

CERVANTES, ROWE, VENTURI&SCOTT BROWN; *MANIERAS...*

JOSÉ LÓPEZ-CANTI

Universidad de Sevilla, Departamento Proyectos arquitectónicos,

E.T.S. Arquitectura, España

polilla@us.es  0000-0001-8272-1087

RESUMEN

El artículo aborda la figura intelectual del angloestadounidense Colin Rowe, de una forma fragmentada, incidiendo en algunos aspectos que han marcado hitos en la historiografía y la interpretación arquitectónica del siglo XX. Se establece una reflexión sobre la presencia de Rowe en la actualidad, entre las generaciones de estudiantes que cursan arquitectura para seguidamente establecer algunas cuestiones consideradas de relevancia. La innovación en los mecanismos interpretativos de este autor, muy avanzados, que permiten una comprensión muy significativa en tiempos posteriores, tales como los conceptos de transparencia literal, transparencia fenomenal, son analizados como influencias en el curso del tiempo, apertura de nuevas posibilidades. El espacio geográfico y cultural de Italia, es otra de las fuentes en la obra de Rowe sobre la que se reflexiona en una perspectiva que introduce la *imagología* como un estadio previo de los mecanismos con los que diferentes culturas son visualizadas, interpretadas y recibidas. Una centralidad que no debía evitarse, es el concepto del aprovechamiento del manierismo como una metáfora que se traslada a lo contemporáneo, para de un modo perspicaz alumbrar comparaciones e interpretaciones arquitectónicas que resultan muy novedosas en su momento y alumbran su propio futuro. Una especulación comparada entre Rowe y Venturi, con la interpretación de algunas obras de éste último, nos sitúa en la continuidad y recuperación actual que el manierismo como heterodoxia puede aportar en el abordaje presente de la arquitectura. Finalmente, contextualizar a Rowe en el ámbito español, era necesario por enriquecer las teselas del mosaico de sus geografías transitadas.

Palabras clave: Colin Rowe, Manierismo contemporáneo, imagología, inteligencias reunidas, interpretación.

ABSTRACT

The article addresses the intellectual figure of the Anglo-American Colin Rowe, in a fragmented way, focusing on some aspects that have marked milestones in the historiography and architectural interpretation of the 20th century. A reflection is established on Rowe 's presence today, among the generations of students who study architecture, to then establish some issues considered relevant. The innovation in the interpretive mechanisms of this author, very advanced, which allow very significant advances in later times, such as the concepts of literal transparency, phenomenal transparency, are analyzed as influences on the course of time and opening of new possibilities. The geographical and cultural space of Italy is another source in Rowe 's work that is reflected on in a perspective that introduces *imagology* as a previous stage of the mechanisms with which different cultures are visualized, interpreted and received. A centrality that should not be avoided is the concept of using mannerism as a metaphor that is transferred to the contemporary, to illuminate in a perceptive way architectural comparisons and interpretations that are very novel at the time and illuminate their own future. A comparative speculation between Rowe and Venturi, with the interpretation of some of the latter's works, places us in the continuity and current recovery that mannerism as heterodoxy can contribute to the present approach to architecture. Finally, contextualizing Rowe in the Spanish context was necessary to enrich the tiles of the mosaic of his traveled geographies.

Keywords: Colin Rowe, Contemporary Mannerism, *imagology*, gathered intelligences, interpretation.

RESUMO

O artigo aborda a figura intelectual do anglo-americano Colin Rowe, de forma fragmentada, enfocando alguns aspectos que marcaram marcos na historiografia e interpretação arquitetônica do século XX. Estabelece-se uma reflexão sobre a presença de Rowe hoje, entre as gerações de estudantes que estudam arquitetura, para então estabelecer algumas questões consideradas relevantes. A inovação nos mecanismos interpretativos deste autor, muito avançados, que permitem avanços muito significativos em tempos posteriores, como os conceitos de transparência literal, transparência fenomenal, são analisadas como influências no curso do tempo e abertura de novas possibilidades. O espaço geográfico e cultural da Itália é outra fonte da obra de Rowe que se reflete numa perspectiva que introduz a *imagologia* como etapa prévia dos mecanismos com os quais as diferentes culturas são visualizadas, interpretadas e recebidas. Uma centralidade que não deve ser evitada é o conceito de utilizar o maneirismo como metáfora que se transfere para o contemporâneo, para iluminar de forma perspicaz comparações e interpretações arquitetônicas muito inovadoras na época e que iluminam o seu próprio futuro. Uma especulação comparativa entre Rowe e Venturi, com a interpretação de algumas obras deste último, colocamos na continuidade e na recuperação actual de que o maneirismo enquanto heterodoxia pode contribuir para a abordagem actual da arquitectura. Por fim, contextualizar Rowe no contexto espanhol foi necessário para enriquecer os azulejos do mosaico das suas geografias viajadas.

Palavras-chave: Colin Rowe, Maneirismo Contemporâneo, *imagologia*, inteligências reunidas, interpretação.

“Tenemos que escribir peligrosamente, Beckett”
James Joyce dirigiéndose a Samuel Beckett

1. APERTURA

Se cumplen veinticinco años de la desaparición de Colin Rowe (García Carbonero 2000, 226). Expresado en la unidad de un cuarto de siglo, parece un tiempo mayor que de seguro ha hecho que su figura intelectual y su producción se hayan desvanecido en la memoria de los estudiantes actuales en muchas Escuelas de Arquitectura. Aunque en la biblioteca de mi escuela, los títulos más conocidos del angloestadounidense están etiquetados como bibliografía recomendada, no me he atrevido por pudor a solicitar el historial de préstamos, digamos, de los últimos cinco años, cuyas peticiones, posiblemente corresponderían más al cuerpo de profesores que al de los estudiantes. Por el contrario, en mi caso, fue en esa condición de aprendiz de la arquitectura en la década de los 80, cuando sus libros, artículos y su influencia estaban de alguna manera presentes y vivos, al menos entre aquellos estudiantes menos pragmáticos, o más virados hacia aspectos interpretativos del gran barco de la arquitectura. Lo cierto es que hoy en día, los programas de Historia de la Arquitectura Contemporánea —al menos, por lo que conozco de mi Escuela— se encuentran con retos difíciles de resolver: de un lado, la organización cronológica de los contenidos parece haber perdido sentido como organización del relato; por otro, el tiempo disponible para abarcar una cronología llena de sobresaltos e incertidumbres, es muy escaso. ¿Dónde situar este inicio?, ¿en el siglo XVIII?, ¿en el eco de la primera revolución industrial?, ¿en el Renacimiento como inicio de un gran ciclo cultural inspirado en el racionalismo? ¿Y cómo lidiar con el asunto después de golpes intelectuales tan arrolladores como los infligidos por Derrida y su deconstrucción? (Vidler, Eisenman 2011, 7-11) A la vista de cómo lo hizo Rowe se pueden despejar algunos interrogantes, a la vez que su pensamiento puede no tener cabida por dificultades de tiempo: conciliar una explicación de presente que se vea concernida —y a veces interpretada— por procesos del pasado, sin que éste obedezca a una temporalidad ordenada por cronología, es una tarea sofocante para cualquier docente que hoy imparta esa materia y el menor de los riesgos que se pueden correr, es obviar nombres imprescindibles, digamos por exigencia que impone el propio guion a la hora de repartir los tiempos de dedicación a las distintas materias de los estudios que componen la titulación de arquitectura y no por una obliteración intencionada. Es nuestro interés por otro lado, poner de relevancia la relación entre historia de la arquitectura y su influencia sobre el proyecto arquitectónico, esa cuestión que Vidler tildaba de “tópico estribillo” y que formulaba literalmente con los siguientes interrogantes: “¿cómo se “relaciona” la historia con el proyecto?, ¿es útil? Y si es así, ¿de qué maneras?” (Vidler 2011, 21) En cualquier caso, sea explícitamente o de forma soterrada, hoy no es viable componer una historiografía contemporánea de la arquitectura sin que el pensamiento de Rowe aparezca por la cantidad de intersecciones artísticas y culturales que exploró, (también por su doble condición de historiador y docente del proyecto arquitectónico) con un arco de tiempos extremadamente ambicioso. Lo que sigue a continuación sólo puede ser fruto de ese ejercicio de memoria personal que ahora en el presente trato de completar e interpretar en clave de significado que en aquel momento no encontré, dado que el futuro estaba por acontecer. Lo primero que viene a mi memoria son las personas y las geografías que se encontraban entorno a Rowe: Stirling y Eisenman, por hablar apenas de dos arquitectos que realizaban proyectos en aquella época y que

se hacían presentes a la hora de elaborar nuestros propios ejercicios de proyectos; de otro lado, el mundo anglosajón desdoblado entre el Reino Unido y los Estados Unidos, siempre trufados del suministro que Italia les proporcionó como experiencia del viaje y conocimiento de la arquitectura. Y la sugerente textualidad que supusieron las interpretaciones realizadas por Rowe estirando el arco temporal y cruzando siglos con cierta comodidad aparente: detrás de ello se escondía un trabajo de profundísimo dominio de la historia de la arquitectura practicado con igual intensidad con proyectos que no se construyeron y obras que aún hoy en día, se pueden visitar. Este balbuceo de estudiante ante sus escritos, no ha desaparecido a día de hoy cuando he regresado a volver a leerlos, en libros tan amarillos como el tiempo que ha pasado, o en escaneos digitales que parecen que han descubierto el ADN del siglo pasado.

2. TRANSPARENCIA AL PIE DE LA LETRA; VELADURA DE LOS FENÓMENOS

Uno de los artículos que quizá más huella dejó en aquel pasado de estudiante, fue el que definía los conceptos de transparencia literal y transparencia fenomenal (Rowe 1978, 155-178). Expresar la interpretación de la arquitectura moderna a partir de su mirada comparada con la pintura que le era contemporánea, suponía un marco de apertura creativa que, a la larga, en su futuro, se fue expandiendo de manera exponencial, por lo que abrió caminos y ello, ese desbroce, es realmente cuando se vislumbra en perspectiva, una operación de ingenio intelectual y de posibilidad de tránsito que sigue siendo admirable. Parece que en principio las distintas artes que coinciden en un determinado período de tiempo vienen, cada una mediante sus medios expresivos, a establecer una comunidad del tiempo que se atraviesa, por no decir que son distintas manifestaciones de un mismo espíritu del tiempo. Por tanto la interpretación parece estar legalizada gracias a la producción en determinadas circunstancias epocales. Sin embargo, Rowe no se acoge a este principio, donde sólo bastaría sugerir una seductora relación entre un determinado cuadro y un determinado proyecto o edificio —ya que el resto de la justificación, permanece legitimado. Su novedad estriba en la ruptura interpretativa de ambos campos de trabajo: tanto el de la pintura como el de la arquitectura. La precisión de los análisis espaciales es de tal complejidad, que se pone de relieve una nueva práctica del espacio interpretativo tanto en lo que se refiere al cuadro como en lo que respecta a la arquitectura. Raramente podrían haber llegado tan lejos si no se hubiera ido rítmicamente del uno al otro y viceversa. Y, sobre todo, la interpretación de cada objeto de distinta naturaleza, no hubiera alcanzado ese grado de profundidad sin la presencia comparada, como coincidencias prodigiosas que no tienen explicación posible. Hablar de la diferencia de las obras —especialmente cuando todo es arquitectura o pintura moderna—, encontrar la justa correspondencia y las investigaciones que como caminos se bifurcan, es otra narrativa que obliga a la rescritura del proceso histórico. Y si Rowe en este ensayo establecía ese doble concepto de la transparencia en términos de literal y fenomenal, releído hoy en día nos sugiere también que en su sistema de interpretación de la realidad se da como una suerte de interpretación literal y en otro plano o derivada, una interpretación fenomenal, que ya no operan sobre el factor adjetivo de la transparencia, sino que afectan al conjunto sustantivo del abordaje interpretativo. De otro lado, contemplado en perspectiva, hoy apreciamos limitaciones de su abordaje, que como no podría ser de otra manera, están muy vinculadas y son dependientes del modelo clásico y de la relación del espectador y su posición espacial relativa frente a la obra. Situación que se ve exponencialmente subrayada, cuando

la pintura es objeto de interpretación, dado que a pesar de que la complejidad del espacio sobre la superficie pictórica es elevado a su máxima potencia, la relación de más o menos frontalidad es inevitable en la visión del objeto artístico. Como ha destacado Vidler sobre Rowe, haciendo alusión a la obra de Stirling de la Staatsgalerie de Stuttgart, “...su primordial predilección por lo clásico y, por extensión, por el clasicismo moderno, hizo que la rechazara por la ausencia de aquello que tenían en común la villa de Palladio y la villa en Garches de Le Corbusier: una fachada.” (Vidler 2011, 115) Estas limitaciones no son justas destacarlas en el presente sin tener en cuenta cuál es el anuncio implícito que tuvo esta tecnología interpretativa: en el futuro que contiene anidado, ofrecerá la inclusión de sucesivos diámetros crecientes de relación que, aunque el propio Rowe no aprobaría (Fernández-Galiano 1999, 112), emanan de sus lecciones. Del cuadro y el edificio pasaremos una y otra vez en fugas crecientes, libres y creativas a un proceso comparado en primera instancia, luego propositivo, más adelante relacional y cargado de narrativa, donde el texto literario, el lenguaje fílmico, la fotografía, la instalación o la performance artística serán compañeros de interpretación de la arquitectura y también de su ideación. Por poner un ejemplo relacionado con el texto literario basta contrastar la interpretación de Rowe sobre la propuesta del proyecto de Sociedad de Naciones y en paralelo hacer una lectura de la novela “Bella del Señor” de Albert Cohen (Benedetti 1988) donde toda una narrativa socioespacial de la diplomacia incide en las cualidades arquitectónicas, materiales y de mobiliario asignado simbólicamente acorde al estatus de una elitista sociedad diplomática que se organiza con preceptos claramente anclados en el siglo XIX (Cohen 1987). Frente a este mundo material descrito por Cohen en su narrativa, Le Corbusier será transparente en lo que se refiere a cifrar un nuevo estatus de la relación internacional y la diplomacia a través de una organización espacial de oficinas sin privilegios, prefigurando espacialmente lo que luego se plasmará en 1948 como Declaración escrita que reorganiza toda la funcionalidad de la diplomacia mundial. En cierta manera, aunque se suponga irónico, este mundo de comparatismo transversal lo podemos hacer en un plano literal o fenomenal —y, más allá, en una suerte de haz de planos—, pero no sólo, también como ecosistema de conocimiento y saberes, como proceso de inteligencia colectiva y compromiso social y como acto creativo de la propia arquitectura que tiende al bienestar común. Y ello, si hacemos el viaje inverso en búsqueda de su mapa genómico, siempre iremos a encontrar líneas de filiación y trazas genéticas que pasan por estos ensayos y estas propuestas de Colin Rowe¹.

3. VIAGGIO IN ITALIA: INTELIGENCIAS REUNIDAS

Un tema céntrico no sólo en las investigaciones de Rowe, sino en su biografía, va a ser la geografía italiana. No parece nada excepcional si lo ponemos en relación con la vocación profesional de nuestro personaje: la arquitectura. Otra cuestión que es un deseo a abordar en este apartado es la articulación a través de la historia del carácter anglosajón en contraste con el italiano. Parece que merecería la pena hacer un alto y poner bajo observación este aspecto, en relación al enorme peso e impacto que este país —Italia—, su cultura, arquitectura, historia y paisaje tuvo en la obra y pensamiento de Rowe. Esto por otro lado es un abordaje incómodo, porque iré por un camino estrecho y mal señalizado. Durante siglos en Europa —y ello se exacerbó aún más con los nacionalismos y

¹ Colin Rowe también fomentó la coautoría y la colaboración como proceso formativo de investigadores, firmando artículos y textos conjuntamente, así como prologando algunas monografías.

la constitución de los Estados— se produjo un conjunto de interpretaciones, tipificaciones –en la mayoría de los casos, de carácter tópico— que proyectaban un conjunto de imágenes y características de los lugares vistos desde una condición extranjera o de plena alteridad. De esta cuestión trata la Imagología (Kundera 1990, 89-92) como campo de conocimiento derivado fundamentalmente del comparatismo literario. Los libros de viajes —una especialidad puesta en marcha a partir del siglo XVIII, pero con precedentes muy anteriores— y más adelante los llamados viajeros románticos acentuaron si cabe más, una distorsión interpretativa que se había ido reforzando progresivamente en la medida que las identidades de carácter nacional crecían: “la acepción psíquica y perenne del carácter, alma o genio nacional sólo triunfaría con el Romanticismo, haciendo posible, mas no siempre deseable, la coincidencia de la imagen con la de la literatura” (Guillén 1998, 367). Y —supongo que lo habrán adivinado ya— Italia estaba en el centro del viaje, y era más real en la *imagología* construida desde su frontera exterior, que desde los límites internos. Nos interesa pues este doblez de aspecto: de un lado, la condición de viaje y de otro, la producción cultural acumulada y condensada que en términos de *imagología* proyectaron los anglosajones sobre Italia y los italianos. No es extraño a la vista de esta relación problemática, que Vidler introdujera un epígrafe en el estudio sobre la figura de Rowe que tituló “Un Palladio inglés” (Vidler 2011, 81) La propia Inglaterra no sale indemne de este proceso y Rowe incorporará estas tensiones interpretativas —pérfida Albión, *Albion perfide* (Rowe 1993, 3-6)— como formando parte también de los viajes y desplazamientos que las arquitecturas y las ideas o códigos que las envuelven, desarrollan trasladándose intelectualmente de unos lugares a otros como fenómenos de recepción y tránsitos recíprocos. Lo interesante en Rowe es que este desplazamiento o recepción no sólo se produce a través de la geografía, sino fundamentalmente a través del tiempo. Y será justamente esta doble dislocación —como una luxación producida en la obra original— la que le permitirá comparar a Palladio y Le Corbusier (Rowe 1978, 9-34) como procesos arquitectónicos que arrojan parentesco y consecuentemente, comprimen el tiempo de la arquitectura. No es justo atribuir en solitario a Rowe este procedimiento de geografías transnacionales; Wittkower comisarió junto con Saxl y publicó en el catálogo de la exposición de 1945 “*England and the Mediterranean tradición*” un artículo titulado “*Pseudo-Palladian elements in English neoclassicism*” en el que la figura de Iñigo Jones hace de rótula de ambas geografías —la inglesa e italiana— “con el que hizo surgir la cuestión de la transmisión y transformación como un campo legítimo” (Vidler 2011, 82) La situación estaba expedita para que Rowe estirase la geografía y el tiempo como sustancias maleables por la vía de la comparación. Viaje y escritura, por consiguiente, están en íntima combinación productiva en el caso de Rowe y en esa combinatoria hay que imaginar, como proceso previo, la conversación y la compañía² en esos viajes con coche mítico y volante a la derecha. Italia estaba suficientemente textualizada en el ámbito europeo, especialmente en el británico, en el francés mediante la figura de Stendhal —donde se sobrepone la guía de viaje y la literatura en una duplicación de perfecta simetría, con un gran impacto didáctico sobre la pequeña sociedad de viajeros de época que se dirigían a Italia— y en el alemán a partir de los viajes de Goethe —en ese momento, las guías Murray, Baedeker y Joanne se convierten en auténticos éxitos editoriales. En el caso británico nos resulta muy esclarecedor un pequeño fragmento que aparece en las primeras páginas de “El corazón de las tinieblas” de Conrad, que había adoptado el inglés como lengua sin que ésta fuera su lengua materna o de nacimiento. En ese fragmento (Conrad 1889, 7-8) el escritor, siempre transitando un mundo de riberas, muelles,

2 Peter Eisenman; más adelante Alvin Boyarsky.

atraques o altamar, especula —a través de su personaje Marlow— imaginando a un anónimo soldado de las legiones romanas a orillas del Támesis, que se siente especialmente alienado por el carácter de la geografía que está pisando y ocupando imperialmente:

I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago—the other day. . . (...). Imagine the feelings of a commander of a fine —what d’ye call ‘em?— trireme in the Mediterranean, ordered suddenly to the north; run overland across the Gauls in a hurry; put in charge of one of these craft the legionaries—a wonderful lot of handy men they must have been, too—used to build, apparently by the hundred, in a month or two, if we may believe what we read. Imagine him here—the very end of the world, a sea the colour of lead, a sky the colour of smoke, a kind of ship about as rigid as a concertina—and going up this river with stores, or orders, or what you like. Sand—banks, marshes, forests, savages, —precious little to eat fit for a civilized man, nothing but Thames water to drink. No Falernian wine here, no going ashore. Here and there a military camp lost in a wilderness, like a needle in a bundle of hay—cold, fog, tempests, disease, exile, and death—death skulking in the air, in the water, in the bush. They must have been dying like flies here.³

El lugar de pertenencia y la identidad es algo que sin duda exige una traducción en el desplazamiento, una traducción que el propio Rowe hubo de hacer 20 siglos después que aquel soldado romano siguiendo la dirección inversa (e invirtiendo también las sensaciones que Conrad atribuía al legionario), donde el descubrimiento de una cierta Arcadia perdida y añorada (la “*Et in Arcadia ego*” de Waugh) y un imperio de la arquitectura se le revela como epifanía. Por desgracia, no todas las fuentes han estado constituidas por estos grandes de la creación literaria y lo que se intuye de muchas de esas ediciones bajo el formato de guía de viajes en los siglos XVIII y XIX es una visión “...forzosamente arbitraria, automatizada y entontecedora de aquellas complejidades —pueblos, ciudades, nacionalidades— que desconocemos” (Guillén 1998, 337) Guillén, para escapar de ese tópico interpretativo tan prodigado en suelo europeo, habla de un concepto que tiene validez tanto en escala social como en formato de individualidades, al que denomina “inteligencias reunidas”⁴ en favor de una “Europa no simplificada, ni trivializada ni uniforme” (Guillén 1998, 367) Y esa expresión —puede uno imaginar— se ajustaría con bastante exactitud a los

3 —Estaba pensando en épocas remotas, cuando llegaron por primera vez los romanos a estos lugares, hace diecinueve siglos... (...) Imaginad los sentimientos del comandante de un hermoso... ¿cómo se llamaban?... trirreme del Mediterráneo, destinado inesperadamente a viajar al norte. Después de atravesar a toda prisa las Galias, teniendo a su cargo uno de esos artefactos que los legionarios (no me cabe duda de que debieron haber sido un maravilloso pueblo de artesanos) solían construir, al parecer por centenas en sólo un par de meses, si es que debemos creer lo que hemos leído. Imaginadlo aquí, en el mismo fin del mundo, un mar color de plomo, un cielo color de humo, una especie de barco tan fuerte como una concertina, remontando este río con aprovisionamientos u órdenes, o con lo que os plazca. Bancos de arena, pantanos, bosques, salvajes. Sin los alimentos a los que estaba acostumbrado un hombre civilizado, sin otra cosa para beber que el agua del Támesis. Ni vino de Falerno ni paseos por tierra. De cuando en cuando un campamento militar perdido en los bosques, como una aguja en medio de un pajar. Frío, niebla, bruma, tempestades, enfermedades, exilio, muerte acechando siempre tras los matorrales, en el agua, en el aire. ¡Deben haber muerto aquí como las moscas! (Traducción de Sergio Pitó)

4 Obsérvese que el término que utiliza Guillén habla tanto en el sentido de reunir varios aspectos de la inteligencia, como igualmente, la inteligencia emanada de la reunión. En este sentido, es insoslayable nombrar una cierta producción por parte de Rowe que se hace a partir de la pequeña comunidad compartida, la compañía, y la afinidad electiva como un estímulo de producir conocimiento a partir de lo compartido.

viajes de Rowe por la geografía y la arquitectura italianas que tanto suministro de conocimiento le proporcionaron y que él devolvió a su tiempo presente como algo con capacidad de interpretar arquitecturas que se distanciaban siglos y millas, pero que se comunicaban mutuamente, como si en un momento de lapsus, hubieran tenido una reunión secreta de la que el propio Rowe levantara acta. Nos bastaría con esta cautela a la hora de entender la acomodación y la operación de índole intelectual que Rowe realiza sobre la arquitectura italiana y su interpretación, libre finalmente de esa proyección pastosa e inservible que proyecta el conjunto de prejuicios culturales lanzados contra la otredad geográfica. Pero nos parece que sería útil incorporar un aspecto más a esta condición viajera de Rowe sobre el suelo italiano y que vendría a explicar de alguna manera el rendimiento intelectual que esta experiencia tuvo en su obra escrita, en sus artículos y ensayos. Son apenas circunstancias materiales, en grado de hipótesis, pero que no deberíamos despreciar y que de una u otra forma, se traslucen en comentarios, entrevistas y demás declaraciones —en especial los relatos de Eisenman sobre anécdotas (Fernández 2020; Hernández 2019) y procesos de análisis de las arquitecturas italianas in situ—, que deben ser encuadradas como parte contextual de este complejo proceso interpretativo (sólo visitando, a partir de Milán, Renacimiento y Manierismo, y excluyendo de forma inflexible, el Barroco italiano). Si pensamos en una Italia turística de hoy en día, imaginémosnos por un momento la Italia de 1961 donde Rowe acompaña de forma tutelada a Eisenman, viajando en coche, sesiones de doce incansables horas de formación diaria. Pero desearía que hicieran un esfuerzo por imaginar el país apenas tres lustros después del paso de la guerra y la caída del fascismo. Baste recordar la producción de Rossellini “Viaggio in Italia” (Vila Matas 2004) de 1954 —curiosamente situada en las afueras del Nápoles de la época, sobre un caserón de función agraria y con diversas fugas hacia la isla de Capri, que incluye una épica visita a las ruinas de Pompeya, donde una escena de unos amantes descubiertos por arqueólogos durante la filmación en tiempo real, petrificados por el volcán, determinaron dicho fragmento filmico como formado parte indeleble de la historia del cine. Y no sólo vayamos al año 1954, en 1947 Rowe ya había escrito “La matemática de la vivienda ideal” a partir de las villas Palladianas, por consiguiente, ya visitadas en esa altura. Todo para subrayar un mundo que no existe, una experiencia que difícilmente, se puede volver a tener. Los 35° grados de temperatura a los que se refiere Eisenman frente a la Villa de Palladio, bajo el riguroso interrogatorio de Rowe, son circunstancialmente irreproducibles y de aquel ambiente material, de aquellas circunstancias temporales, vino una agudeza de abordaje que hoy carecería de la nitidez necesaria. Todo ello es bastante paradójico, porque la arquitectura tiene persistencias que ni siquiera el territorio puede conservar.

P.S.

Todo entre paréntesis, como post—scriptum de lo anterior:

(Hemos realizado un viaje en dos direcciones, de la Roma a la Inglaterra, añorando el buen vino sustituido por húmeda agua del Támesis y echando en falta el calor que desprende la tierra bañada por el sol, que ahora era pantanosa y gris; y de otro lado, siglos después, nos trasladamos de la Gran Bretaña a Italia, en viajes de estudios, auténticos Tours del conocimiento que venían precedidos de toda una producción cultural, una cautela por no simplificar, ni trivializar ni uniformar una diversidad que hay que

tratar con inteligencias reunidas. Hagamos un desplazamiento más, antes de ingresar en otro aspecto de la obra de Rowe, y desplacémonos al estado de Texas, con el consiguiente cambio de continente y cruce de océano. En la introducción de este monográfico de Astrágalo, firmada por Grahame Shane (A35, pág. 253 en la versión en español) —quien además de todo, realizó su tesis doctoral bajo la dirección de Colin Rowe—, se puede registrar una experiencia docente en Austin llevada a cabo con Rowe junto con varios ayudantes y docentes (Hoesli, Hejduk, Slutzky, entre otros, denominados irónicamente como Texas Rangers (Caragonne 1995) por el propio Alexander Caragonne). Shane en concreto cita dos ejercicios de proyectos con localizaciones en San Antonio y la localidad de Lockhart, respectivamente. Me detengo un instante en esta última, donde Shane afirma que:

Rowe y Hejduk también construyeron una lectura de Lockhart, Texas como representación ideal y simbólica de la democracia jeffersoniana agrourbana estadounidense, con su palacio de justicia situado en una plaza central rodeada de tiendas, iglesias y edificios sociales. Un entramado de calles y un paisaje de granjas rodeaban este núcleo cívico. Lockhart se convirtió en esta interpretación cultural simbólica en una variación del modelo clásico del Renacimiento italiano.

¿Es posible en una operación docente, el planteamiento de un ejercicio como éste, en cuya cadena de razonamientos encontremos al final una tenue y ya lejana referencia al Renacimiento italiano? Lockhart, con algo más de 12.000 habitantes en la actualidad, capital de la Barbacoa a nivel estatal —lo cual no es para tomárselo a broma—, con un Palacio de Justicia con ciertos aires de Hitchcock —el director de cine— y en efecto, siendo mónada jeffersoniana —menos democrática que nunca, ahora— y agrourbana, raramente puede convocarnos una idealización del Renacimiento italiano, cuando parece que se presta a una fotogénica narrativa como escenario propio de una serie de *true crime* que comparte un genoma bastante distinto al europeo. Al poco, la mayoría de Texas Rangers, se dispersaron.)

4. CERVANTES, ROWE, VENTURI; MANIERAS...

El manierismo en el arte y la arquitectura ha sido un asunto céntrico en las investigaciones de Rowe. La pertinencia de no sólo haberlo estudiado desde el prisma del tiempo de su aparición, sino de haberle dado un traslado comparado con algunas situaciones acontecidas con la arquitectura moderna, tiene un doble efecto inmediato: de un lado rescata un período que había surgido con unas primeras interpretaciones oscurecidas y borrosas, las más de las veces inclinadas a una visión peyorativa y denigrada del fenómeno (Soriano y Palacios 2024, 326); del otro, venía a suplir una propia interpretación del lenguaje arquitectónico de la modernidad que había quedado simplificado como proceso de ruptura histórica —la llamada tabla rasa— carente de articulación con cualquier otro lenguaje o proceso que proviniese del tiempo pasado. Esta actitud ecológica con el saber que mantiene Rowe al establecer esta operación al borde de los años cincuenta del siglo pasado, es de vital importancia y de relevancia hasta nuestro presente. Aunque Hauser había ahondado en el manierismo (Saldaña 2021) desde su explicación social, es decir, un descontento

generalizado sobre los efectos reales producidos por la Reforma luterana y su correspondiente traslado a la expresión artística (Hauser 1964) Rowe se centrará fundamentalmente en un análisis de carácter más formalista acomodado al lenguaje proyectual de la arquitectura. Para verificar el alcance y los efectos que el manierismo tiene en su prolongación y revisión contemporánea, deseáramos iniciar este apartado con una fuente de origen literario. Con ello queremos subrayar dos aspectos fundamentales que resultan inmanentes al fenómeno original y que serían: de un lado, la multiplicidad interpretativa a la que se presta el manierismo; del otro, el mantenimiento de la tensión interpretativa cuando aún perdura como debate controvertido en nuestro tiempo actual. Por ello, nos dirigimos a un pasaje del Quijote de Cervantes —novela por otro lado que encarna el espíritu manierista de su momento a la perfección— que es dificultoso de interpretar tanto contextualizado en su tiempo de escritura como en la actualidad, a la vista de los numerosos debates bibliográficos que con fechas recientes siguen encontrando en la discrepancia el punto de mayor acuerdo, como si las posiciones contrarias no encontrasen espacio de síntesis alguno. Nos estamos refiriendo al capítulo 14 de la primera parte del Quijote, donde la pastora Marcela realiza un discurso exculpatorio de la acusación que se le atribuye de haber causado la muerte de Grisóstomo por razón de rechazar su oferta de amor y haberlo conducido a un suicidio desesperado. Sus reflexiones sobre la libertad de elección, sobre la soberanía de sus decisiones sitúan el rol de la mujer de la época en una posición excéntrica y sorprendente. No en vano la crítica actual se sigue dividiendo en el plano interpretativo entre un falso feminismo y un precedente extraordinariamente temprano de reivindicaciones precursoras del feminismo contemporáneo (López 2022; González 2021, 413-432; Maestro 2017). Sirva de reflejo de las prolongaciones que el manierismo —en este caso, mediante su espacio literario— suscita hasta nuestros días para abordar en su contexto las aportaciones de Rowe en el campo de la arquitectura. Para ello lo haremos enfrentando las figuras del propio Rowe y de Venturi. Con esta suerte de mirada especular esperamos alcanzar una mayor profundidad de campo. En su artículo “Manierismo y arquitectura moderna” (Rowe 1978) Rowe dispone al principio una nota al pie en la que se puede leer: “Desde que este artículo fue escrito, las iniciativas de Robert Venturi, han esclarecido en cierto modo la situación. (...) Venturi se ha mostrado desenfadado en su modo de utilizar elementos de origen manierista (...)” (Rowe 1978, 35). Ese desenfado hemos de entenderlo generosamente equivalente a una forma polifacética y compleja, con una gran diversidad de registro en las decisiones proyectuales y en las intenciones arquitectónicas. Más adelante, en su artículo, Rowe añadirá un concepto perfilador del uso manierista en términos de “(...) distorsionar el crisol interno de la coherencia clásica” (Rowe 1978, 39). En el caso de Venturi, hemos de entender que esta coherencia clásica es también aplicada a cualquier desvío en la costumbre y las prácticas arquitectónicas de la arquitectura local o regional, que marcarían la medida de su propio clasicismo en lo que respecta a la costumbre o el ejercicio consuetudinario y no sólo a la acepción clásica de un determinado movimiento en la cultura arquitectónica europea. En esta confluencia que proponemos de Rowe con Venturi es importante recurrir al prólogo que Vincent Scully prepara para la edición de “Complejidad y contradicción en arquitectura”, cuya tentativa de título anterior parece que fue “Manierismo en la arquitectura” (Soriano y Palacios 2024, 327). Scully destaca la influencia de Italia en la concepción del texto y su teoría pero, sobre todo, describe un cierto proceder que inevitablemente nos recuerdan a los viajes de Rowe por dicho territorio: “Venturi se inspiró inicialmente en un modelo opuesto arquetípica e históricamente al templo griego (en contraposición a Le Corbusier): las fachadas de las ciudades de Italia, con sus ajustes interminables a los requerimientos contradictorios del interior y el exterior

y con su adaptación a todos los aspectos de la vida cotidiana: no son esencialmente esculturas en amplios paisajes, sino contenedores espaciales complejos que definen a la vez calles y plazas” (Venturi y Scully 1974, 10). Es toda una tentación en estas líneas de Scully extraer aisladamente expresiones como “ajustes interminables”, “requerimientos contradictorios”, “vida cotidiana” o “contenedores espaciales” porque parecen aludir —como en el caso de la pastora Marcela— a un tiempo distinto al de su escritura —virado hacia su futuro—, más próximo al nuestro que vivimos en la actualidad, donde la habitabilidad contemporánea ha doblegado la autoridad impositiva de la arquitectura en un proceso mucho más negociado y menos concluido; más propio de una construcción elongada en el tiempo donde la disponibilidad del contenedor espacial se cede a la autogestión de una *customización* más personal, más biográfica de los habitantes que se establecen como coautores de cualquier intervención.

Revisamos a continuación dos obras de Venturi que recogen este espíritu enunciado por Rowe del traslado transhistórico del manierismo a la arquitectura contemporánea. La primera de ellas, las casas “gemelas” conocidas como Trubek y Wislocki, en la mítica isla de Nantucket —que no aparecen incluidas en el catálogo de “Complejidad y contradicción en arquitectura”— y la segunda de ellas, la conocida como Guild House o también como Friends House en la ciudad de Filadelfia, ésta sí, formando parte del catálogo que Venturi incluirá al final, como anexo de su libro. Al contemplar las casas de Nantucket, parece que estuviéramos leyendo esa afirmación de Rowe que incorporaba a su reflexión sobre el manierismo: “El elemento de deleite de la arquitectura moderna parece residir principalmente no en el hecho de proporcionar un placer inmediato a la vista, sino en la idea de turbarla (...) se ofrece un esquema laberíntico que frustra la vista al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos, sólo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción.” (Rowe 1978, 53). En efecto, en una primera visión, las casas se identifican en una línea de tradición, síntesis del *shingle style* y el *balloom frame* pero, rápidamente, la turbación acontece al observar el conjunto de anomalías que en su montaje de carpintería —entendiendo el conjunto de ambas casas como una obra de carpintería— aparecen una y otra vez, en una dicción disléxica que contraviene las soluciones que la costumbre y el oficio (su propio clasicismo) ha venido decantando para este tipo de edificaciones. Cualquier carpintero perito en este tipo de casas, se sentiría extrañado de todo tipo de detalles, encuentros y posiciones relativas que los elementos poseen, pero sería más que capaz de construirla acorde a unos planos bien detallados y se le imagina satisfecho del resultado. Es curioso deducir de las palabras de Scully que un aprendizaje culturalmente tan distante y tan ajeno a la cultura local de la costa Este norteamericana indujera a Venturi a un resultado como éste, en que las tensiones entre interior y exterior llegan a tal punto que la arquitectura se concibe como un mueble habitable, preciso y aprovechado al milímetro donde nos imaginaríamos habitar una cómoda con cajones parcialmente abiertos que exhiben sus secretos hacia el espacio exterior sin abandonar el interior completamente o también, encontrarnos en esa arquitectura naval tan familiar en la isla ballenera (origen iniciático del Moby Dick de Melville) donde la cultura del camarote y la cubierta a cielo abierto en el océano inconmensurable, se resuelven sin solución de continuidad, en una suerte de sinfonía del espacio capaz de todas las escalas terrestres, incluidas las del campo de estrellas.

Por último, añadiremos algunos comentarios sobre la Guild House, Filadelfia 1960-63 (Robert Venturi, John Rauch, Cope & Lippincott, Denise Scott Brown) que viene a incorporar algunos aspectos más esquivos y menos evidentes de la revisión del manierismo en el espacio contemporáneo. Aunque esta obra se ha encuadrado por la crítica fundamentalmente a partir de



Fig. 1. Casas Trubek y Wislocki, Nantucket 1970—72 Cortesía de “Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.”.



Fig.2. Otras casas “gemelas” en la isla de Nantucket. Google maps Street View, 2024

su inserción en la cultura pop —por las evidentes citas icónicas y simbólicas que maneja—, deseáramos hacer una lectura de carácter más socioespacial que no merman por otro lado las consideraciones formalistas con las que habitualmente se analiza. Aunque Venturi incluyó esta obra dentro del anexo final de su “Complejidad y contradicción”, llama la atención los lacónicos comentarios de carácter formal que acompañan la descripción de los planos, atribuible también a una condición pudorosa de autor de la obra. Sí vale la pena destacar que las constricciones económicas con las que el proyecto arranca son tomadas por los autores como un estímulo y una mayor auto-exigencia, que vendría a determinar ese lenguaje de hojas de ladrillo visto que tan determinante fue en el futuro como expresión genuina de las sucesivas burbujas inmobiliarias, conocidas genéricamente como “boom del ladrillo”, que se caracterizarían por un bajo mantenimiento, la aparición simbólica de los accesos principales y, en general, la exhibición de una musculatura económica de la clase media alta que encuentra en el bien raíz una inversión de alta y durable rentabilidad. La semilla estaba plantada y la representación social de la arquitectura, estaba llegando a sus máximos a través de

una codificación aparentemente sencilla y por tanto, esquivada en sus significados, es decir, plenamente manierista. Tras la rehabilitación llevada a cabo en el 2009 por VSBA (Venturi & Scott Brown asociados) la situación actual es, 60 años después de su edificación, de magnífica conservación. Estos apartamentos tutelados para mayores, en las proximidades de un lugar histórico vinculado a Edgar Allan Poe, dan una lección de arquitectura cruzando más de medio siglo y saliendo indemne del difícil trayecto.

Hay una imagen muy conocida de la zona común en la parte alta del edificio —la que desde el ventanal en forma de luneto tiene una prodigiosa vista sobre la ciudad de Filadelfia— en donde se condensa esta suerte de vulgaridad altamente digna: los techos de fluorescentes (esa fuente de luz que marcó la infancia y adolescencia del escritor David Foster Wallace) el sencillo mobiliario y ese ambiente lánguido que mil series televisivas nos ofrecen sobre la caracterización de la sociedad estadounidense, están aquí representadas con una precocidad y una brillantez propia de los grandes momentos de la historia de la arquitectura.



Fig.3. Planta superior, espacio comunitario. Guild House. Fuente: <http://www.vsba.com/>. Cortesía de Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.

5. COLIN ROWE NUNCA ESTUVO EN ESPAÑA

En un monográfico de la revista A&V (Rowe 1992, 2-4) dedicado al arquitecto Rafael Moneo, Colin Rowe escribe una presentación al número que titulará “La España de Moneo”. Con unos comentarios a su contenido —como siempre, concentrado, denso, complejo pero muy sustancial para comprendernos en el curso del tiempo y tomar perspectiva de nosotros mismos—, concluiremos esta mirada fragmentaria hacia el arquitecto, crítico y pensador angloamericano que tanta riqueza de ideas y de miradas ha donado al mundo de la arquitectura de la que nos sentimos afortunados herederos. Rowe comenzará con una sorprendente afirmación que parece predecir el devenir político más de un cuarto de siglo después, ya que se inicia aseverando: “Voy a suponer que Cataluña no forma parte de España; y, por tanto, con toda la razón puedo decir que nunca he estado en España. Por otro lado, sí que he estado en Barcelona: fue en enero de 1985(…)” (Rowe 1992, 2). Barcelona —especial y exclusivamente Barcelona—, ha estado siempre en el imaginario de la sociedad española como un territorio cosmopolita, que nunca llegó a perder el contacto con la Europa democrática y que, en su seno, ya albergó una cierta cultura *underground* más o menos consentida por la dictadura (Calderón 2024). Aunque de los últimos grandes actos del régimen moribundo, el llamado espíritu del 12 de febrero (Arias Navarro a la cabeza) se celebraron simbólicamente en Barcelona (Pinilla García 2023), la intención de esta ubicación no estaba lejos de simbolizar el dominio de la cadavérica dictadura sobre su plaza más díscola en todo el territorio nacional. Ese eco precisamente percibió Rowe una década después, sentado en el bar del hotel con una copa entre las manos y admirando el tafilete rojo como material superviviente de un

charme extinto, inexistente ya en las grandes cadenas multinacionales de la hostelería a lo largo del mundo (Statler-Hilton, entre otros) Pero lo que Rowe imaginaba como una construcción de los años 20, le sorprende al conocer que el hotel era cuarenta años posterior a esas fechas, por lo que concluye irónicamente:

Así pues, más cosas que pensar: no sólo sobre la distinción española, sino también sobre su retraso. Fue así, sentado en una de las sillas tafilete rojo y tomando una copa, como por primera vez en mi vida me encontré contemplando con una suave indulgencia el régimen represivo e intolerable del fallecido general Franco. Y es que, después de todo, el hecho de que yo pudiera estar sentado un rato en esta habitación modesta, escasamente española y suavemente elegante, ¿no era fruto de la pasmosa política del propio Caudillo, decidido como estaba a detener el curso de la ‘historia’? (Rowe 1992, 3)

Esa indulgencia la reprime rápidamente y de forma pública Rowe en su interior y la extiende también de forma comparada al caso Italiano, del que es un gran conocedor. Pero lo curioso es que de esas circunstancias deduzca Rowe la excepcional calidad de las obras de Moneo de aquel momento, justificable por producidas “entre *deux economies*”, la del modelo de la dictadura —un incómodo eco resonante en la frágil transición—, y el libre mercado, abriendo la tendencia a consolidar una sociedad de consumo democrática. La síntesis que Rowe obtiene de esta foto provisional, es que la excelencia de las arquitecturas de Moneo, se deben a “(...) que tenéis un proletariado mal pagado” (Rowe 1992, 4). Fue 1992 un año de geometrías imposibles; de un lado, las Olimpiadas en Barcelona y del otro, la Expo Universal de Sevilla, que serviría de excusa para la articulación de las comunicaciones e infraestructuras del centro-Sur en el territorio peninsular. Y da vértigo pensar en esos apuntes de Rowe recordados a partir de su visita en 1985, porque sólo una década antes, Antonioni con su film “The passanger” presentaba una España que vista hoy es prácticamente inexistente: una Almería famélicamente conectada con carreteras propias de principios del siglo XX, con localidades plenamente adscritas a la cultura material y al nivel económico más deprimido del norte de África; una Barcelona, que quitando las mágicas azoteas de Gaudí, era sucia y ajada, como percibe nuestro personaje diez años después. Y sí, es cierto que a más del nombre de Moneo, una nómina creciente de nombres y obras ha ido incrementando el prestigio internacional de la arquitectura española hasta llevarla recientemente al MOMA de Nueva York como un filamento más de esa discutida expresión marca España. No se puede decir lo mismo de su territorio, ya que las obras y proyectos con su valor añadido y su calidad no suplen ni son bálsamo suficiente para el saqueo de la costa, las urbanizaciones desalmadas y la lupa que Bruselas pone una y otra vez sobre este descontrol y esta destrucción. Ya Chirbes, en su novela “Crematorio” dejó bien a las claras que la bondad de una única arquitectura, una casa por ejemplo, llena de belleza e inteligencia arquitectónica no alivia la presencia de las otras miles que a la larga han acabado con una forma de vida, con una cultura de relación con el territorio bastante equilibrada y sostenible, con un paisaje antrópico de gran belleza. Y sí, es cierto, Colin Rowe, a tu pregunta de “Pero, ¿cuánto falta para que el consumismo domine en España? (...) ¿Se prolongará mucho?” (Rowe 1992, 4) que tú mismo respondías en 1992, con un austero “lo dudo”, no hace falta añadir mucho más. Es el precio tal vez de un proletariado (digamos ahora, más actualizado, clase trabajadora) mejor pagado pero nunca suficientemente remunerado, de una convergencia europea más trabada y de una plena sociedad de consumo que comparte cada día



Fig. 5. Entorno de la plaza de toros de Vera, almería. Street view. 2024

más, unas brechas sociales entre unos y otros que nunca debió ser divisa o equivalencia de los estados de libertad.

Iniciábamos este artículo con una medición del tiempo: un cuarto de siglo de la desaparición de Rowe. La sociedad española se ha acostumbrado a medir el tiempo que acumula de democracia —ya va a estar cerca del medio siglo— superando casi por una década el tiempo que sufrió de dictadura; imaginar ahora, hoy, a Rowe en un hotel de Barcelona y hacer audibles sus pensamientos interiores —que irían de la calidad de su copa, al mobiliario estándar e insulso de un alojamiento de cadena multinacional— sería toda un placer para cualquier lector, pero especialmente para nosotros, españoles —supongo— saber a través de él de nuestra arquitectura, sociedad y devenir en este tiempo presente es algo que añoramos y de lo que tendremos que privarnos.

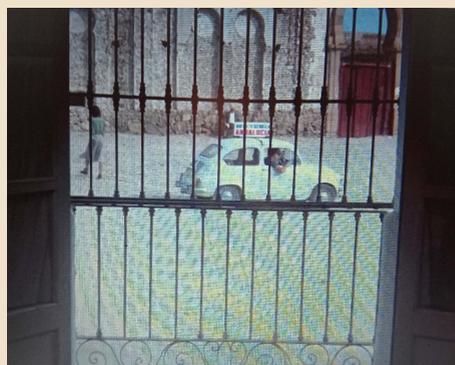


Fig. 4. fotograma de *The passenger* (1:52'59"). M. Antonioni 1975 (al fondo, la plaza de toros de Vera, Almería; a la izquierda, Romy Schneider)

REFERENCIAS

- Benedetti, Mario. 1988. "Una magistral provocación" https://elpais.com/diario/1988/05/22/opinion/580255206_850215.html
- Calderón, Manuel. 2024. *Hasta el último aliento: Puig Antich, un policía olvidado y una guerrilla contracultural en Barcelona*. Barcelona. Tusquets

- Caragonne, Alexander. 1995. *The Texas Ranger. Notes from the Underground Architecture*. Mit.Pr
- Cohen, Albert. 1987. *Bella del Señor*. Barcelona. Anagrama
- Conrad, Joseph. 1889. *Heart of Darkness*. Edinburgh, London 1902. W. Blackwood & Son Ed.
- Chirbes, Rafael. 2007. *Crematorio*. Barcelona. Anagrama
- Fernández Galiano, Luis. 1999. "Epitafios para un liberal" *A&V Revista* N° 68 (Octubre): 112
- García Carbonero, Marta. 2000. "Colin Rowe" *A&V Revista* N° 81-82 (Abril): 226
- González Díaz, María. 2021. "La pastora Marcela: un personaje recluso textualmente" *Revista Lemir* N°25: 413-432
- Guillén, Claudio. 1998. *Múltiples moradas*. Barcelona. Tusquets
- Hauser, Arnold. 1969. *El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Ediciones Guadarrama
- Hernández, Alejandro. 2019. "El viaje de Eisenman y Colin Rowe". *Revista Arquine* <https://arquine.com/el-viaje-de-eisenman-y-colin-rowe/>
- Kundera, Milan. 2009. *La inmortalidad*. Barcelona. Tusquets
- López Navia, Santiago. 2022. "La pastora Marcela: una precursora del feminismo en el Quijote" <https://theconversation.com/la-pastora-marcela-una-precursora-del-feminismo-en-el-quiote-187037>
- Maestro, Jesús. 2017. "El mito de la pastora Marcela: la falacia de la libertad y la falacia del feminismo." <https://www.youtube.com/watch?v=ehqtk53A7KQ> Recuperado 20 Marzo 2024
- Pinilla, Alfonso. 2023. *Arias Navarro y la reforma imposible*. Los libros de la catarata Ed.
- Soriano, Federico, Palacios, Dolores. 2023: "Simultaneous Double Notions: Mannerist Elements in Contemporary Architecture" *Architectural Theory Review* VOL. 27, N°. 3, 326–345 <https://doi.org/10.1080/13264826.2023.2277202>
- Rowe, Colin. 1978. *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili Ed
- Rowe, Colin. 1992. "La España de Moneo." *A&V Revista* N° 36 (Agosto): 2-4
- Sabatini, Federico. 2013. *Sobre la escritura. James Joyce*. Alba Editorial
- Vidler, Anthony. 2011. *Historias del presente inmediato*. Barcelona. Gustavo Gili Ed
- Vila Matas, Enrique. 2004. "Dueños de nuestro propio ahora" *Letras Libres, Año 6* N° 64: 66-67
- Venturi, Robert. 1974. *Complejidad y contradicción en Arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili

BREVE CV

José López-Canti, 1963, España. Doctor Arquitecto por la Universidad de Sevilla. Profesor Titular desde 1999 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, en el Departamento de Proyectos arquitectónicos. Director del Departamento desde 2002 a 2007. En ejercicio profesional de la arquitectura desde 1990 a 2005. Miembro del Grupo de Investigación Composite HUM-711 y director del mismo entre 2004-2023. Profesor del Máster de Arquitectura y Ciudad sostenible de la Universidad de Sevilla desde su primera edición, y Coordinador del Módulo de Investigación del mismo. Profesor del Máster audiovisual de la Universidad de Málaga. Ha dirigido una veintena de Tesis doctorales y ha publicado diversos artículos en diferentes revistas. Ha publicado diversos capítulos de libros en editoriales como Recolectores Urbanos, Athenaica, Ediciones de la Universidad de Sevilla. Ha participado en diversos Seminarios internacionales y estancias como en la Universidad de Talca, Valle Central, Chile.