

# Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español

FERNANDO MARIAS \*

Cuando se intenta abordar el tema del «estado de la cuestión» de una disciplina o de un campo de conocimiento e investigación –como el de la arquitectura del Renacimiento que hoy nos reúne y sobre el que se me ha invitado a pronunciarme– lo primero que a uno se le ocurre es plantearse el género –académico o literario– en que debe desarrollar su intervención o, dicho de otra forma, qué se espera oír. Normalmente, se supone que en un «estado de la cuestión» han de tratarse dos temas prioritariamente; por una parte, procederse a una revisión de la bibliografía sobre el tema, aquí tema y período, para señalar a continuación los aciertos o errores, los campos exhaustos o las lagunas, los logros o las desviaciones que puedan pensarse que se han producido con respecto a lo que sería un deseable objetivo a seguir; por otra parte, marcar esos objetivos, delimitar los ámbitos en los que la futura investigación debiera dirigirse para colmar los vacíos existentes.

No voy a plantearme, ni siquiera de pasada, el primero de estos dos temas, pues no soy el más indicado para hacerlo –aunque sería necesario como mero acto de atrición y autocritica para todos los que hemos contribuido, de una u otra forma, a situar los estudios sobre la arquitectura del Renacimiento español en el estado en que hoy se hallan–, dado que soy el último responsable –en una secuencia cronológica– de los que aquí nos encontramos en haber llevado este tema a la situación actual en la que se encuentra, quizá en estado de postración, extrema gravedad o simple estado de confusión o perplejidad. Por ello, intentaré centrarme y limitarme al segundo de ellos, incluso de manera solo parcial, prácticamente con una sola propuesta global, aunque encerrarse en ella un mucho más amplio número de derivaciones.

Esta propuesta podría resumirse de la siguiente forma, de acuerdo con nuestra condición primaria de *historiadores*, y en segundo lugar *de la arquitectura*: dar la palabra a la *historia*; esto es, intentar reconstruir, desde dentro, desde su época, la historia interna de nuestra arquitectura del Renacimiento, olvidándonos de los profesionales de la misma, esto es, de los historiadores –incluido lógicamente el que esto suscribe– a los que debemos tratar, por decirlo con Richard Wolheim, con una «irreverencia sistemática» o, por decirlo de otra manera, con absoluta incredulidad. Si pretendemos entender nuestra historia arquitectónica de este período, como de otros, hemos de intentar dejar que de la propia historia salga su razón. Quizá quede esto más claro con un par de ejemplos.

El primero de ellos puede parecer mínimo. En 1987 se publicaba *Pedro Díaz de Palacios, maestro mayor de la catedral de Málaga*, de nuestra compañera María Dolores Aguilar García, escrupuloso y documentadísimo estudio de este arquitecto

\* Universidad Autónoma de Madrid.

trasmerano. En él se analiza su obra al servicio de la catedral y el obispado malacitano y se nos narra su biografía, asumida por mí mismo en una primera lectura del texto; ahora bien, en una segunda incursión por este libro, referida precisamente a la parte biográfica, algunas dudas me han asaltado. Se nos demuestra que murió en 1636 y, por lo tanto, se le supone de edad muy avanzada, dado que sus primeras noticias, de 1569, en Sevilla, lo situarían en esta fecha con unos 20 años; esto es, habría nacido en torno a 1549 y habría fallecido con unos 87, cifra bastante excepcional, incluso si la comparamos con los 82 que vivió otro de sus colegas, reconocido como longevo, Alonso de Covarrubias, fallecido a los 82, y jubilado a los 77 años por la catedral toledana por «su antigüedad y vejez»; Díaz de Palacios, sin embargo, permanece al frente de las obras catedralicias de Málaga hasta 1629, hasta los ochenta. Se nos dice también que tuvo un hijo, asimismo llamado Pedro, por lo tanto homónimo, que aparece en 1585 cuando requiere del padre que intervenga en la tasación de una obra propia, realizada en la villa burgalesa de Badocondes; se asume que, al no volver a comparecer en documento alguno y no aparecer en ninguno de los testamentos paternos, debió morir muy poco después.

Repasemos, desde un punto de vista incrédulo, esta biografía. Si sustituye a Hernán Ruiz el Mozo en la dirección de las obras de la catedral de Sevilla en 1569 y ha nacido Díaz de Palacios en 1549, habría sido excepcional tal precocidad y habría requerido que hubiera demostrado una gran pericia en su profesión; no obstante, en 1574 es despedido por la fábrica hispalense; pleitea y gana en 1588 y continúa con el título hasta 1592, durante las maestrías de Juan de Maeda (1574-76) y Asensio de Maeda (1576-92); en 1588 se le ofrece una indemnización vitalicia de 300 ducados anuales, pero no reaparece en las cuentas sevillanas después de 1592, y el cabildo se ahorra, al parecer, 44 años de salario, unos 13200 ducados durante este período, cifra gigante, sin que el litigante Pedro proteste durante este largo período. Tras este revés profesional, y éxito económico, Pedro Díaz de Palacios reaparece en 1599 en Málaga, tras siete años de silencio absoluto, como aparejador de su catedral y, ese mismo año, es nombrado maestro mayor con un salario anual de 32 ducados.

Continuemos con los hechos narrados y sus consecuencias. A la hora de ser contratado, en 1569, como maestro mayor de la catedral sevillana, había cumplido por lo menos la mayoría de edad legal para la época, 25 años; tendría que haber nacido hacia 1544 y morir con 92, trabajando por lo menos hasta sus 85. Su hijo, que contrata como maestro de cantería en 1585, tendría que haber sido para entonces mayor de edad, contar con 25 años por lo menos y haber nacido hacia 1560, engendrado por lo tanto cuando el padre tenía 16, un menor de edad.

Pensemos otra alternativa más lógica. Si el hijo tiene que nacer hacia 1560, su padre contaría de 25 a 30 años, la normal de un matrimonio, y habría debido nacer entre 1530 y 1535. A su muerte habría contado con la no despreciable edad de 106 o 101 años y habría trabajado hasta los 99 o 94, convirtiéndose en un verdadero prodigio de la naturaleza. ¿No parecería más lógico que nos encontramos ante dos arquitectos homónimos, padre e hijo? Uno, maestro mayor de la catedral de Sevilla, habría nacido hacia 1530/35, accedido a la maestría en 1569 y desaparecido en 1592, en torno a los 60 años de edad. El hijo, nacido en torno a 1560, alcanza la maestría malacitana en 1599, a los 39 y fallece a los 76, dejando de trabajar a los 67. Todas, evidentemente son fechas aproximadas pero probables en términos generales. El hijo que solo aparece, con el padre, en 1585, no muere de inmediato, sino que no reaparece con él porque es el padre el que ha fallecido. Solo existe una forma de comprobar esta segunda hipótesis; contrastar la caligrafía del maestro sevillano y del malacitano; para ello solo basta una incursión en los archivos hispalenses, de la mano de los documentos publicados por Celestino López Martínez que, sin embargo y desgraciadamente, está por hacer, pero es perfectamente factible.

La causa de la biografía que se nos ha presentado es simplemente la inercia. Todos estamos acostumbrados a tratar con un único Pedro Díaz de Palacios, des-

pedido maestro mayor de la catedral sevillana y honrado profesional de la malagueña. Sin embargo, si dejamos que nos hablen los propios datos históricos, sin dejarnos arrastrar por el peso de la tradición historiográfica, sin forzarlos a una estructura, en este caso solo biográfica, recibida de nuestros «mayores», quizá pudiéramos encontrarnos con la sorpresa que he esbozado: dos biografías.

En el segundo ejemplo entran en juego más factores, complicándose el caso, esta vez un problema, a primera vista de atribución, de una obra de todos perfectamente conocida y admirada, que ha recibido la atención de muchos de nosotros, que no parece presentar ningún problema ni debate en cuanto a su paternidad. Me refiero a la fachada del Colegio de san Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares y a su aceptado y documentado autor, desde tiempos de nuestro «mayor», el venerable y cada vez menos fiable abate don Antonio Ponz, Rodrigo Gil de Hontañón. Parecería absolutamente absurdo, incluso desquiciado, solo propio de un adamista pertinaz o un peligroso y paranoico incrédulo, plantearse el tema de una reatribución de esta fachada, tan representativa del quehacer quinientista de nuestros arquitectos. No obstante, desde hace poco tiempo parecía aconsejable. Una incursión nueva en el texto de Simón García «Compendio y simetría de los templos», escrito por este arquitecto salmantino entre 1681 y 1683, esto es, en aquellos pasajes que se aceptaban como propios del maestro seiscientista y, por lo tanto, ajenos a la pluma de Rodrigo Gil, permitía encontrar un pasaje absolutamente contradictorio con el pensamiento de García, el de un hombre de la segunda mitad del siglo XVII, inmerso en la cultura de los órdenes clásicos, en los que seguía, textual y gráficamente, al tópico Vignola. Dando como novedad la traducción de los libros tercero y cuarto de Sebastiano Serlio, publicado en su primera edición en 1552, el texto constituía un muy serio ataque al empleo «a la renacentista» de los cinco órdenes columnarios, y una defensa a ultranza de lo que el autor llama la «traça»; para él, esta es la verdadera y única arquitectura, la ciencia arquitectónica. Si volvemos nuestros ojos a Alcalá, y contextualizamos históricamente su fachada, nos encontramos con un ejemplo, todo lo dubitativo, tentativo o imperfecto que queramos, pero en el que se plasmó de forma pionera, en suelo castellano, una ordenación columnaria en una delantera civil, en la que el repertorio de modelos de Serlio, al lado de otras fuentes arquitectónicas de la Antigüedad clásica, había sido aceptado como punto de partida para su composición. La obra de Rodrigo Gil se nos aparece en este caso como algo completamente contradictorio con respecto a su propio pensamiento arquitectónico. Además, si volvemos nuestra mirada hacia el monumento, nos enfrentaremos con el hecho de que este no está constituido por una «mera» fachada sino por todo un edificio, el de la librería colegial y que solo podremos entender la nueva obra como una parte de un proyecto arquitectónico global, mucho más complejo, mucho más arquitectónico, aunque mucho menos «pictórico».

El dilema que se podía plantear a estas alturas era el siguiente: o Rodrigo Gil de Hontañón había renegado de sus planteamientos previos o simplemente era un esquizofrénico, o detrás del edificio universitario se escondía otra personalidad, que hubiera podido oponerse al antiserlianismo del montañés y suscribir el diseño de la delantera alcalaína. Creo que, incluso para la historia del propio Rodrigo Gil, era más conveniente la segunda alternativa y una nueva investigación de archivo ha podido desvelar, o mejor dicho, confirmar y prolongar, la presencia, como maestro mayor de las obras de la universidad y el colegio, obligado según la normativa de la propia institución a proyectar sus obras, de otro arquitecto, Luis de Vega, que cobra indefectiblemente su salario hasta su muerte, nueve años después de cerrarse el tajo e inaugurarse la obra con coherencia, y que lo había recibido desde diez años antes de iniciarse.

Tras este problema de aparente atribucionismo se esconde, no obstante, otro: el de las posturas enfrentadas de dos arquitectos, que colaboran en una misma obra, por razones que tendremos que llamar extra-arquitectónicas, a pesar de concebir de forma, al parecer, diametralmente opuesta su concepción de la profesión, su propio

concepto de arquitectura. Esto es, se nos está mostrando la existencia de dos planteamientos diferentes, de un debate –ya sea en la obra ya sea en las anotaciones manuscritas de Rodrigo– vivo, probablemente apasionante para los defensores de una u otra idea de lo que debía ser y era la arquitectura. Subyace, por lo tanto, la propia historia, no solo de un edificio, sino de nuestra arquitectura quinientista tal como la vivieron sus autores, en el seno de una polémica entonces actual y que hacía poco tiempo que se había abierto. Subyace también la historia de las razones de un cliente, que opta por una alternativa artística a través de la elección de un tipo de diseño que, de analizarse, a la luz de la «mínima» y poco trascendente historia, microhistoria, de la institución colegial, nos podrá revelar las causas ideológicas, políticas, de tal elección.

Como he pretendido apuntar con este último ejemplo, hemos de tener en cuenta lo que nuestros arquitectos, y nuestros clientes que los contrataban, entendían y pensaban, reconstruir unas coordenadas arquitectónicas en las que unos y otros se movían y de acuerdo con cuales comprendían su quehacer. Esta reconstrucción histórica requiere que reformulemos, con sus protagonistas, los términos de los debates y polémicas; que, por lo tanto, recuperemos las categorías «estilísticas» con las que se preveían sus proyectos e ideas y se juzgaban sus producciones, de acuerdo con la jerarquía de valores y preeminencias vigentes en la época, más que en la nuestra.

Para ello es necesario proseguir el estudio de la teoría arquitectónica de la España del siglo XVI, desde la que nos hablan no solo los profesionales sino también, a veces, los clientes, arquitectos *amateurs*, que expresan sus propios puntos de vista sobre el producto que desean recibir. Estos textos nos muestran, por una parte, las pautas que seguía la enseñanza, o las diferentes tendencias didácticas, pues el fin primordial de este tipo de literatura artística fue, evidentemente, el de la formación de los profesionales, o frente a la de estos, la formación de los clientes según un diferente sistema de valores, reflejo de un gusto diverso, eco de unas distintas pretensiones de significación, de representación social o ideológica a través de la arquitectura. Pero una teoría que no se agota en lo que con mayor propiedad podría denominarse una tratadística o un recetario de fórmulas tradicionales, que encuentran la vía escrita desde la previa transmisión oral y que, aunque hagan referencia básica a los aspectos más técnicos de la actividad arquitectónica, no hacen sino subrayar la importancia de este elemento en su producción y en la enseñanza del oficio, de la disciplina. Hay que acercarse a otros fondos que reflejen las intenciones y los debates, las categorías y paradigmas que entonces se emplearon como formulaciones de juicios de valor. Me estoy refiriendo a cúmulo muy amplio y variado de testimonios, que van desde los propios documentos contractuales, que no debieran servirnos solamente para datar una edificación o una de sus partes o identificarnos un maestro constructor y contratista o a un arquitecto tracista de su arquitectura, sino que pueden ser utilizados en muchos casos desde este punto de vista; que incluyen las anotaciones de los arquitectos o clientes en los libros de tratadística arquitectónica que manejaron, en este caso fundamentalmente italianos, en las que podemos constatar sus intereses y reacciones ante las ideas impresas, sintomáticas de sus particulares formas de asimilar lo aprendido a través de la letra impresa; los pleitos, a veces solo justificados en su origen por cuestiones económicas, pero en las que tienden a salir posiciones teóricas, y también prácticas, del mayor interés; los concursos de todo tipo, desde los realizados para elegirse una traza a los que tuvieron lugar para cubrir una plaza de arquitecto o aparejador; las tasaciones o informes al final o en el curso de una obra y en las que pueden vertirse ideas en las que basar una precisa valoración técnica o formal de una construcción. La lista podría aumentarse.

Esas ideas y esos presupuestos, de arquitectos y clientes, nos proporcionan las categorías empleadas en la época, que no tienen por qué coincidir con las etiquetas estilísticas que hoy estamos acostumbrados a utilizar; no sólo existe actualmente el



problema de la validez del concepto de estilo, uno de cuyos mayores antagonistas es un historiador de la arquitectura bien conocido de todos nosotros, George Kubler, como ha señalado en textos traducidos a nuestra lengua o todavía por traducir, sino que, siguiendo sus pasos, debiéramos contribuir a la definición de las categorías históricas propias de nuestro Quinientos. Estamos habituados a trasladar casi mecánicamente categorías propias del centro principal de la actividad arquitectónica de la época moderna, Italia, sin reparar en dos factores básicos; por una parte, que en España no se dió exclusivamente una influencia desde este país, sino que se vivía de otras tradiciones que permanecieron vigentes durante muy buena parte del período de nuestra atención y que hacían referencia, por ejemplo, a elementos que la tratadística o la práctica italiana contemplaba con cierta displicencia. Por ejemplo, cuando en Medina del Campo, en relación a la obra arquitectónica de la casa del Doctor Beltrán, se hace referencia a la posibilidad de tallar sus arcos con molduras «romanas» o «castellanas», nos estamos encontrando con un término lleno de significado, aunque éste todavía pueda quedar oscuro y solo deba ser tentativamente identificado lo «castellano» con lo que denominamos «mudéjar». Por otra parte, la reacción española ante el mundo italiano no fue ni absolutamente complaciente ni unánime, y en buena parte del siglo XVI o se llegó a mirar con desconfianza tal, como para modificar radicalmente sus modelos y adaptarlos a otras funciones o hábitos formales, o se intentó remodelar y superar en razón de otras intenciones, distintas a las originales. La tarea no es evidentemente fácil, pero la lección de Kubler, por ejemplo con su investigación del estilo *chao* en la arquitectura portuguesa del siglo XVI –un caso paralelo al puramente español– o del *estilo desornamentado* en Castilla, no debiera olvidarse.

En esta línea, he intentado reformular algunas tendencias de nuestra arquitectura con los términos, que no etiquetas, de «usos», «modos» y «maneras», extrayendo sus contenidos de la propia historiografía o teoría arquitectónicas contemporáneas, que se discriminaban –como distinción justificada por un raciocinio, no arbitrariamente– según los puntos de vista históricos de contemplación e intelección de nuestra arquitectura o nuestra decoración arquitectónica.

Y con la palabra «uso» no solo he querido introducir una palabra arcaica por voluntad arqueologista. El término «uso» supone el concepto de función, algo que no podemos perder de vista, porque era, y es, central en cualquier discusión que considere verdaderamente la arquitectura como tal. Un edificio no es solo una organización formal y significativa, sea tal significado puramente denotado por aquella configuración o rebuscadamente connotado, añadido. Es primariamente, por una parte, un organismo que debe cumplir unas funciones prácticas –ulteriormente, o en otro plano, también de posible índole simbólica– que han justificado el gasto de su erección. Incluso dentro de una misma tipología arquitectónica, diversas soluciones responden a modificaciones de carácter utilitario, usadero, funcional. Sin un análisis de las mismas, estaremos reduciendo un edificio a algo que ni es ni era, sino como solo un elemento parcial. Por otra parte, tales funciones requerirán unas determinadas soluciones técnicas y formales, expresadas en la construcción y en el diseño, esto es, en el conjunto del edificio considerado globalmente como tal. Y esas funciones a las que debiéramos atender e investigar están indefectiblemente ligadas a unas formas de vida, ya sea religiosa, funeraria, civil y privada, pública en consonancia con diferentes etiquetas o costumbres. La liturgia, los ritos, los hábitos corrientes en el empleo funcional del espacio civil, palaciego, con su corolario en la distribución y actividades desempeñadas en una casa residencia o en un palacio de carácter más público e institucional, son aspectos que clientes y arquitectos tenían en cuenta a la hora de encargar una obra o diseñarla. Poco sabemos todavía sobre las tipologías de nuestra arquitectura del gótico o del renacimiento del siglo XVI, de sus préstamos e intercambios, y menos todavía de las funciones prácticas a las que debían dar respuesta y satisfacción, y que no fueron las mismas a lo largo de toda nuestra época, sino que se

modificaron al compás de los cambios en las formas de vida de los diversos estamentos y niveles culturales de nuestra sociedad.

Otro tema básico, desde mi particular punto de vista, sería el de lo que podríamos llamar la sociología de la profesión, ocupándonos desde sus diversas categorías profesionales y sus funciones y responsabilidades específicas, dentro del complejo entramado de la proyección y construcción de un edificio, hasta los aspectos relativos a su formación manual y teórica, intelectual y cultural, de proyectación y diseño, tema del que todavía sabemos muy poco. En este contexto, y vinculado no solo con su formación sino con la práctica profesional, un campo de primera importancia es de los medios de expresión gráfica de los arquitectos de nuestro Renacimiento. Me refiero, lógicamente, al estudio de los dibujos que han llegado hasta nosotros y que, a través de la búsqueda archivística, han de llegar en el futuro. No solo como medio de conocer las formas originales de un edificio, a menudo transformadas en el curso de su realización o en su historia posterior, de mutilaciones, restauraciones o cambios de uso, de devolvernos su aspecto primigenio; también como testimonio de los sistemas proyectivos, y por lo tanto ideativos, de nuestros arquitectos, las pautas y caminos seguidos por ellos en la concepción gráfica de sus obras, las jerarquías de sus intereses y las de los oficiales que los emplearan a los clientes que les dieran su visto bueno. Nos descubren el método de su trabajo, su concepción arquitectónica, sus preocupaciones principales, las prácticas, tradicionales o nuevas, en las que basaban su actividad como diseñadores, como compositores en el papel de lo que más tarde tendría que ser obra de cal y canto. No solo es necesario en este momento realizar —en paralelo al magnífico *Corpus of Spanish Drawings*— una recopilación de este material disperso, y en muchos casos de difícil acceso y consulta, sino de su análisis interno, no exclusivamente dirigido, como es frecuente con respecto a otras muchas fuentes «documentales», a desvelar una fecha o una firma, un nombre que vincular con una obra.

Estas líneas de investigación nos llevarían, como las relativas al significado de las formas arquitectónicas para sus contemporáneos, a la inserción de nuestra historia de la arquitectura dentro de las coordenadas de una historia más general y más profunda, a la que arquitectura puede y debe contribuir con sus propias aportaciones. Cuando fray José de Sigüenza, en su descripción del monasterio del Escorial, se adentra en el campo de la propia significación —de la idea, por decirlo con René Taylor— del monumento, no hace solo referencia a *una*. Nos describe una tipología, triple, de interpretaciones que estaban vigentes entre sus contemporáneos, a tenor de sus diferentes niveles culturales, su conocimiento de la arquitectura o de la Biblia o la historia clásica. En esas líneas el fraile jerónimo nos está trazando una tipología del saber y la mentalidad española de la época o, con mayor precisión, de las diversas mentalidades que coexistieron en un siglo y una sociedad tan plurales como aquéllas. Debemos aplicarnos en la tarea de desvelar los cauces de la significación arquitectónica, de acuerdo con tradiciones medievales o novedades nórdicas o italianizantes, de nuestros edificios, de acuerdo con el rigor histórico más escrupuloso, sin aceptar senderos, por muy esotéricos o atractivos que puedan parecernos y resultar, que no fueran hollados por nuestros antepasados quinientistas, que fueran ajenos a nuestra forma de entender la arquitectura y la expresión de sus significados. Nuevamente este camino nos permitirá contribuir a la construcción de una historia general del pensamiento, y no solo del científico, de nuestro Renacimiento. La historia de nuestra arquitectura dejará de interesar exclusivamente a los historiadores de la arquitectura; se convertirá en una actividad de reconstrucción del «habitat» de la sociedad española renacentista, de las diferentes y cambiantes formas de su vida y de los espacios de sus necesidades y recursos, de sus actividades prácticas y sus creencias, de su ciencia —empírica o teórica— y su tecnología, de sus formas de pensar y de sus modos expresivos, esto es, de la vida de los hombres de nuestro Renacimiento en toda su complejidad, tan compleja como los hombres y los elementos, los saberes, las creencias y las ideas que permitieron levantar esa arquitectura.

Quizá pueda haber parecido que esta intervención, como siempre declara la oposición respecto a los discursos políticos del «estado de la nación», ha sido una ingenua declaración de buenas intenciones más que un detallado programa operativo. No obstante, creo que son las intenciones, o su inexistencia, las que definen los mayores problemas de una disciplina y, por lo tanto, el estado de «su» cuestión. Como he señalado en otro lugar, el estudio del arte y la arquitectura del Renacimiento español presenta más problemas de índole historiológica que de carácter historiográfico, metodológico. Podemos no estar al tanto de las distintas propuestas metodológicas más recientes, aplicables a la arquitectura del Renacimiento o a otros períodos y campos de la historia de la arquitectura y del arte, pero estas –del «neoformalismo» y la «sociología histórica de la percepción» de estirpe gombrichiana o el «criticismo inferencial» de Michael Baxandall y Svetlana Alpers al «desconstructivismo» de raíz derridiana o a la búsqueda del signo personal del autor y la función «humana» del arte de Norman Bryson– no dejan de estar implícitas en mi propuesta básica de dar una explicación histórica de nuestra arquitectura del Renacimiento. Circunstanciar, contextualizar las obras en su medio histórico, explicar sus causas, analizar críticamente las intenciones de sus creadores en un marco de intencionalidades de artífices y clientes, sustraer la historia de las intencionalidades –conscientes o inconscientes, pero modernas y personales– de los historiadores; esto es, optar por un modelo de hacer historia de la arquitectura que contemple lo que es, una narración problemática de acontecimientos de los que se derivan unos productos arquitectónicos, regidos por causas y razones humanas, que posee como tal narración un argumento interno, estrictamente histórico más que contemporáneo, reflejo de los problemas generales y específicos que se desarrollaron dramáticamente, siguiendo un argumento de problemas, en torno al concepto de la profesión y la disciplina y las cualidades de sus obras, la arquitectura, que daba solución a algunos de los problemas que se planteaban los hombres del Renacimiento español.

BND