es dentro de esa repetición donde la excepción y el azar adquieren verdadera relevancia.

Como es bien sabido, el Imperio Romano se organizaba en torno a una constelación de ciudades interconectadas, que intentaban ser una repetición abstracta, a menor escala, de la metrópoli. Cuando estas ciudades eran de nueva creación se ajustaban a un esquema establecido en todos sus territorios. De este modo, la ciudad romana de colonización se construía como un plano de planta rectangular, rodeado por murallas con cuatro puertas, de donde partían dos calles que la tradición renacentista ha hecho conocer como cardo y decumanus, en cuya intersección se solía ubicar el foro.

A pesar de los asentamientos humanos prehistóricos en el entorno del Calerizo, se puede afirmar que la ciudad de Cáceres tiene su origen, en términos urbanos, en la Colonia Norba Cesarina. La mayoría de los autores consideran que esta colonia «fue fundada en el

15. Rykwert, J. (1985). *La Idea de Ciudad, antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo* (J. Valiente, trad.) Hermann Blume (edición original 1976). Madrid, p. 5.

año 35 a. C. en el II Triunvirato por el Procónsul de Hispania Caivs Norbanvs Flaccvs, siguiendo las directrices de Julio César dadas antes de su asesinato en 45 a. C.»[16]. La Colonia Norba Cesarina[17], que probablemente se erigió sobre algún tipo de asentamiento anterior, se ubicó sobre un territorio elevado situado cerca del acuífero permanente del Calerizo, que abastecía del agua y la cal necesarias para la vida y para la construcción de la colonia.

Tratando de seguir el esquema urbano que Roma imponía a sus colonias, Norba Caesarina se implantó de acuerdo con el trazado canónico de ínsulas rectangulares, rodeada en todo su perímetro por una muralla defensiva que estaba construida principalmente con sillares de piedra berroqueña. Las condiciones naturales del lugar elegido para la construcción de la colonia hizo que el modelo ortodoxo se transformase en un trapecio irregular, adaptado a la compleja topografía del lugar, con una dimensión aproximada de 500 m × 300 m, en el que el cardo seguiría una orientación noreste-suroeste, de acuerdo con el eje principal del cerro existente, mientras que el decumanus tendría una orientación noroeste-sureste. En los encuentros de los dos ejes principales con la muralla, la colonia disponía de cuatro puertas: La Puerta de Mérida, al sur; la Puerta de Coria al norte; la Puerta del Río, al este, y la del oeste, situada en el entorno donde actualmente se encuentra el Foro de los Balbos. La Vía de la Plata recorría el flanco este de las murallas, de forma paralela al río Marco,

16. Cruz Franco, J. / Cruz Franco, P. A. / Rueda, A. / Ramos Rubio, J. A. / Rueda Muñoz de San Pedro, J.M. (2016). «Evolución histórica de la muralla de Cáceres y nuevos descubrimientos. El postigo de San Miguel, un lienzo perdido de la cerca Almohade». En: *Revista de Estudios Extremeños.* Tomo LXXII (Número III). Badajoz, p. 1873.

17. Según Leopoldo Torres Balbás: «En 1794 se encontró en Cáceres, en el corral de una casa en la puerta de Mérida, al deshacer un trozo de la muralla antigua, un fragmento de piedra, dintel probablemente, de una vara de ancho y tres cuartas de alto, que tenía escritas en grandes letras, las palabras: COL. NORB. CAESARIN... Es probable que estuviera sobre una de las puertas de entrada a la ciudad...», Torres Balbás, L. (1948) «Cáceres y su cerca Almohade». En: *Revista Al-Ándalus*, volumen XIII. Madrid, p. 447.

conectando a Norba Caesarina con otras ciudades, desde Asturica Augusta hasta Emerita Augusta.

Tras un periodo glorioso en la vida de la colonia, la inestabilidad política y militar del siglo III obligó a sus habitantes a reforzar la muralla, lo que se llevó a cabo con materiales reutilizados de otras construcciones, como son columnas, inscripciones y mampuesto, así como estelas funerarias de los enterramientos extramuros. A lo largo del siglo IV, la colonia se fue empobreciendo y perdiendo habitantes, siendo destruida en las primeras invasiones de los pueblos bárbaros, que dejaron en pie solo un conjunto de ruinas, junto con los impresionantes restos de las murallas de Norba Caesarina. Hoy en día, de la antigua colonia romana pocas piedras quedan en pie, destacando principalmente la Puerta del Río y el Arco del Cristo, así como algunas hiladas de sillares y algunos basamentos de torres. Las diferentes excavaciones arqueológicas que se han llevado a cabo en diferentes lugares de la ciudad han hecho aparecer restos de las construcciones romanas en diferentes estratos, a menudo bajo metros de relleno y tierra, como pudimos comprobar en las excavaciones arqueológicas que realizamos en el jardín del Atrio Relais Chateaux, en el año 2010.

Sin duda, excluyendo la muralla, los más interesantes yacimientos arqueológicos de la colonia romana son los descubiertos en el Palacio de Mayoralgo, donde se excavaron los restos de una casa, unas termas y un aljibe de época altoimperial, así como una parte del foro, confirmando así su ubicación en la Plaza de Santa María, en el cruce natural entre el cardo y el decumanus. Además de estas permanencias constructivas, en el Museo de Cáceres existen una serie de piezas romanas que explican el pasado glorioso de la ciudad, como el torso de bronce dorado y la escultura femenina togada, halladas ambas en las excavaciones del Palacio de Mayoralgo. Otras piezas de interés, expuestas en la misma institución, son la estatua del Genio Andrógino de la Colonia Norba Caesarina, falsamente conocida como la

diosa Ceres, y la inscripción honoraria dedicada a Septimio Severo, que probablemente sirvió de pedestal para la estatua de plata de este emperador.

En el año 1930, entre los escombros de un trozo de muralla derruida, en el antiguo mercadillo del foro de los Balbos, se descubrió una inscripción en una piedra de granito que decía: «A Lucio Cornelio Balbo, imperator. La Colonia Norba Cesarina a su Patrono»[18]. Esta pieza, considerada la piedra fundacional de la colonia, se conservó en el Ayuntamiento de Cáceres hasta 2016, cuando fue cedida al Museo de Cáceres. Reconociendo el gran valor de esta piedra fundacional, es necesario recordar que también existe un dilatado conjunto de inscripciones latinas, honorarias, funerarias y votivas, de menor tamaño, pero de gran interés documental, algunas de las cuales se encuentran en el museo y otras, sorprendentemente, permanecen insertas en los muros de la ciudad histórica.

El conjunto de estas inscripciones latinas constituye una de las mejores colecciones de epigrafía romana de la península y proporcionan una vasta cantidad de información sobre la vida de la colonia. Se puede afirmar que ninguna de estas inscripciones latinas se encuentra actualmente en su lugar original, pues todas ellas fueron desmontadas de su ubicación inicial y reubicadas por constructores de diferentes épocas, para quienes las epigrafías y las piedras talladas podían ser utilizadas como simple material de construcción.

La historia de los investigadores de las inscripciones latinas de la colonia romana es bastante reseñable, siendo Juan Solano de Figueroa y Juan Rodríguez de Molina los primeros estudiosos que trataron de analizarlas en el siglo XVII, dándolas a conocer como prueba de la antigüedad de la ciudad. Es en el siglo XVIII cuando Antonio Ponz,

18. (L) Cornelio / Balbo. Imp(eratori) / C(olonia) NORB (ensis) Caesa(rina) / Patrono.

viajero infatigable y miembro de esta Academia, cita algunas de estas piedras epigráficas, documentadas y dadas a conocer por el sacerdote Simón-Benito Boxoyo y su escribano Claudio Costanzo, que fueron realmente las personas que detallaron con precisión las treinta y dos inscripciones que se recogen en sus *Noticias Históricas de la Villa de Cáceres*[19]. Veinte de las treinta y dos inscripciones documentadas por Boxoyo pertenecían a la muralla, y se hallaron reubicadas en el interior del recinto, mientras que las otras doce se hallaron extramuros de la ciudad, en zonas periféricas a la muralla. De las dieciséis inscripciones que según Antonio Rodríguez González[20] existen actualmente a la vista en los muros de los edificios del Cáceres Monumental, me gustaría destacar tres de ellas, datadas las tres en el siglo I.

Durante años he pasado junto a las pequeñas epigrafías en piedra que se encuentran juntas en la calle Condes, y siempre me ha sorprendido la perfecta conservación de estas dos pequeñas joyas de la historia de la ciudad, talladas por la mano del hombre hace dos mil años. Aislada del entorno con un recuadro de revoco cacereño, la primera inscripción es una piedra berroqueña horizontal, de 40 cm × 55cm, que traducida al castellano dice: «A Quinto Norbano Capitón, hijo de Quinto, edil y duoviro. Su hermana Sulpicia Fausta y su esposa Julia Quintila»[21]. La inscripción resulta especialmente interesante por su vinculación con el gentilicio Norbano y su relación con la Colonia Norba Caesarina. El sacerdote Boxoyo la localizó en la pared de un corral, detrás del seminario. Esta pequeña piedra epigráfica pudo ser trasladada a la pared de la Casa de Saavedra y la Torre de Sande, tras la demolición del seminario. La segunda epigrafía de la calle Condes

19. Boxoyo, S. B. (2009). *Noticias Históricas de Cáceres y monumentos de la antigüedad que conserva* (E. Cerrillo Martín de Cáceres, ed.). Cicon. Cáceres (edición original 1794).
20. Rodríguez González, A. (2007). *Paseo Epigráfico por el casco antiguo de Cáceres*. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura y Museo de Cáceres. Cáceres.
21. *CIL* II, 295 Q(uinto) Norb(ano) Q(uinti) f(ilio)/ Capitomi aed(ili) llv(iro) / Sulpicia Fausta so(cra) / et Iulia Quintila / uxor.

está inscrita en una pequeña piedra vertical, de 53 cm × 43cm, y también está aislada de su entorno con un recuadro de revoco, en la que se puede leer: «Marco Accio Crescens, de 60 años, aquí yace. Que la tierra te sea leve. Cayo Currio Privado, cuidó de hacerlo con sus propios bienes»[22]. Boxoyo situó esta inscripción funeraria en la ermita del Espíritu Santo, estando hoy en la pared de la Casa de Saavedra.

La tercera pieza funeraria es una estela rectangular de granito de 58 cm × 35 cm, cuyo texto traducido al castellano sería así: «Aquí yace Quinto Cecilio Avito, hijo de Sexto, de 35 años. Que la tierra te sea leve»[23]. Esta estela se encuentra en el nº 8 de la Plazuela de Santa Ana, donde estaría ubicada la antigua Puerta de Mérida, y ha permanecido en el mismo lugar donde Boxoyo ya la localizo a finales del siglo XVIII.

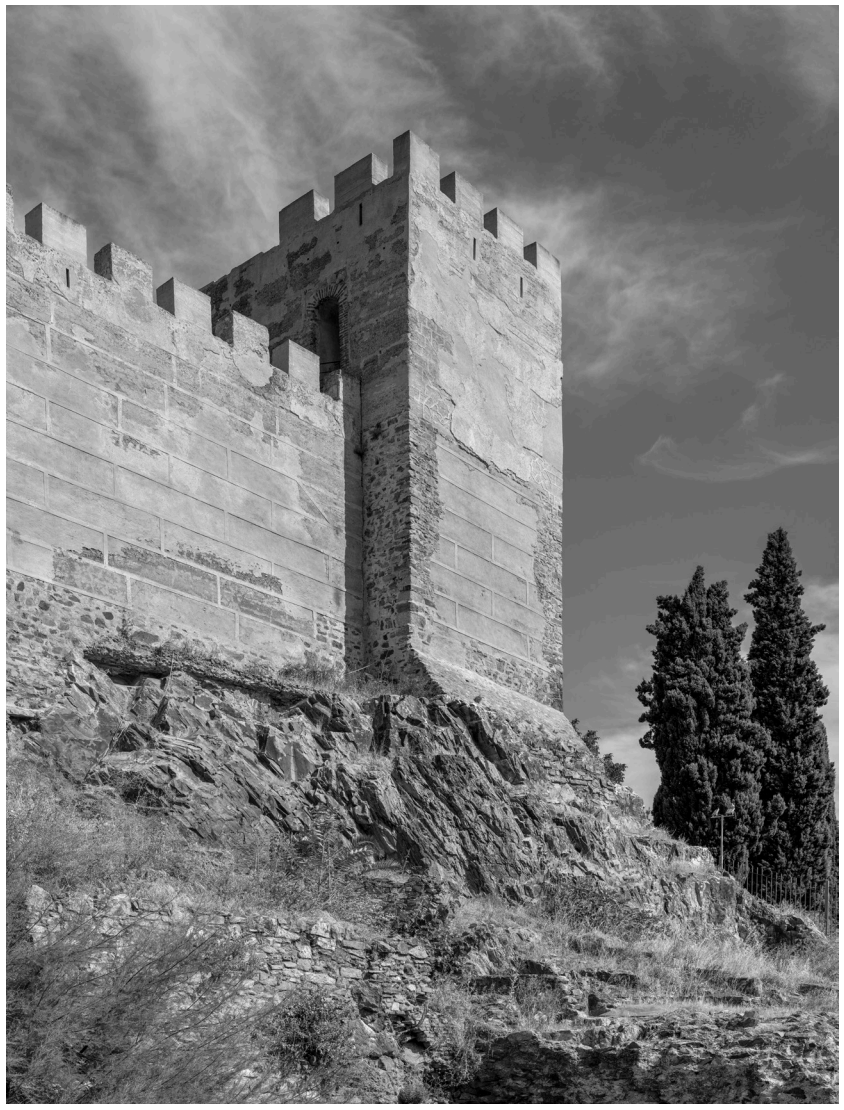
Es interesante constatar cómo las dos últimas inscripciones funerarias incluyen la sentencia en latín «hic situs est, sit tibi terra levis», en su forma abreviada HSESTTL, que es una traducción al latín de unas palabras de la obra *Alcestes* de Eurípides, y que podría ser traducida al castellano como «aquí yace, que la tierra te sea leve». Esta fórmula funeraria fue extensamente utilizada en los enterramientos romanos a partir del siglo I. «Que la tierra te sea leve» es una evocación al peso de la muerte y la espera tras ella, y supone una cierta idea de trascendencia, más allá de la propia muerte.

¡Aquí está Norba Caesarina, «que la tierra te sea leve»! Al caminar por la ciudad de Cáceres hoy, podemos entrever las trazas de una colonia que desapareció como tal, pero que permanece bajo las capas de tierra y de piedra de otras construcciones posteriores, así como

22. *CIL* II, 697: M(arcus) Accius / Crescens /an(norum) LX / h(ic) s(itus) e(st) t(ibi) t(erra) l(evis) / C(aius) Currius / Privatus / d(e) s(uo) f(aciendum) c(uravit).
23. *CIL* II, 700: Q(uintus) Caeci/lius Sex(ti) / f(ilius) Avitus / an(norum) xxxv / h(ic) s(itus) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

también está presente en las continuas lecturas e interpretaciones que se han hecho de su vida y de su historia, a lo largo de los años. La profusión de inscripciones funerarias existentes en la ciudad de Cáceres, las piedras reubicadas, las construcciones derruidas, la muralla caída, el recuerdo de la belleza de la Colonia Norba Cesarina y su posterior desaparición hasta el olvido, constituyen hoy una auténtica «vanitas»[24] hecha de piedras y de tiempo, que habla de la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte. En cierto sentido es un recuerdo de la transitoriedad, que no solo aplica a las personas, sino que también se refiere a los ciclos de construcción y destrucción de la ciudad, algo que como veremos a continuación se repitió, en mayor o menor medida, a lo largo de las sucesivas apropiaciones de este lugar de topografía compleja, que, con los años, ha pasado de querer desaparecer a convertirse en la escenografía de fondo de un turismo creciente que acude a conocer la historia de la ciudad monumental de Cáceres y de sus propias piedras.

24. La vanitas es un género que habla de la fugacidad de la vida y lo efímero de los placeres. El término viene del *Eclesiastés* (Ec.1,2): «Vanitas vanitatum et omnia vanitas», que puede ser traducido como «vanidad de vanidades, todo es vanidad». El presente discurso puede ser entendido como una especie de «vanitas» melancólica por la desaparición de una gran parte de las diferentes construcciones que se fueron superponiendo sobre la pequeña colina original de Cáceres a lo largo de su historia.



BALUARTE DE LOS POZOS (2026)
Foto Luis Asín

«La ciudad posiblemente sea, ante todo, una concepción abstracta que define la condición del ser civilizado, de quien se sabe inscrito en un espacio radicalmente diferenciado del espacio natural».

Marta Llorente (2015)[25]

No hay mucho escrito sobre la historia de la colonia romana desde el siglo V hasta el siglo XI, pero se sabe que la colonia Norba Cesarina fue destruida por los alanos en el año 411, y que durante el dominio visigodo, a partir del 418, Leovigildo atacó dos veces la ciudad por seguir al partido de Hermenegildo, que defendía el catolicismo frente al arrianismo de su padre. Del siglo VI al VIII, Castris, que así era la denominación con la que se conocía este lugar, quedó en el olvido y poco conocemos sobre la vida de sus habitantes y la historia de sus piedras, que seguramente sirvieron de cantera para otras edificaciones locales. Fue en el siglo IX, con la llegada de las primeras invasiones islámicas, cuando el lugar cobró nueva importancia como enclave militar, para hacer frente a los reinos cristianos «que trataban de dilatarse a costa del Islam»[26].

Tras un periodo de inestabilidad, aprovechando el carácter estratégico de la antigua colonia romana, Abd al Mumin, líder bereber y primer califa almohade, refundó la ciudad en el año 1147 sobre los restos romanos y visigodos, dándole el nombre de Hizn Qázris. Desde 1174 a 1229 los almohades convirtieron Qázris en un impresionante complejo fortificado

25. Llorente, M. (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Acantilado. Barcelona, p. 21.
26. «Los monarcas almohades pusieron gran cuidado en la fortificación de sus ciudades extremeñas, situadas en una región de luchas continuas, fronteriza con tres reinos cristianos —Castilla, León y Portugal— que trataban de dilatarse a costa del Islam», Torres Balbás, L. (1948). «Cáceres y su cerca Almohade». En: *Revista Al-Ándalus*, volumen XIII. Madrid, p. 463.

con el que controlar el territorio y participar en la protección de Mérida y Badajoz. Los monarcas almohades reconstruyeron el recinto amurallado de la colonia, conservando su trazado y sus puertas. Los alarifes reforzaron la estructura existente levantando nuevos muros en tapial, «un hormigón calizo (tabiya) muy fino y resistente, con una granulometría muy cuidada que incluye gravas y cantos en proporciones variables»[27] sobre las hiladas de sillares de granito romanos que permanecieron en el lugar. Así mismo, se construyeron un conjunto de veintitrés torres, diecisiete torres albarranas y seis adosadas, de las que solo se conservan diecinueve, entre las que se pueden destacar la Torre de Bujaco, la Torre de la Yerba, la Torre del Horno y la Torre de los Pozos, que conserva los únicos revocos de cal con vestigios epigráficos almohades, y que formaba parte de un baluarte que estaba conectado con la Alcazaba.

Protegida por las murallas y sus torres, la ciudad almohade tenía un carácter fundamentalmente militar. Hizn Qázris se asentaba sobre los restos de la colonia romana, estableciendo tres áreas diferenciadas: la Alcazaba, en la parte más elevada de la ciudad, donde se ubicaban la residencia del gobernante y la guarnición; el Albacar, el recinto para el acantonamiento de las tropas, que se situaba en la parte sur de la ciudad, y la Medina, asentada en la parte septentrional de la ciudad, que estaba conformada por un caserío modesto construido de tapial, menos consistente que el de las murallas, pero probablemente protegido por un enjalbegado de cal.

El arquitecto Leopoldo Torres Balbás consideraba que el Alcázar era un gran edificio que ocupaba el Palacio de las Veletas[28], el Palacio de las Cigüeñas y parte de la plaza de San Mateo, extendiéndose hasta el

27. Márquez Bueno, S. / Gurriarán Daza, P. (2003). «La muralla almohade de Cáceres: aspectos constructivos, formales y funcionales». En: *Arqueología y territorio medieval*, nº 10. Universidad de Jaén, área de Historia Medieval. Jaén, p. 94.
28. Torres Balbás, L. (1948). «Cáceres y su cerca Almohade». En: *Revista Al-Ándalus*, volumen XIII. Madrid, p. 468.

lado este de las murallas, en la zona de la Torre de los Pozos que protegía la fuente del Concejo, y que estaba asociada a un sistema hidráulico para el abastecimiento de agua para la ciudad. Según Torres Balbás, además de las murallas almohades, el único resto que permanecía de la ciudad almohade era el aljibe hispanomusulmán, y así escribe: «Aparte de un aljibe, oculto bajo tierra, no hay que buscar dentro del recinto musulmán resto alguno contemporáneo de las murallas»[29].

Este aljibe, al que se refiere Torres Balbás, no es otro que el que se consideraba el antiguo Aljibe del Alcázar, y que se encuentra situado en el subsuelo del palacio renacentista de las Veletas. Y aunque Torres Balbás consideraba que el aljibe era una construcción contemporánea a las murallas almohades, José Ramón Mélida, académico de esta corporación y primer arqueólogo que levantó la planimetría del aljibe en 1914, ya lo consideraba una construcción del Califato. Algo en lo que insistiría, años después, el profesor Basilio Pavón Maldonado, investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, al considerar el aljibe como una construcción prealmohade[30], datándolo en el periodo comprendido entre el siglo X y el siglo XI.

El aljibe es una construcción subterránea que, sin embargo, por la pronunciada topografía del lugar, se encuentra prácticamente al nivel del terreno en su lado este. De planta rectangular, tiene una dimensión interior de 13,40 m × 9,90 m, y está estructurado con cinco naves cubiertas por bóvedas de cañón que fueron añadidas en época posterior a su construcción. Los estribos de las bóvedas se conectan con cuatro pórticos, cada uno de los cuales está formado por una estruc-

29. Cruz Franco, J. / Cruz Franco, P. A. / Rueda, A. / Ramos Rubio, J. A. / Rueda Muñoz de San Pedro, J. M. (2016). «Evolución histórica de la muralla de Cáceres y nuevos descubrimientos. El postigo de San Miguel, un lienzo perdido de la cerca Almohade». En: *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LXXII (número III). Badajoz. p. 459.
30. Pavón Maldonado, B. (1990). *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*. CSIC. Madrid, pp. 32-33.

tura de cuatro arcos de herradura que se apoyan sobre doce gruesas columnas de granito, reaprovechadas de construcciones romanas y visigóticas, siendo una de ellas una peculiar ara de sección cuadrada.

En 1477, los Reyes Católicos concedieron la parte del Alcázar situada sobre el aljibe a Diego Gómez Torres, el cual construyó una casa fuerte sobre este, manteniendo el agua del aljibe para uso público de acuerdo con lo establecido por la normativa real[31]. En el siglo XVI, Lorenzo de Ulloa transformó la casa fuerte en un palacio renacentista con un patio con arquería en los cuatro lados, con ocho columnas toscanas que se apoyan sobre cinco de los pilares del aljibe y el muro norte de este. El edificio fue reedificado por Jorge Quiñones, en el siglo XVIII, y en el siglo XX se transformó para alojar el Museo de Cáceres, estando actualmente en obras para ser remodelado de acuerdo con los nuevos criterios museográficos.

En 2009, los investigadores Rosa Bustamante, Teresa Cabezas y Víctor Gibello, realizaron un interesante estudio técnico sobre el «Sistema constructivo de aljibe almohade de la Casa de las Veletas de Cáceres», en el que se establecía que la construcción del aljibe era prealmohade, como ya muchos años antes avanzara José Ramón Mélida, afirmando que «la construcción primitiva permite confirmar un uso no hidráulico de la construcción»[32]. A partir de este informe, los investigadores, los historiadores, los arqueólogos y los arquitectos, discrepan sobre si el uso original de este espacio era de carácter hidráulico o si, por el contrario, estaba originariamente asignado a otro uso, que incluso podría ser de carácter religioso, algo que las últimas excavaciones no acaban de confirmar.

31. Lozano Bartolozzi, M. M. (1980). *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, p. 228.
32. Bustamante, R. / Cabezas M. T. / Gibello, V. (2009). «Sistema constructivo de aljibe almohade de la Casa de las Veletas de Cáceres». *Actas del Sexto Congreso de Historia de la Construcción*. Valencia. Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, pp. 259-268.

En la actualidad, el palacio y el aljibe constituyen una interesante simbiosis funcional y constructiva, que parte de la reutilización de la arquitectura del aljibe y su integración en el palacio, y que hacen del conjunto uno de los monumentos más misteriosos de la ciudad monumental.

Con motivo de la exposición «Dentro y fuera: Seis intervenciones en el Casco Histórico de Cáceres», en 2001, la artista Montserrat Soto realizó una interesante instalación audiovisual dentro del aljibe hispanomusulmán, con el nombre de *Interiores*. La instalación consistió en la proyección simultánea de dos vídeos de un paisaje marino sobre los muros del aljibe, acompañándolos de un sonido que reproducía el cadencioso rumor de las olas del mar. Con la inserción de esta pieza, Montserrat Soto transformó el aljibe del Palacio de las Veletas en un cobijo natural abierto al mar. Las columnas romanas y los arcos de herradura encuadraban lo que parecían ser unos huecos en la roca de un acantilado, abiertos sobre el paisaje costero, transformando el espacio del aljibe, construido con piedras, ladrillos y reboco, en un espacio excavado en la roca, desplazando al visitante a un lugar y a un tiempo diferente. Actualmente esta pieza pertenece a la colección de Helga de Alvear y ha sido expuesta en diferentes lugares, como Palma de Mallorca, Loulé y Cáceres. Siendo una instalación proyectada específicamente para el aljibe andalusí, al cambiar su ubicación el significado de la obra se modifica, afectado por las condiciones del lugar donde se expone.

En una pared de nuestra oficina cuelga otra fotografía de gran formato realizada por Montserrat Soto. La fotografía forma parte de un amplio reportaje que la artista hizo de las obras de Atrio Relais Chateaux en Cáceres. La obra es un trozo de la historia reciente de Cáceres reubicado en Madrid, que congela en el tiempo el sistema de puntales de encofrado de una losa en construcción. La artista trabaja en esta obra con la idea del espacio como lugar de experiencia y tránsito, haciendo presente la crisis que, con la construcción y el paso del tiempo, se produce alrededor de los conceptos de naturaleza, artificio, paisaje y ciudad, algo que está presente también en su obra para el aljibe andalusí de Cáceres.



TUÑÓN Y ALBORNOZ, RESTAURACIÓN CASA PAREDES SAAVEDRA (2021)
Foto Luis Asín

«La ciudad es, a la vez, una herramienta física de la vida colectiva y un símbolo de los objetivos y acuerdos colectivos que aparecen en tales circunstancias favorables. Junto con el idioma, es la mayor obra de arte del hombre»[33].

Lewis Mumford (1938)

El periodo almohade de Cáceres llegó a su fin en 1229, cuando la ciudad fue conquistada definitivamente por las tropas leonesas de Alfonso IX. El rey otorgó el Fuero que transformó Cáceres en una villa de realengo, libre y franca, dependiente del reino de León, y además le concedió la Carta de Población, con el objetivo de favorecer la llegada de nuevos pobladores y consolidar la ciudad, así como sus tierras, bajo el dominio cristiano. Tras la conquista, Cáceres vivió una primera etapa de repoblación y revitalización. A medida que los nuevos pobladores fueron llegando, la villa se fue superponiendo a la ciudad almohade, desarrollándose dentro del recinto amurallado bajo la normativa y protección del Fuero y la Carta de Población.

Inicialmente, la ciudad intramuros se organizó en dos colaciones o barrios, surgidas en las inmediaciones de los dos núcleos parroquiales existentes: la colación de Santa María, construida en torno a la primera iglesia románica de Cáceres, y la colación de San Mateo, construida alrededor de la iglesia que se levantó sobre la antigua mezquita del Alcázar. Por otra parte, la población judía se asentó en el barrio de San Antonio de la Quebrada, intramuros, en la ladera oriental de la villa, dando lugar a la Judería Vieja[34].

33. Mumford, L. (2018). *La cultura de las ciudades*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, p. 18. (edición original 1938).
34. Campesino, A. J. (1982). *Estructura y Paisaje urbano de Cáceres*. COADE. Cáceres, pp. 37-39.

A partir del siglo XIII, los nuevos pobladores comenzaron a construir casas fuera de la muralla, rodeando un espacio libre ubicado en el lado poniente de la cerca Almohade, que en el siglo XV se convertiría en la Plaza Mayor. En los siglos XIV y XV, la ciudad extramuros se expandió con dos nuevos barrios: la colación de Santiago, junto a la Puerta de Coria, en torno a la iglesia de Santiago, y otra colación, próxima a la Puerta de Mérida, agrupada cerca de una ermita románica que pronto se transformó en la iglesia de San Juan de los Oveteros, en referencia a los ganaderos trashumantes que se asentaron en esa zona.

La ciudad intramuros se fue llenando de nobles, hidalgos y caballeros que demandaban edificaciones representativas, como bien explica la profesora María del Mar Lozano: «Partiendo de esto se va creando una ciudad, resultado en su mayor parte de la exhibición de una clase dominante, señorial, cuyo prestigio se acentúa desde los siglos XIV y XV. Con una arquitectura predominante de casas fuertes que muestre el poder económico, social y político de los nobles»[35]. Las primeras casas fuertes de la villa se fueron adaptando al trazado romano, siguiendo los ejes del cardo y el decumanus, utilizando materiales de la propia ciudad y de su entorno próximo, como son el granito, la pizarra, y la cal del Calerizo, que se utilizaba, no solo como mortero, sino también en forma de enjalbegados y revocos. En general, estas casas fuertes tenían un carácter esencialmente militar y defensivo, con un programa funcional sencillo, torres desproporcionadas, gruesos muros defensivos, con escasos vanos y aperturas, así como con una gran profusión de escudos heráldicos.

Si los siglos XIII y XIV estuvieron marcados por la consolidación de la conquista, con esporádicos enfrentamientos entre linajes, en el siglo XV la ciudad vivió graves tensiones nobiliarias, como consecuencia del reparto de poder en los cargos públicos del Concejo, y la existencia de dos bandos enfrentados, uno a favor de Juana la Beltraneja y otro a favor de Isabel de Castilla, durante la Guerra de Sucesión Castellana (1474-1479). Los continuos desordenes nobiliarios, dentro de la propia villa, obligaron a la reina Isabel a desplazarse a Cáceres en 1477, donde, tras jurar los Fueros y Privilegios de la Villa, otorgó las «Ordenanzas de los cargos Concejiles»[36], estableciendo un sistema vitalicio de concesión de cargos públicos entre los bandos enfrentados. Asimismo, la reina castellana dictó las «Ordenanzas sobre las parcialidades, torres y casas fuertes» que prohibía expresamente los bandos en litigio, e imponía el «desmoche» de las torres en las casas fuertes.

Aunque algunas de las disposiciones no fueron ejecutadas de inmediato, «el desmoche» se convirtió en una poderosa herramienta de transformación y reunificación del paisaje urbano de la ciudad, y especialmente de la arquitectura civil cacereña. Así, a partir de finales del siglo XVI, con la pacificación de la nobleza cacereña, el desmoche de las torres y la riqueza de las Indias, la arquitectura de las casas fuertes atemperó su condición militar, mutando a una arquitectura palaciega y cortesana. Es entonces cuando las casas fuertes góticas se convirtieron en casas palacio de carácter renacentista, transformándose en lugares de encuentro social y humanista, haciendo convivir, en una extraña simbiosis, las trazas medievales con las nuevas estructuras renacentistas.

A pesar de la diversidad de las casas palacio de Cáceres, por razones de tamaño y organización, estas construcciones comparten una serie de características comunes entre ellas que las convierten en una tipo-

35. Lozano Bartolozzi, M. M. (1980). *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, p. 73.

36. Floriano Cumbreño, A. (1917). *La Villa de Cáceres y la Reina Católica. Ordenanzas y Concejo que dio la reina Doña Isabel primera de Castilla*. Cáceres.

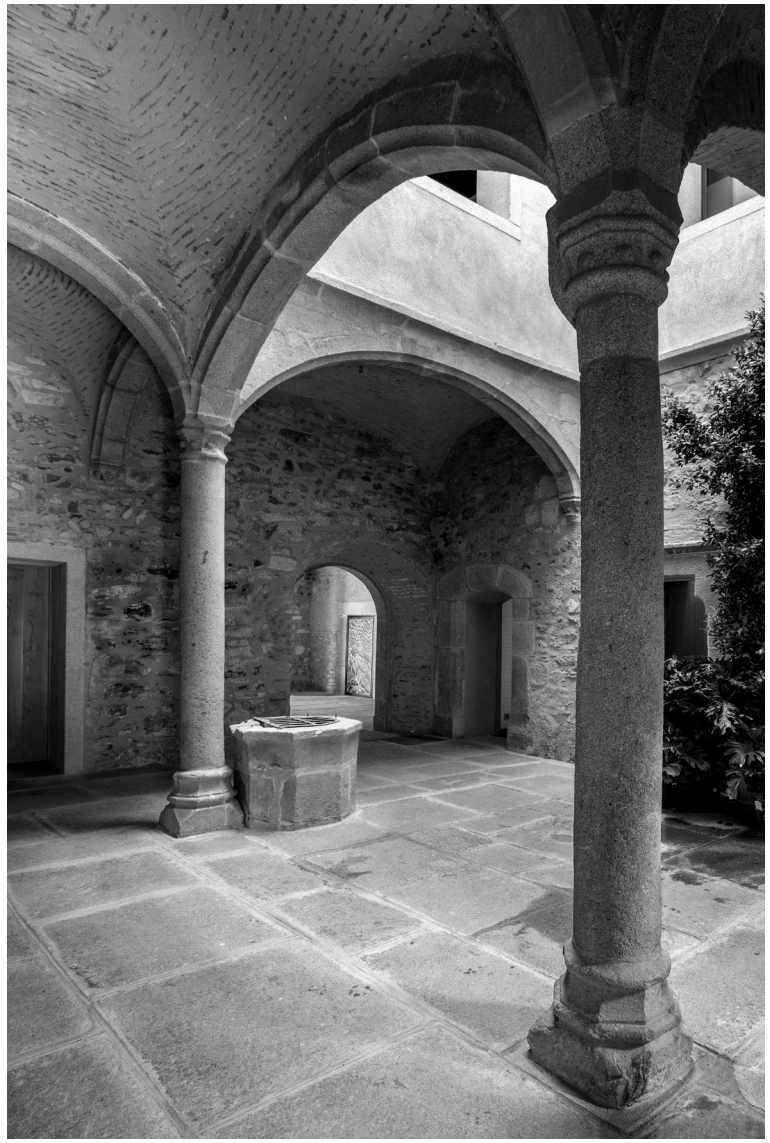
logía fácilmente reconocible. Evidentemente, lo más característico es la superposición de estructuras góticas y renacentistas, así como la organización de las estancias en torno a un patio, normalmente de tamaño ajustado, con columnas predominantemente toscanas. Bajo el patio suelen existir un aljibe, que en algunos casos fue construido en tiempos anteriores. Todas las casas palacio disponen de un zaguán, antiguo espacio representativo de la casa fuerte, que comunica el espacio exterior con el patio, contraponiendo los huecos para controlar accesos y evitar vistas directas. Por último, es común la utilización de bóvedas de arista en ladrillo, en la planta baja, y estructuras artesonadas, en la primera planta. Partiendo de la asimetría de las casas fuertes, la fachada principal de las casas palacio quiere responder a las leyes de la simetría renacentista, abriéndose al exterior por medio de una puerta de medio punto adovelado, y ventanas sencillas, simples o gemelas, incorporando alfices de influencia mudéjar, o construyendo sofisticadas ventanas renacentistas en esquina.

En general, se puede afirmar que el interés de la ciudad monumental de Cáceres reside en el dilatado conjunto de casas palacio del siglo XVI que, organizadas mayoritariamente entre los dos ejes del cardo y la calle Adarve, se conservan dentro del recinto amurallado, entre las que se puede destacar: el Palacio de los Carvajal, el Palacio Toledo-Moctezuma, la Torre de Espaldero, el Palacio de Hernando Ovando, el Palacio Episcopal, el Palacio del Mayoralgo, la Casa-Palacio de los Moraga, el Palacio de los Golfines de Abajo, la Casa de los Durán de la Rocha, la Casa Aldana, la Casa de los Becerra, el Palacio de la Generala, la casa Mudéjar, la Casa de los Espadero Pizarro, la Casa de los Solís, la Casa-Palacio de Ulloa, la Torre de Sande y Casa de los Saavedra, la Casa de los Cáceres Ovando, el Palacio de los Golfines de Arriba, la Casa Solar de los Ulloa, la Casa de Lorenzo de Ulloa, el Palacio del Comendador de Alcuescar, la Casa-Palacio de los Pereros, la Casa de los Sánchez Paredes y la Casa-Palacio de los Paredes Saavedra.

Hace diez años, la Fundación Atrio Cáceres[37] nos encargó la restauración y revitalización de la Casa de los Paredes Saavedra que, a pesar de su tamaño reducido, es un claro ejemplo de transición de casa fuerte a casa palacio. La Casa Paredes Saavedra construida el siglo XV por un hijo de Sancho Paredes Golfín, y transformada en casa palacio en el siglo XVI, es una pequeña fortaleza urbana situada dentro del recinto amurallado de la ciudad. Esta casa palacio, organizada en tres plantas en torno a un pequeño atrio asimétrico interior y con un jardín-huerto en su parte posterior, es el resultado de la concatenación de espacios construidos en distintas épocas, desde su origen hasta finales del siglo XX. La casa fuerte original construida siguiendo la alineación de la calle Ancha, en el entorno del cardo máximo de la ciudad romana, era una construcción con un programa muy ajustado, probablemente de una sola planta, y con una torre desproporcionada para la dimensión de la casa. El espacio principal de la casa fuerte, actual zaguán de la casa palacio, estaba cubierto con una bóveda de rosca de cañón, construida con ladrillo, sin cimbra, de acuerdo con una primitiva técnica constructiva de bóvedas cacereñas. Pronto la casa fuerte se amplió hacia el sur, suprimiendo los pasos perdidos con las casas vecinas, y con la construcción de una segunda planta.

En estas primeras ampliaciones aparecen cuatro hermosas ventanas que caracterizan la casa y que, en cierto modo, representan cuatro momentos de la arquitectura de la ciudad. La primera de estas ventanas se abre en la segunda planta de la torre medieval con un ajimez de granito con doble arco de herradura, con clara influencia mudéjar. En la sala principal del edificio, abriéndose hacia el sur, existe una ventana gótica, y al oeste, una ventana geminada con arcos de medio punto angrelados y mainel de pizarra, que remata en un capitel con

37. La Fundación Atrio es una organización creada para contribuir a la mejora de la calidad de la vida de las personas a través del arte y de la música, que incluye entre sus objetivos fundacionales el mantenimiento, la conservación y la restauración del patrimonio histórico-artístico de Extremadura.



TUÑÓN Y ALBORNOZ, RESTAURACIÓN CASA PAREDES SAAVEDRA (2021)
Foto Luis Asín

el escudo de los Saavedra. Es también notable la ventana de la planta baja enmarcada con hermoso revoco cacereño esgrafiado con motivos vegetales y animales fantásticos.

En el siglo XVI, la casa fuerte fue transformada en casa palacio por el cantero Blas Martín Nacarino[38], incorporando un pequeño patio renacentista en la parte posterior de la construcción medieval, alrededor del cual se construyeron diferentes estancias cubiertas con bóvedas de arista cacereñas. En ese momento, probablemente, también se incorporó a la fachada una gran puerta renacentista, con arco de medio punto y dovelas almohadilladas planas, y una ventana, a juego con la puerta, en la planta segunda, flanqueada a ambos lados por los escudos de los Paredes Saavedra y Paredes Golfín. El patio está estructurado con dos columnas toscanas, sobre las que se apoyan unos arcos escarzanos de ladrillo que soportan las respectivas bóvedas de ladrillo. Junto a la primera columna toscana se adosa el brocal del pozo, de granito, que conecta con un aljibe que es anterior a la construcción del patio. Dos escudos se presentan en el patio: uno de la familia Saavedra tallado sobre el capitel de la segunda columna toscana; y otro, de los Paredes Saavedra, situado en el paño del muro este, en el eje de la que debía haber sido la antigua escalera que comunicaba las dos plantas. Durante los siglos siguientes, años de crisis y escasez, solo se ampliaron algunas habitaciones y espacios de servicio en la parte posterior de la casa.

Las últimas ampliaciones y transformaciones ser llevaron a cabo en el siglo XX, al añadir una tercera planta, bajo la cubierta, construida con adobe y rollizos de madera. Al retirar los revocos de cal, la arqueología de los muros reveló un conjunto de cicatrices y huellas de huecos tapiados que explican parcialmente la historia del edificio, de la cons-

38. Lozano Bartolozzi, M. M. (1980). *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, p. 230.

trucción y la demolición de diferentes elementos constructivos, haciendo de la casa un complejo palimpsesto. Se debe reseñar también un conjunto de elementos de puertas y ventanas reciclados de otras edificaciones y dispuestos en los muros del edificio. Las más interesantes son los dos huecos de ventana tardogóticos realizados en granito, que están situados en la planta baja del patio, y un arco conopial neogótico que abre el paso entre dos espacios de esa planta baja. También existen algunas puertas de granito recicladas de otras construcciones en los muros de la segunda planta. Aunque, en general, se desconoce el origen de este conjunto de elementos integrados en el edificio, no parece existir duda de que el objetivo principal de su inclusión debió ser la mejora ornamental y el ennoblecimiento de la construcción.

La restauración y revitalización de esta casa palacio se realizó para alojar un conjunto de habitaciones, que se adaptaron a la concatenación de los espacios existentes, construyendo cada estancia en un módulo de crecimiento temporal, tratando de hacer de la organización una explicación del proceso de crecimiento de la casa palacio. La intervención se basó en la restauración de la estructura que ya existía, aceptando su complejidad y su correspondiente interpretación al incorporar una arquitectura contemporánea de madera que cubre esas superficies, como una vestimenta interior, mediante bóvedas encamonadas de madera en la planta baja, y artesonados en las dos plantas altas. La reforma definió con claridad una sucesión de espacios en diagonal que van de la calle Ancha a la calle de San Pedro, pasando por el zaguán abovedado, el atrio asimétrico y el patio posterior ajardinado.

En el zaguán se instaló una obra específica para este lugar, realizada por José Pedro Croft, en la que el artista portugués trabajó con planos giratorios de piedras y espejos, tratando de hacer presentes las capas materiales de la historia de la casa palacio. Durante la restauración se realizó una amplia campaña arqueológica, descubriéndose pavimentos y muros anteriores, del siglo XIII, que permitieron entender, parcialmente, la construcción de la casa fuerte. Sin embargo, las trazas del antiguo cardo máximo, que los arqueólogos pretendían descubrir, no llegaron a aparecer, dejando el enigma de la correcta localización de una de las calles principales de la colonia romana.

Si se puede afirmar que la historia de Cáceres es un reflejo a escala de una parte de la historia de España, esta pequeña casa palacio hace referencia a toda la historia de Cáceres: al territorio de la penillanura, con su pizarra y su granito, materiales utilizados en el edificio; al Calerizo, con el uso de los revocos cacereños; a Norba Caesarina, con un cardo máximo presente en su constante búsqueda; al Albacar Almohade, que es realmente dónde se ubica la casa; a la conflictiva Edad Media y la lucha de bandos, presente en su torre desmochada; al renacimiento local, limitado y austero; a la escasez y las guerras de la modernidad; al desinhibido siglo XX, capaz de destruir una parte de su historia y de su patrimonio, y al siglo XXI, con la restauración y puesta en valor de la arquitectura histórica de esta pequeña y humilde joya, fiel representante de la arquitectura gótico-renacentista de la ciudad monumental de Cáceres.



ATRIO, TORRE DE SANDE Y TORRE DE LA IGLESIA DE SAN MATEO (2010)
Foto Luis Asín

DEMOLICIONES Y REUBICACIONES EN LA CIUDAD HISTÓRICA

«Todo edificio forma un conjunto inseparable con la atmósfera que le rodea en el tiempo y en el espacio: luz, construcciones inmediatas, historia, perspectiva, juicios que ha merecido, etcétera».

Torres Balbás (1918)[39]

Tras una época de esplendor, en el siglo XVI, Cáceres vivió un periodo de reajuste y consolidación, marcado por la crisis de la trashumancia. La ciudad, ya sin la riqueza de América, se vio sumida en una importante crisis económica, y tal y como explica el profesor Antonio Campesino: «el siglo XVII será para Cáceres un siglo largo de fatigas y desencantos, de retroceso en todo lo andado un siglo atrás y en el que se acentuará la diferenciación social: los ricos más ricos; los pobres más pobres todavía»[40].

En el siglo XVIII la economía tampoco mejoró, y los conflictos armados, nacionales e internacionales, acentuaron la crisis de subsistencia y de mano de obra. Sin embargo, para Cáceres el siglo XVIII supuso un periodo de transformación arquitectónica barroca, construyéndose obras como la sede de la Real Audiencia de Extremadura, la reforma de las iglesias y ermitas del siglo XVI, así como la construcción del Colegio de la Compañía de Jesús, una de las estructuras edilicias de mayor dimensión de la ciudad monumental que, tras ser desamortizada, fue utilizada como cuartel, instituto y centro de exposiciones. Se puede afirmar que, en términos urbanos, la obra más interesante del siglo XVIII fue la transformación de la Puerta Nueva, del siglo XV,

39. Torres Balbás. L. (1918). «Mientras labran los sillares...». En: *Revista Arquitectura*, n.º 2. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Madrid, p. 34.
40. Campesino, A. J. (1982). *Estructura y Paisaje urbano de Cáceres*. COADE. Cáceres, p. 72.

con la construcción del arco de la Estrella, obra del escultor salmantino Manuel de Lara Churriguera, con el objetivo de mejorar la conexión entre la ciudad antigua y la nueva.

Sin embargo, en ese mismo siglo se produjo uno de los atentados al patrimonio más duros de la historia de la ciudad, con la demolición de la Puerta de Mérida del recinto amurallado romano. En 1751, el concejal del Ayuntamiento, Pablo Becerra de Monroy, ordenó la demolición de la puerta romana para tratar de mejorar la accesibilidad de carruajes a la ciudad antigua, y, a la vez, poder construir una casa para sí mismo en el entorno de la puerta, casa que por diversos motivos nunca se llegó a construir.

Unos años más tarde, alegando motivos similares a los utilizados para la demolición de la Puerta de Mérida, en 1764, el aristócrata Pedro Antonio Roco de Godoy propuso también el derribo de la Puerta de Coria. La demolición de esta estructura romana no llegó a ejecutarse hasta 1889, cuando el político liberal Joaquín Muñoz Chaves insistió en la mejora que la demolición supondría para la ciudad. En esta ocasión, por su carácter contrario a la legislación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando informó negativamente a la propuesta de demolición, pero, lamentablemente, el oficio de la Academia llegó tarde, y el alcalde, José López Montenegro, autorizó su demolición. Quedó así el recinto amurallado gravemente mutilado, reutilizándose las piedras de las puertas en otras construcciones de la ciudad. Demolidas estas puertas, en aras de mejorar la accesibilidad, la ciudad intramuros comenzó a perder interés para sus habitantes, abandonando las casas palaciegas por las supuestas incomodidades de estas y la promesa de un mayor confort que la ciudad moderna parecía ofrecer[41].

41. La ciudad monumental ha ido perdiendo población con los años, desde los 6.000 habitantes estimados del siglo XVI a los 297 habitantes actuales (dato extraído del IDE de Cáceres, enero 2025). Esta pérdida de población residente contrasta con el aumento de los visitantes temporales de la ciudad, que ya alcanza la cifra de 400.000 visitantes al año.

Paradójicamente, tras el maltrato a las murallas, y la pérdida de interés por la ciudad antigua, el recinto fortificado fue declarado Monumento Histórico Artístico en 1929, y en 1949 la ciudad histórica se declaró Bien de Interés Cultural.

Tras la guerra civil, en la que la ciudad tuvo un cierto papel estratégico, la Dirección General de Bellas Artes asumió la responsabilidad de restaurar los monumentos protegidos, mientras que la Dirección General de Regiones Devastadas se centró en el patrimonio arquitectónico destruido durante la contienda. En esos años de la posguerra, José María Rodríguez Cano y José Manuel González Valcárcel fueron los arquitectos que más trabajaron en las restauraciones de la ciudad monumental, interviniendo en la reconstrucción del Palacio de Mayoralgo, gravemente dañado por el bombardeo de 1937, y en la restauración del recinto amurallado, además de otras construcciones de la ciudad[42].

Con el objetivo de limpiar los monumentos y mostrar su esencia constructiva como consecuencia de una falsa interpretación de la historia, los arquitectos restauradores de la posguerra impusieron la tendencia de eliminar los revocos y enjalbegados de las fábricas históricas. Hay que decir que esta eliminación de los acabados de cal transformó sustancialmente la imagen de la ciudad antigua, de tal manera que lo que hoy se nos presenta como una ciudad de mampostería de pizarra rojiza oscura y piedra berroqueña, anteriormente debió ser una ciudad de revocos de cal parda y enjalbegados de cal blanca. Esta eliminación indiscriminada de la cal en las fachadas de los edificios históricos inició el proceso de decadencia de los caleros, un oficio artesanal que estaba íntimamente ligado a la historia de la ciudad desde su origen, y cuya desaparición conllevó el cierre de los cuarenta hornos de cal que estaban asentados al sur de la ciudad.

42. Mogollón Cano-Cortés, M. P. (2011). *La restauración de monumentos durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes* 1940-1958. Universidad de Extremadura, Cáceres, p. 36.

Además de la extracción de los revocos, el siglo XX también trajo otro tipo de intervención en la ciudad con la «descontextualización», como la denomina María del Mar Lozano[43], de construcciones desmontadas de su ubicación original y reubicadas en otro lugar, fuera de su contexto original.

El caso del Foro de los Balbos es quizá uno de los ejemplos más claros de la descontextualización de un elemento arquitectónico en la ciudad de Cáceres. Ubicado entre la torre de la Yerba y la torre del Horno, el Foro de los Balbos era el lugar donde se celebraban las reuniones del Concejo de la Villa desde el siglo XIV. La formalización de este espacio urbano, tal y como se encuentra actualmente, se llevó a cabo en 1973, tras el desmontaje de un mercado modernista que había sido construido a principio de los años treinta y la reconstrucción del trozo de la muralla afectado. Con el fin de ennoblecer este lugar histórico se incorporó el pilar de San Francisco, un hermoso abrevadero plateresco que originalmente había estado situado en el puente de San Francisco, adosándolo al paño reconstruido de la muralla almohade. El conjunto se completó con la escultura de Genio Andrógino de la ciudad, hoy sustituido por una copia, ya que el original se encuentra en el museo de la ciudad. Como resultado de esta operación de reconstrucción y reubicación de elementos el conjunto actual se presenta como un espacio urbano compuesto por elementos descontextualizados, que hacen difícil su comprensión tanto en términos históricos como arquitectónicos.

43. «Al descontextualizar un monumento quitamos varios elementos de su historia (de su ecosistema) y nos quedamos solamente con el diseño o con todo su sistema, produciéndose un desajuste sistema-ecosistema (obra-contexto), que lleva a una crisis que atenta contra la auténtica comprensión». Lozano Bartolozzi, M. M. (1989). «La descontextualización. Planteamiento problemático en la recuperación monumental. Aplicación al caso de Cáceres». En: *Revista Oeste*, nº 5. Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura. Cáceres, p. 112.

Un segundo caso de arquitecturas sacadas de su contexto se inicia con la deplorable demolición del seminario de San Pedro, mandado a construir, fuera del recinto amurallado, por el Obispo Galarza en 1579. El edificio, que tras el traslado del seminario a Coria se utilizó como cuartel de infantería, fue demolido en 1969, en tiempos del alcalde Alfonso Díaz de Bustamante, con el objetivo de construir un nuevo mercado de abastos. Hay que decir que, años más tarde, el mercado también fue sustituido por un pragmático aparcamiento en altura que todavía existe en la actualidad, y que sorprendentemente mantiene el nombre del constructor del seminario demolido: Obispo Galarza.

De la brutal demolición del seminario se salvaron tres portadas que fueron reutilizadas en tres edificios de la ciudad monumental. Así, la portada principal se reubicó en la fachada posterior del histórico Palacio Episcopal, la segunda se incluyó en la fachada del Palacio de la Diputación Provincial y la tercera se utilizó como fachada principal de un edificio nuevo que debía acoger la Demarcación de Carreteras del Estado en Cáceres. Aunque no está documentado, es bastante probable que otros elementos menores también se reutilizaran en la ornamentación de algunas construcciones de la ciudad antigua.

En la reinstalación de la primera puerta en el posterior Palacio Episcopal, la pérdida de valor de este trozo de arquitectura se hace evidente al comprobar —como ya escribió María del Mar Lozano— el curioso error de montaje de los canteros que, al situar las letras, entre las representaciones de la fortaleza y la justicia, escribieron por error «Don García de Calarza Obispo de Goria» en vez de «Don García de Galarza Obispo de Coria»[44].

44. Lozano Bartolozzi, M. M. (1989). «La descontextualización. Planteamiento problemático en la recuperación monumental. Aplicación al caso de Cáceres». En: *Revista Oeste*, nº 5. Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura. Cáceres, p. 115.

La portada adosada al Palacio de la Diputación Provincial es un hermoso fragmento de fachada del siglo XVI que embellece la plaza de Santa María, y que se dispuso en ese lugar para enriquecer un edificio muy transformado, que fue reformado sucesivamente para albergar diversas instituciones, ajenas al lugar, como son el Gobierno Civil, el Gobierno Militar, la Escuela Normal de Maestras y la Diputación Provincial.

La última de las portadas descontextualizadas del seminario se reubicó en un edificio de obra nueva construido en 1963, en la plaza de Santa María. La portada reciclada ocupó la totalidad de la fachada principal, mientras que las fachadas laterales se resolvieron con una arquitectura ecléctica de granito, ladrillo y mampuesto, con variadas influencias de la arquitectura de la ciudad. El conjunto, aparte de la belleza del trozo de la fachada del seminario, no posee ningún valor en términos arquitectónicos, ni históricos, permaneciendo la estructura de hormigón interior inacabada y abandonada hoy en día.

A pesar de todas estas agresiones sucesivas sobre la ciudad, en el año 1986, la UNESCO incluyó el conjunto histórico artístico de Cáceres en la lista de Patrimonio de Mundial. Cuatro años más tarde, el Ayuntamiento de Cáceres aprobó el Plan Especial de Protección y Revitalización del Patrimonio Arquitectónico de la ciudad de Cáceres (PEPRPAC), como una herramienta para garantizar la protección y la restauración de los edificios históricos, y cuyo objetivo principal era la revitalización social y económica de la ciudad monumental.

Actualmente, con la Fundación Atrio, dentro del marco del plan especial, estamos realizando un proyecto para dar nueva vida al edificio abandonado de la antigua Demarcación de Carreteras del Estado en Cáceres, que se asoma a la plaza de Santa María con la tercera fachada del seminario. El objetivo principal del proyecto es incluir una veintena de apartamentos para jóvenes que deseen vivir en el centro histórico de la ciudad, aportando un grano de arena para la revitalización de la ciudad monumental. La propuesta arquitectónica parte de la aceptación de esta extraña estructura contemporánea, con sus eclécticas fachadas y su portada renacentista descontextualizada, para realizar un trabajo elemental de ocupar un «espacio encontrado tal cual», introduciendo solo elementos móviles que sirvan de partición para el nuevo uso demandado. Al exterior no se propone hacer nada más allá de la mínima conservación de lo ya consolidado, consistiendo la reforma en la radical aceptación de la complejidad de la estructura existente, una precisa racionalización de la cubierta y una instalación reversible de estructuras muebles.

Se debe decir que esta forma de intervención en el patrimonio construido de la ciudad, evitando al máximo las demoliciones y limitando al mínimo cualquier tipo de construcción innecesaria que pueda suponer un problema para la ciudad y sus habitantes, se inspira precisamente en el lema de las Jornadas Europeas de Patrimonio 2026 del Consejo de Europa, «Patrimonio en riesgo: revivir, resistir, reimaginar», así como en la vocación del plan especial de contribuir a la revitalización de las arquitecturas infrautilizadas de la ciudad monumental de Cáceres.



TUÑÓN Y ALBORNOZ. MUSEO HELGA DE ALVEAR (2021)
Foto Luis Asín

UNA CARTOGRAFÍA ABIERTA. EL MUSEO DE HELGA DE ALVEAR

«A mí me interesa el arte contemporáneo porque nos habla de nuestro tiempo y de nosotros mismos, porque crea y desarrolla lenguajes que pueden explicarnos, de manera nueva, el mundo que nos ha tocado vivir y del que a menudo solo rozamos la superficie»[45].

Helga de Alvear (2010)

Nuestra primera aproximación profesional a Cáceres fue en 2005, cuando Toño Pérez y José Polo nos encargaron el proyecto para el Atrio Relais Chateaux en la plaza de San Mateo, una iniciativa que, no exenta de cierta polémica inicial, se enmarcaba en el interés común de la rehabilitación y la revitalización de la parte antigua de la ciudad de Cáceres. Unos meses más tarde obtuvimos el primer premio en el concurso para la construcción del Centro de Artes Visuales de la Fundación Helga de Alvear, con un proyecto cuyo objetivo era transformar y potenciar la vida cultural de la ciudad extremeña. Siendo el encargo un trabajo complejo, y los presupuestos disponibles muy ajustados, la Fundación Helga de Alvear y la Junta de Extremadura decidieron iniciar el proceso con la remodelación de la Casa Grande.

Ubicada en la calle Pizarro, límite exterior de la ciudad monumental, la Casa Grande es un caserón de arquitectura modernista, con una ecléctica mezcla de elementos y estilos arquitectónicos, que fue construido, en 1910, siguiendo el diseño del arquitecto Francisco de Pezuela y Ramírez. Durante setenta años, la Casa Grande fue un epicentro de eventos sociales y culturales en la ciudad. En los años ochenta la casa fue adquirida por la Universidad de Extremadura para alojar los Servicios

45. De Alvear, H. (2010). Web Museo Helga de Alvear. https://www.museohelgadealvear.com/es/helga-de-alvear/

Centrales y la Escuela de Ingenieros de Obras Públicas. La remodelación de la casa se completó en 2010, y el edificio acogió a la Fundación Helga de Alvear. Desde entonces, la casa ha sido sede de múltiples exposiciones con obras de la colección, comisariadas por reconocidos profesionales, que con su reinterpretación han dado una nueva vida a esta, mientras se proyectaba y se construía el Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. Desde la inauguración de la Fundación, la misteriosa *Triste y vertical Europa* (2000), una inmensa cuchara de hierro realizada por el artista portugués Rui Chafes, ha sido la única obra de la colección que no ha sido sustituida en ningún momento, permaneciendo suspendida de la fachada de la Casa Grande, desde su traslado de la ubicación anterior, en la fachada lateral de la iglesia de San Mateo.

En la primavera de 2008, nos encontrábamos, Luis M. Mansilla y yo mismo, enseñando en la Escuela de Arquitectura de Princeton[46], trabajando con los alumnos sobre la capacidad de transformación del espacio a través de la instalación reversible de mecanismos arquitectónicos ligeros, utilizando como soporte para la investigación dos icónicas obras de arquitectura, como son el Pabellón de Charlottenburg (1824), de Karl Friedrich Shinckel, y la casa Farnsworth (1951), de Ludwig Mies van der Rohe. Un día de ese semestre, recibimos una llamada de Helga de Alvear solicitándonos que nos acercáramos a la Mary Boom Gallery, situada en el 541 de la West 24 Street de Nueva York, para ver qué opinión teníamos sobre una obra del artista y activista Ai Weiwei. Ante el requerimiento de la galerista, nos desplazamos a la famosa galería de Nueva York y, al entrar en la antigua nave industrial, nos encontramos con la impresionante *Descending Light*, que ocupaba la totalidad del espacio de la galería.

Realizada en 2007, *Descending Light* consistía en una inmensa lámpara compuesta por siete círculos concéntricos con 60.000 cristales

46. School of Architecture (SOA) de la Princeton University.

rojos, que al apoyarse en el suelo parecía querer congelar, en un instante, su caída desde el techo. La impresionante pieza irradiaba una luz, teñida de rojo por los vidrios, que iluminaba levemente la oscuridad de la galería. Supuestamente, tras nuestro visto bueno, como personas no expertas en arte contemporáneo, Helga de Alvear adquirió la obra y la preservó, sin exponer durante años, para convertirla en lo que sería el «corazón» de su futuro museo en la ciudad de Cáceres. De esta forma, por sugerencia de la coleccionista, la arquitectura del museo se desarrolló en torno de la obra de Ai Weiwei, como icono reconocible de la colección, tratando de encontrar un territorio común entre lo contemporáneo y aquello que permite a la ciudad reconocerse a sí misma, mediante una figura, una estrategia, que debía contener en ella ambas caras.

El proceso de definición del nuevo edificio no fue una tarea fácil. Tres fueron los proyectos que se hicieron, los dos primeros con el arquitecto Luis M. Mansilla, en 2008 y 2010, y el tercero, en 2015, con Carlos Martínez de Albornoz, tras el triste fallecimiento de nuestro querido amigo Luis M. Mansilla en 2012. Los primeros proyectos se inspiraban en la geometría deformada de la lámpara de Ai Weiwei, y tenían una dimensión desproporcionada para la escala de la ciudad monumental, ocupando con la construcción casi todo el solar posterior. El tercer proyecto, de escala mucho más reducida, se ajustaba a las alineaciones del lugar y dejaba libre una gran parte de la parcela para desplegar un posible espacio público ajardinado. Urbanísticamente, el Museo Helga de Alvear se asienta en el lugar como una charnela entre la ciudad monumental y la ciudad nueva, estableciendo un recorrido natural desde la calle Pizarro a la plaza Marrón, a través del nuevo jardín público. El nuevo edificio busca interactuar con la historia, al dibujar un nuevo espacio para el arte sobre una topografía compleja, como es la de la ciudad en este lugar de transición. El museo convive con naturalidad con la Casa Grande, como dos figuras especulares, tratando de establecer vínculos con las torres



AI WEIWEI, *DESCENDING LIGHT* (2007) EN EL MUSEO HELGA DE ALVEAR (2021)
Foto Luis Asín

de la cerca almohade y las casas fuertes desmochadas del Cáceres histórico. La geometría de la construcción surge al asumir las direcciones de la parcela, la medianera y la calle Camino Llano, y el programa museístico se desarrolla abrazando a la lámpara de Ai Weiwei.

Por otro lado, el nuevo edificio del museo reivindica la arquitectura blanca de los revocos y enjalbegados, y se resuelve constructivamente mediante un sistema de repetición abstracta de pilares blancos, similares a los utilizados anteriormente en la obra del Atrio Relais Chateaux, estableciendo sinergias, formales y constructivas, entre ambas instituciones.

El Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear se inauguró en febrero de 2021, con una exposición comisariada por el arquitecto José María Viñuela, querido amigo compartido con Helga, que tristemente falleció un año después de la inauguración del museo. El montaje de Viñuela consistía en una visión personal y desinhibida de la colección de Helga de Alvear, tratando de presentar su personalidad, generosa y abierta, con un montaje diverso y elegante. Siendo el criterio mostrar piezas de la colección que no habían sido expuestas anteriormente, cada una de las doscientas obras de la exposición fueron dispuestas tratando de buscar un equilibrio formal y conceptual con las otras piezas de cada sala, presentando a los visitantes lo mejor de la colección, al asumir con naturalidad la máxima de Helga de Alvear: «El arte es un derecho y una necesidad».

La pieza de Ai Weiwei abría la exposición, compartiendo espacio con obras de Doris Salcedo, Fran Thiel y Yves Klein, mostrando diversos escenarios que reflexionaban sobre los ciclos de construcción y destrucción. Los *Caprichos* de Goya, cuyas planchas originales se conservan en la Calcografía Nacional, se situaban en un lugar preeminente, presentado al pintor como precursor del arte contemporáneo y dando paso a las obras de los maestros del siglo XX, incidiendo



JOSÉ MARÍA VIÑUELA, EXPOSICIÓN INAUGURAL. MUSEO HELGA DE ALVEAR (2021)
Foto Luis Asín

especialmente en Kandisky, artista que tenía un significado especial en la trayectoria vital de la propia Helga de Alvear.

En la planta inferior, destacaban la mágica instalación de espejos de Olafur Eliasson, y el Pabellón de trasparencias curvas de Dan Graham, en el que se reflejaban las obras de Ana Prada, Rose Marí Trockel y la artista coreana Kimsooja. En la segunda planta, continuaba la exposición con las atrevidas combinaciones de las obras Ángela de la Cruz, Helena Almeida, Elmgreem & Dragset, junto a las de Louis Bourgeois. Y en la planta a nivel de la calle Camino Llano, utilizando el espacio proyectado para almacén de cajas del museo, se dispusieron las falsas piedras de Katharina Grosse, conviviendo con obras de Carmen Laffón y Georg Baselitz. En el jardín público se desplegaron *El olivo*, de Ugo Rondinone y la magnífica *Cáceres II* (2001), de la académica Susana Solano, obra también trasladada desde su ubicación original en la cacereña plaza de San Mateo.

Aunque durante cinco años el verdadero icono del museo fue la obra de Ai Weiwei, a Helga le gustaba decir que su obra favorita de la exposición era *Power Tools* (2007), del iconoclasta artista suizo Thomas Hirschhorn. *Power Tools* está conformada como una agresiva y monumental acumulación de objetos diversos que inicia su recorrido con una caja de herramientas llena de libros de filosofía, para luego desplegar un conjunto de desproporcionadas hachas, troncos, vídeos, navajas, maniquíes, clavos, etc., que trata de hacer reflexionar sobre el pensamiento y la ideología, sobre el poder y sus herramientas.

Helga de Alvear nos abandonaría en 2025, dejándonos huérfanos de la persona que nos había enseñado a entrever nuestro tiempo a través del arte contemporáneo, y que nos hizo entender «de manera nueva, el mundo que nos ha tocado vivir y del que a menudo solo rozamos la superficie».

Helga de Alvear y José María Viñuela descansan extramuros de la ciudad histórica, bajo los cipreses que el propio José María plantó junto al museo, transformando el edificio en una estela compartida, que nos recuerda la interdependencia y la complementariedad de la vida y la muerte. Que la tierra les sea leve...

En noviembre de 2025, tal vez rememorando el interés de Helga de Alvear por la obra de Thomas Hirschhorn, el Museo Helga de Alvear ha inaugurado la exposición «My Atlas # Our Atlas» de este artista, comisariada por Sandra Guimarães, directora del museo. «My Atlas # Our Atlas» es la primera gran exposición antológica de Thomas Hirschhorn desde hace veinte años, que acoge desde obras iniciales a las dos grandes piezas realizadas específicamente para esta exposición: *My Atlas* (2025) y *Gravity, Mass and Democracy* (2025).

Situada en las salas de exposiciones de la Casa Grande, *My Atlas* despliega un manifiesto compuesto por cuarenta y cinco paneles que recogen imágenes, dibujos y reflexiones sobre la propia obra del artista suizo. En esta pieza, el artista hace referencia a los diagramas ocultos y al orden geométrico del pensamiento, entendiendo su trabajo como una cartografía abierta que se vincula intencionadamente con el *Atlas Mnemosyne*[47], de Aby Warburg. *My Atlas* permite hacer extensiva la reflexión de Thomas Hirschhorn al trabajo que Helga de Alvear ha llevado adelante, durante más de cuarenta años, y entenderlo como una cartografía personal sobre el arte y la vida.

Sin duda, el trabajo más impactante de la antológica de Hirschhorn es la obra *Fake it, Fake it, Till Fake it,* en la que se explora la delgada línea existente entre el mundo virtual y el mundo real, cuestionando

47. El *Atlas Mnemosyne* (1925-1929) de Aby Warburg es un proyecto inacabado, iniciado en 1905, que propone un método de investigación heurístico sobre la memoria y las imágenes, mediante técnicas de collage y montaje. Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal. Madrid.

el espacio de las redes sociales y la cultura del fingimiento, por medio de un enjambre de emoticonos y personajes suspendidos del techo, así como un laberinto de mesas, ordenadores falsos y objetos diversos, realizado todo ello con materiales pobres.

Por razones de requerimientos espaciales, esta obra de inmenso tamaño se ubicó en la primera sala del museo, donde anteriormente se exponía *Descending Light*. Como consecuencia de ello, la obra de Ai Weiwei, que siempre habitó la primera sala del museo, se trasladó al zaguán de la entrada por la calle Pizarro, un espacio de menor dimensión y con unas condiciones diferentes para la obra que las de la sala donde se acomodaba originalmente.

Aunque desde el punto de vista arquitectónico esta nueva ubicación de la lámpara de Ai Weiwei supuso una suerte de desplazamiento de la obra en relación con el edificio que se construyó en torno a ella, se puede afirmar que, con su traslado y el de otras grandes piezas que habían estado expuestas desde la inauguración del edificio, el museo se benefició de este cambio, al incrementar la flexibilidad espacial y su versatilidad funcional. Pues un museo vivo ha de ser capaz de asumir constantes cambios y transformaciones, aceptando que, como institución, su principal objetivo debería ser construir, tomando prestadas las palabras de Hirschhorn sobre *My Atlas*, «una herramienta para comprender, intervenir y luchar en el mundo con todas sus inconmensurables contradicciones y sus desmesuradas exageraciones»[48].

Cuando escribo estas palabras, tras la exposición antológica de Thomas Hirschhorn, la mayoría de los espacios del Museo Helga de Alvear, incluyendo la primera sala del museo donde se exponía la obra *Fake it, Fake it, Till Fake it*, han sido ocupados por la exposición «Espejo del

48. Hirschorn, T. *Guía para la obra My Atlas*. 2025. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. Cáceres, pp. 1-2.

Mundo» que, comisariada por la subdirectora artística del museo María Jesús Avila, muestra los trabajos de las artistas Patricia Gómez y María Jesús González, sobre la memoria histórica, individual y colectiva.

Es interesante pensar que la asunción de la temporalidad de los contenidos del museo se incorpora a la dilatada serie de cambios y transformaciones que se han producido, a lo largo de la historia, dentro de la ciudad antigua de Cáceres: desde las estelas y epigrafías utilizadas para reforzar la cerca romana, los soportes visigodos utilizados del Aljibe Andalusí, las piedras del desmoche de las torres, las ventanas y arcos reutilizados en las casas palacio, las dovelas de las puertas romanas, el abrevadero plateresco trasladado, las portadas descontextualizadas del antiguo seminario, la cuchara colgante de Rui Chafes, la escultura de Susana Solano, y tantos otros elementos que fueron trasladados de un lugar a otro dentro de la ciudad intramuros. Y es que, como diría Michel de Montaigne: «El mundo no es más que un perpetuo vaivén, todo se mueve sin descanso»[49].

Al igual que ocurría en la «ciudad soñada» de Joseph Rykwert, lo más interesante de ese constante movimiento de las piedras de Cáceres, de ese «perpetuo vaivén», es entender que mientras el presente se va construyendo, el pasado y el futuro toman nuevas formas y surgen nuevas interpretaciones que pueden ser independientes del propio presente. Y así, en cada instante, con cada nueva acción, con cada nueva incorporación, con cada nueva reubicación, se hace presente una revisión de «lo que está hecho», y también se presta un perfil nuevo a «lo que está por hacer», modificando de forma constante las narrativas, así como las complejas intertextualidades[50], que explican

49. Montaigne, M. (2021). *Los Ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gornay)*. Acantilado. Barcelona, p. 1201.
50. El concepto de «intertextualidad» fue acuñado por la filósofa Julia Kristeva en 1969, en su ensayo «La palabra, el dialogo y la novela», publicado en castellano en Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Fundamentos. Madrid.

el hecho urbano, transformando el entendimiento del lugar y dando una nueva vida a la arquitectura de la ciudad.

Es por todo ello por lo que considero que es un verdadero privilegio poder estar aquí, en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, con los académicos de las diferentes disciplinas artísticas, tratando de compartir pensamientos sobre las posibles interpretaciones de «lo que está hecho» y asumiendo la responsabilidad de reflexionar sobre «lo que está por hacer», en relación con las nuevas formas de revitalizar y reimaginar la práctica de la arquitectura en las ciudades históricas, que sin duda son, tomando otra vez prestadas las palabras de Lewis Mumford, «las mayores obras de arte del ser humano».

Muchas gracias.

Y CONTESTACIÓN DE LA ACADÉMICA

EXCMA. SRA. D[A]. ÁNGELA GARCÍA DE PAREDES DE FALLA

Excmo. Sr. director, académicos y académicas, queridos amigos que nos acompañáis para dar la bienvenida al nuevo académico, el arquitecto Emilio Tuñón.

Estoy agradecida al pleno de esta Academia por haberme designado en su nombre para contestar su discurso *Las Piedras de Cáceres, el tiempo como material de construcción*. Pero previo a las valiosas reflexiones que nos ofrece, haré un recordatorio de sus méritos.

Formado en la escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en una generación en la que comenzamos nuestros estudios en un mágico año 1975, Emilio se distinguió por su dedicación, transversalidad entre lo técnico y lo artístico y por su generosidad. Él nos recuerda que sus referentes entonces fueron Juan Navarro Baldeweg, Javier Sáenz de Oiza y Rafael Moneo, con quien completó su formación trabajando en su estudio hasta 1990 y con quien aprendería a ver el mundo con ojos de arquitecto. En su estudio inició su colaboración con nuestro recordado Luis Moreno Mansilla quien, como otros no presentes ya, nos acompañan hoy en nuestros corazones.

Con Mansilla inicia en 1990 una fulgurante trayectoria de obras descritas en la hermosa *laudatio* que hizo nuestro compañero Luis Fernández-Galiano al describir sus obras:

> «El exquisito Museo de Arqueología y Bellas Artes de Zamora, que treinta años después de culminarse se conserva como una joya de geometría exacta y museografía admirable; el Auditorio de León, con su sala de carpintería naval y acústica perfecta, y con su celosía escultórica que se eleva como un retablo frente al convento de San Marcos; o el Museo de Bellas Artes de Castellón, con su luminosa sección escalonada, y que se presentó al mundo mediante una acción artística memorable con el

traslado por carretera de cinco letras monumentales; tres obras de nueva planta que se sumarían al Centro Documental de la Comunidad de Madrid en la antigua fábrica de El Águila para conformar el póquer de ases con el que los jóvenes arquitectos asumirían el liderazgo de su generación. Con el nuevo siglo llegarían nuevos desafíos. Regresarían a León con el MUSAC, el Centro de Arte de Castilla y León, que sumaría sus rigurosas geometrías desafiantes con su interpretación cromática de las vidrieras de la catedral para obtener el Premio Mies de la Unión Europea y convertirse en un símbolo contemporáneo de la ciudad. Volverían a Madrid con la Galería de las Colecciones Reales, que tardaría veinte años en culminarse; construirían en Galicia obras tan significativas como la sede de la Fundación Barrié de la Maza en Vigo o el Ayuntamiento de Lalín, y realizarían en Cáceres proyectos sucesivos para Helga de Alvear y para los dueños del Hotel Atrio, vinculándose estrechamente con la monumental ciudad extremeña».

En 2012, tras la prematura muerte de Mansilla, Emilio Tuñón asume la finalización de la Galería de las Colecciones Reales, inaugurada en 2023, y con Carlos Martínez de Albornoz acomete nuevos proyectos en Cáceres, el Museo Helga de Alvear y el Archivo de su Fundación y la rehabilitación de la casa-palacio Paredes Saavedra, y, en Madrid la Fundación Arquia, así como una renovada actividad en nuevos concursos.

Su obra obtiene, entre otros reconocimientos, el Premio de Arquitectura Española en el año 2003, la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes en el 2014, el Premio Torroja de Arquitectura e Ingeniería en el 2018, RIBA International Fellowship en el 2019 o el Premio Nacional de Arquitectura en el 2022, además de ser premiada en numerosas Bienales Españolas e Iberoamericanas de Arquitectura.
Pero analicemos detenidamente estos reconocimientos, que aúnan el

valor de su obra y el que Emilio Tuñón otorga a la historia, y también el valor de la colaboración con otras personas alejada del personalismo a la hora de ejercer una actividad tan compleja y vinculada a la realidad como es la arquitectura y que en sus palabras «aúna las obsesiones privadas con las necesidades públicas».

Y digamos que esta generosidad se hace extensiva a su docencia en Proyectos Arquitectónicos, que ejerce en la Escuela de Arquitectura de Madrid desde su titulación y desde el año 2016 como catedrático, tanto en la práctica del proyecto como en la crítica y el pensamiento. La docencia en las escuelas de arquitectura de Frankfurt, Lausana, Harvard y Princeton y en las conferencias impartidas en lugares lejanos nos indican una visión de la arquitectura que compagina lo más próximo, como estas «piedras de Cáceres», a lo más alejado y al aprender viajando, conociendo, observando.

Pues bien, el discurso *Las Piedras de Cáceres, el tiempo como material de construcción* no es el de un historiador, sino el de un arquitecto que interviene en distintos edificios y lugares de esta ciudad. Explica la necesidad imperiosa de conocer todos los aspectos del proyecto, desde lo urbano a lo material, desde las necesidades que requieren soluciones a aquellas cuestiones inmateriales y que son apreciadas por una sensibilidad que aborda todo aquello que compone un proyecto de arquitectura. Si en el contexto musical, el término «materiales» se refiere al conjunto completo de partituras necesarias para interpretar una obra musical, la del director y las de cada músico, en arquitectura, Emilio Tuñón nos describe estos «materiales» a través de las piedras que se transforman y se reubican a lo largo del tiempo en Cáceres.

El discurso comienza con el agradecimiento a quienes le propusieron como académico y con el recuerdo a sus predecesores que ostentaron la Medalla número 5: Miguel de Oriol y su visión adelantada a

su tiempo de un «Madrid a pie», y me detengo en su recuerdo a mi padre, José María García de Paredes y en el elogio al futuro que hizo en esta sala en 1986 al recibir esta medalla: «A estos aún desconocidos arquitectos del dos mil. Los más inmediatos existen ya, y sin duda son ya distinguidos en sus obras y en su pensamiento. Los más remotos aún no habrán nacido, pero, sin duda, serán arquitectos de su tiempo, de los siglos que vendrán. A todos ellos mi elogio y admiración anticipada».

Porque, las medallas que recibimos y llevamos solo un tiempo nos enlazan con el pasado, pero también con el futuro.

Emilio Tuñón comienza su discurso con una descripción ordenada en el tiempo de las transformaciones que han experimentado las piedras en las arquitecturas de Cáceres desde «Las manos en las rocas del Calerizo», en tiempos remotos, que se continúa con «Piedras de Norba Caesarina. Que la tierra te sea leve», «Arcilla y cal. El Qázris hispanomusulmán», «De la casa fuerte a la casa palacio», «Demoliciones y reubicaciones en la ciudad histórica», hasta terminar con «Una cartografía abierta. El Museo de Helga de Alvear». Como arquitecto que «hace» estudia la historia para comprender aquellos lugares, aquellos materiales y aquellos tiempos con los que va a trabajar. Y como punto de partida toma el lema de las Jornadas Europeas de Patrimonio 2026 del Consejo de Europa, «Patrimonio en riesgo: revivir, resistir y reimaginar», para hablar de cómo «el tiempo se convierte en un material de construcción capaz de dar nueva vida a la ciudad y a su arquitectura».

Recorreré su discurso desde el hoy para adentrarme en la profundidad del tiempo. El hoy es lo que Tuñón se encuentra cuando proyecta el Museo Helga de Alvear y nos dice que los espacios se organizaron en torno a la hermosa obra *Descending Light* del artista Ai Weiwei. Describe el movimiento de las diversas obras de

arte contemporáneas de la colección por el edificio configurando los espacios y recordando que, «un museo vivo ha de ser capaz de asumir constantes cambios y transformaciones». Así, las obras de arte dan forma a la arquitectura asumiendo la temporalidad de los contenidos. La concatenación de los espacios a través de la valiosa colección es paralela a la «cartografía abierta» de Cáceres hoy. Digamos que el Museo constituye un sistema espacial organizado que resuelve a través de los espacios exteriores los distintos niveles de la ciudad que se dan cita en el extraordinario atrio desde donde se percibe la topografía urbana y su carácter permeable. La topografía, que es recurrente en sus proyectos enraizándolos al lugar, en el Museo configura un recorrido peatonal a través de un vestíbulo urbano al aire libre que conecta el casco histórico, en su cota superior, con la ciudad moderna, en la cota inferior, reinterpretando el urbanismo histórico de Cáceres y diré que es un espacio donde su arquitectura emociona.

De otra parte, los exteriores blancos que reivindican la blanca arquitectura de revocos y enjalbegados de cal de la ciudad histórica y la repetición abstracta de estrechos pilares blancos, son comunes a los interiores del Hotel Atrio que, con una imagen silenciosa en su exterior de muros de piedra hacia la ciudad, excava un interior luminoso y contemporáneo bajo el que aparecieron piedras romanas. En Atrio, el patio es el elemento arquitectónico que Tuñón interpreta para hacer la transición entre lo público y lo privado e integrar la arquitectura contemporánea en el tejido histórico. El pequeño patio cuadrado central, corazón del edificio, cuajado de vegetación, ordena las circulaciones donde el hormigón blanco, el vidrio y la madera dialogan con la piedra del entorno medieval. En el exterior movieron las piedras existentes, las recolocaron y desplazaron encontrando el preciso lugar para los nuevos huecos, cegando con estas piedras los huecos antiguos que afirman su presencia delineada en las fachadas sin alterar la escala de la ciudad.

Y en los extramuros de Cáceres, la Casa de Piedra, que mira al paisaje y a la ciudad desde los huecos de granito extremeño en muros de cuarcita cacereña, con la confianza en el orden «a la romana» de su arquitectura y en los materiales que la enraízan al lugar, posee la confianza del siglo XXI en las arquitecturas históricas tras el «desinhibido» siglo XX, en el que se perdió una parte de su historia y su patrimonio. Tuñón recuerda las innecesarias demoliciones de las Puertas de Coria en el XIX y de Mérida en el XVIII en la muralla romana, pero también las sobrias construcciones barrocas de la ciudad construidas con granito y paramentos encalados, una dualidad a la que la obra de Tuñón está atenta.

Anteriormente las casas-palacio de los siglos XV y XVI se habían asentado sobre el trazado romano, utilizando materiales de la propia ciudad y de su entorno próximo y Tuñón nos dice que «lo más característico de esta tipología es la superposición de estructuras góticas y renacentistas, así como la organización de las estancias en torno a un austero patio, de tamaño ajustado, con columnas predominantemente toscanas».

Aquí me detengo en la Casa Palacio Paredes Saavedra que: «trata de pensar la ciudad desde los presupuestos que la hicieron posible, si bien, imaginando cómo esto podría ser llevado a cabo en nuestra época». Pensando en lo que antes allí había acontecido, en aquellos nobles que se establecieron y que se impusieron a los almohades que allí habitaban, adaptándose al trazado romano, usando sus piedras. Esta rehabilitación de una fortaleza urbana de los siglos XV y XVI se estructura alrededor de un pequeño atrio asimétrico y de un patio ajardinado permitiendo silencio e intimidad en la densa trama del casco histórico. Así, al atravesar su umbral desde la calle Ancha no nos adentramos en el pasado, sino en un revelador presente de espacios concatenados abiertos y cerrados que incorporan fragmentos materiales de otro tiempo, columnas, escaleras, embocaduras..., donde podemos escuchar las voces de ese pasado.

Porque el Cáceres islámico había reutilizado las piedras romanas que antes los visigodos habían usado. La ciudad era entonces Qázris, una poderosa fortificación asentada sobre los sillares romanos de granito con torres adosadas para controlar el territorio, siempre la arquitectura debe resolver las necesidades de las sociedades que las levantan. Y bajo estas piedras permanece el aljibe hispanomusulmán en el Palacio renacentista de las Veletas, una estructura de arcos de herradura que se apoyan sobre gruesas columnas de granito obtenidas de construcciones romanas y visigodas y donde en 2001 la instalación audiovisual *Interiores*, de la artista Montserrat Soto, desplazaba al visitante a un lugar y a un tiempo diferente. Soto realizó más tarde una serie de fotografías de la obra del Hotel Atrio que congela en el tiempo su construcción, vinculando nuevamente la obra del nuevo académico con las artes plásticas de su tiempo.

Las piedras del lugar habían construido antes una muralla romana con cuatro puertas y un trazado de cardo y decumano. Y cuando hubo que reforzar la muralla se usaron las piedras de otras construcciones y estelas funerarias de enterramientos. Incrustar el pasado en la construcción de aquel presente remoto es una actividad natural en una arquitectura que no congela el pasado y nos lo trae al presente, como vemos en la obra de Tuñón. Las piedras funerarias con las siglas HSESTTL: «Hic situs est, sit tibi terra levis», «Aquí yace, que la tierra te sea leve», son elocuentes, los vivos se dirigen directamente a los muertos en primera persona, borrando la delgada línea divisoria entre ellos y el tiempo de ambos se convierte en el mismo, como las piedras que modifican su lugar en el tiempo y en el espacio.

Y en el inicio del discurso, Tuñón rastrea el origen de la cal de Cáceres en las canteras del Calerizo para adentrarse en la profundidad del tiempo en las cuevas kársticas del paleolítico y en los primeros asentamientos, en los que las piedras fueron inicialmente transformadas por humanos, tras ser esculpidas por la acción natural de los acuíferos en su formación, enraizando la arquitectura con el lugar.

Así pues, no pensemos que Tuñón nos propone hoy tan solo un recorrido por la historia, nos está compartiendo el discurso que durante veinte años lo ha unido a Cáceres, haciéndonos partícipes del enigma de nuestra actividad como arquitectos. En ese paseo se acompaña también de autores como John Ruskin, Lewis Munford, Joseph Rykwert o Aldo Rossi, escuchando sus reflexiones sobre la ciudad a la vez que escucha a las personas de su tiempo para las que proyecta las obras. De una manera precisa, Tuñón enlaza así su entendimiento de la ciudad con sus proyectos en una feliz conjunción de pensamiento y acción arquitectónica.

Concluye Tuñón con la reflexión de Montaigne: «El mundo no es más que un perpetuo vaivén, todo se mueve sin descanso», y con este pensamiento, común a las artes, a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, a las artes de la imagen, damos nuestra bienvenida a Emilio Tuñón y nos congratulamos de tenerle en nuestra Academia para reimaginar y compartir «el tiempo como material de construcción».



MANSILLA + TUÑÓN. ATRIO RELAIS & CHÂTEAUX (2010)
Foto Luis Asín

BIBLIOGRAFÍA

Almagro, M. (1960). *Las pinturas rupestres cuaternarias de la Cueva de Maltravieso en Cáceres,* Universidad de Madrid-Seminario de Historia Primitiva del Hombre. Madrid.

Benítez Floriano, S. (2021). *Cáceres. Patrimonio de la Humanidad.* Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno. Cáceres.

Berger, J. (1992). «Una explicación». En: *Puerca Tierra*. Alfaguara. Madrid (edición original 1979).

Boxoyo, S. B. (2009). *Noticias Históricas de Cáceres y monumentos de la antigüedad que conserva* (E. Cerrillo Martín de Cáceres, ed.). Cicon. Cáceres (edición original 1794).

Bustamante, R. / Cabezas M. T. / Gibello, V. (2009): «Sistema constructivo de aljibe almohade de la Casa de las Veletas de Cáceres». *Actas del Sexto Congreso de Historia de la Construcción*. Valencia. Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, pp. 259-268.

Callejo Serrano, C. (1958). *La Cueva prehistórica de Maltravieso, junto a Cáceres*. Biblioteca Pública de Cáceres. Cáceres.

Campesino, A. J. (1982). *Estructura y Paisaje urbano de Cáceres*. COADE. Cáceres.

Cerrillo Martín de Cáceres, E. (2002). «Epigrafía latina y transmisión de inscripciones en Cáceres entre los siglos XVIII y XIX de los manuscritos de Simón-Benito Boxoyo y Claudio Constanzo al CIL II de E. Hübner». En: *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia, pp. 495-508.

Collado Grijalbo, H. / García Arranz, J. J. (coords.) (2022). *Arte Rupestre Paleolítico en la Cueva de Maltravieso (Cáceres, España)*. Vol. I: Estudios y Vol. II: Catálogo. Junta de Extremadura. Mérida.

Cruz Franco, J. P. / Rueda Márquez de la Plata, A. (2023). *El enclave y el Palacio de los Golfines de Abajo*. Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno y Universidad de Extremadura. *Cá*ceres.

Cruz Franco, J. / Cruz Franco, P. A. / Rueda, A. / Ramos Rubio, J. A. / Rueda Muñoz de San Pedro, J. M. (2016). «Evolución histórica de la muralla de Cáceres y nuevos descubrimientos. El postigo de San Miguel, un lienzo perdido de la cerca Almohade». En: *Revista de Estudios Extremeños.* Tomo LXXII (número III). Badajoz, pp. 1869-1910.

De Alvear, H. (2010). Web del Museo Helga de Alvear. https://www.museohelgadealvear.com/es/helga-de-alvear/

De Alvear, H. / Villel, B. / Guardiola, I., *et al*. (2022). *Museo Helga de Alvear*. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. Cáceres.

Floriano Cumbreño, A. (1917). *La Villa de Cáceres y la Reina Católica. Ordenanzas y Concejo que dio la reina Doña Isabel primera de Castilla*. Cáceres.

Floriano Cumbreño, A. (1959). *Estudios de Historia de Cáceres. El Fuero y la vida Medieval*. Oviedo.

García de Paredes, Á. (2015). *La Arquitectura de José María García de Paredes. Ideario de una obra* (tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid. Madrid. Recuperado de https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.34130

García de Paredes, J. M. (1986). *Paseo por la arquitectura de la música*. Discurso de Ingreso a la Academia de Bellas Artes San Fernando. RABASF. Madrid.

García Duque, M. I. (1976. «Arquitectura civil gótica y renacentista en Cáceres». En: *Revista de Estudios Extremeños*, 32, nº 2, Badajoz, p. 9.

Hirschorn, T. (2025) *Guía para la obra My Atlas*. 2025. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. Cáceres.

Hurtado de San Antonio, R. (1977). *Corpus provincial de inscripciones latinas.* Diputación Provincial de Cáceres. Cáceres.

Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*. Fundamentos. Madrid.

Llorente, M. (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Acantilado. Barcelona.

Lozano Bartolozzi, M. M. (1980). *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX).* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres.

Lozano Bartolozzi, M. M. (1989). «La descontextualización. Planteamiento problemático en la recuperación monumental. Aplicación al caso de Cáceres». En: *Revista Oeste* nº 5. Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura. Cáceres, pp. 112-119.

Márquez Bueno, S. / Gurriarán Daza, P. (2003). «La muralla almohade de Cáceres: aspectos constructivos, formales y funcionales». En: *Arqueología y territorio medieval* nº 10. Universidad de Jaén, área de Historia Medieval. Jaén, pp. 57-118.

Mélida, J. R. (1914-1916). *Catálogo monumental de España. Catálogo Monumental de la provincia de Cáceres y Badajoz.* Madrid.

Mogollón Cano-Cortés, M. P. (2011). *La restauración de monumentos durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes*. 1940-1958. Universidad de Extremadura, Cáceres.

Monod, J. (1971). *El Azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barral Editores. Barcelona (edición original 1969)

Montaigne, M. (2021). *Los Ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gornay).* Acantilado. Barcelona.

Mumford, L. (2018). *La cultura de las ciudades*. Pepitas de calabaza, ed. Logroño (texto original 1938).

Oriol e Ybarra, M. (1990). *Madrid a pie, una utopía,* Discurso de Ingreso a la Academia de Bellas Artes San Fernando. RABASF. Madrid.

Pavón Maldonado, B. (1990). *Tratado de arquitectura hispanomusulmana.* CSIC. Madrid.

Pizarro Gómez, F. J. (2002). *Cáceres. Paisajes urbanos de Extremadura.* Junta de Extremadura. Cáceres.

Rodríguez Cerezo, M. G. (1989). «La muralla musulmana de Cáceres». En: *Alcántara,* nº 15. *Revista del Seminario de Estudios Cacereños*. Cáceres, pp. 95-106.

Rodríguez González, A. (2007). *Paseo Epigráfico por el casco antiguo de Cáceres*. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura y Museo de Cáceres. Cáceres.

Rossi, A. (1984). *Autobiografía científica*. Gustavo Gili, Barcelona.

Ruskin, J. (2016). *Las Piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*. (C. de Burgos, trad.), Get a Book. Barcelona (edición original 1853).

Rykwert, J. (1985). *La Idea de Ciudad, antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*. (J. Valiente, trad.) Hermann Blume. Madrid (edición original 1976).

Salas Martín, J. (1984). «Las murallas romanas de Cáceres». En: *Actas de las II Jornadas de Metodología y Didáctica de la Historia*. Cáceres, pp. 141-150.

Salas Martin, J. / Esteban Ortega, J. (1994). *La Colonia Norba Caesarina y la Gens Norbana en Hispania*. Universidad de Extremadura. Cáceres.

Smithson, A. & P. (1982). *The Shift*. Academy Editions. Londres

Teixidó Domínguez, M. T. (2009). «El revoco calcáreo del conjunto monumental de Cáceres, ¿Restitución o Mantenimiento de una imagen falseada?». En: *Actas IV Congreso del GEIIC*. Cáceres, pp. 363-370.

Torres Balbás. L. (1918): «Mientras labran los sillares...». En: *Revista Arquitectura*, nº 2. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Madrid, pp. 17-21.

Torres Balbás, L. (1948): «Cáceres y su cerca Almohade». En: *Revista Al-Ándalus*, volumen XIII. Madrid, pp. 446-472.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal, Madrid.

RELACIÓN DE ACADÉMICOS NUMERARIOS TITULARES DE LA MEDALLA NÚMERO CINCO

EXCMO. SR. D. FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA
Desde el uno de enero de 1857 hasta el siete de febrero de 1862

EXCMO. SR. D. FRANCISCO JAREÑO ALARCÓN
Desde el seis de octubre de 1867 hasta el 5 de octubre de 1892

EXCMO. SR. D. RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO
Desde el 24 de mayo de 1894 hasta el 31 de julio de 1923

EXCMO. SR. D. MODESTO LÓPEZ OTERO
Desde el 9 de mayo de 1926 hasta el 23 de diciembre de 1962

EXCMO. SR. D. FRANCISCO IÑIGUEZ DE ALMECH
Desde el 23 de mayo de 1965 hasta el seis de agosto de1982

EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES BARREDA
Desde el 27 de abril de 1986 hasta el seis de febrero de1990

EXCMO. SR. D. MIGUEL DE ORIOL E YBARRA
Desde el 25 de noviembre de 1990 hasta el cuatro de mayo de 2025

EXCMO. SR. D. EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ
Desde el 25 de octubre de 2026

En el transcurso de la ceremonia de ingreso se interpretaron
las siguientes obras del compositor Diego Ortiz (c.1510-c.1576):

Entrada
Recercada quarta sobre la Folia

Final del acto
Recercada segunda sobre «La Spagna»
Recercada sexta sobre «La Spagna»
Recercada quarta sobre «La Spagna»

Este discurso está editado en *Ibarra Real Nova*, familia tipográfica
diseñada y grabada por el grabador Jerónimo Antonio Gil (1732-1798)
con el auxilio del calígrafo Francisco Javier de Santiago Palomares.
Fue seleccionada por Joaquín Ibarra para su edición de *El Quijote* de 1780,
encargada por la Real Academia Española.
Posteriormente fue recuperada por José María Ribagorda Paniagua en 2007
y ampliada en 2026 con una versión de palo seco, *Ibarra Nude*

Se acabó de imprimir en los talleres de Brizzolis arte en gráficas
en el mes de octubre de 2026

© DE LOS TEXTOS: LOS AUTORES
© DE TODAS LAS FOTOGRAFÍAS: LUIS ASÍN
DISEÑO: GRÁFICA FUTURA

ISBN: 979-13-87647-21-6
DEPÓSITO LEGAL: M-23035-2026