



A&P continuidad

ISSN: 2362-6089

ISSN: 2362-6097

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Argentina

Lahuerta, Juan José; Nudelman, Jorge; Cravino, Ana; Blanc, María Claudina

Conversación con Juan José Lahuerta, en torno al estudiante de arquitectura Antoni Gaudí

A&P continuidad, vol. 9, núm. 17, 2022, pp. 22-29

Universidad Nacional de Rosario

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.35305/23626097v9i17.397>

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



LA FORMACIÓN EN ARQUITECTURA. REVISIONES EN SU DEVENIR

EDITORES ASOCIADOS: J. NUDELMAN / A. CRAVINO / M. C. BLANC



N.17/9 DICIEMBRE 2022

[J. OCKMAN] [J. J. LAHUERTA / J. NUDELMAN / A. CRAVINO / M. C. BLANC] [C. A. KOGAN] [J. P. PEKAREK]
[L. A. MÜLLER / C. PARERA] [M. E. DURANTE] [M. P. BARRIENTOS DÍAZ / C. R. ARANEDA GUTIÉRREZ] [J.
MUNTAÑOLA THORNBERG] [P. AZARA] [F. LIBERATORE / A. AGUIRRE / H. CAGGIANO / Á. ABBATE / C.
BORSANI / H. QUIROGA]



N.17/9 2022

ISSN 2362-6089 (Impresa)

ISSN 2362-6097 (En línea)

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



FAPyD



Imagen de tapa :
Biblioteca Popular Constancio C. Vigil. Desarrollo
del espacio de la escalera de la biblioteca.
Fotografía: Arq. Walter Gustavo Salcedo.

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica
por el Ministerio dell'Istruzione, Università e Ricerca
(MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad
Científica del Proyecto.

El contenido de los artículos publicados es de exclusi-
va responsabilidad de los autores; las ideas que aquí
se expresan no necesariamente coinciden con las del
Comité editorial.
Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables le-
gales por errores u omisiones que pudieran identificarse
en los textos publicados.
Las imágenes que acompañan los textos han sido pro-
porcionadas por los autores y se publican con la sola
finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a
A&P Continuidad; la misma no asumirá responsabilidad
alguna en aspectos vinculados a reclamos originados
por derechos planteados por otras publicaciones. El ma-
terial publicado puede ser reproducido total o parcial-
mente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fo-
tografía Aplicada la imagen que cierra este número de
A&P Continuidad.



Universidad Nacional de Rosario

Rector
Franco Bartolacci

Vicerrector
Darío Masía

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano
Mg. Arq. Adolfo del Rio

Vicedecano
Arq. Jorge Lattanzi

Secretario Académico
Arq. Sergio Gustavo Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Mg. Arq. Bibiana Ada Ponzini

Secretaria de Asuntos Estudiantiles
Arq. Leandro Peiró

*Secretario de Extensión Universitaria, Vinculación
y Transferencia*
Arq. Aldana Prece

Secretaria de Postgrado
Dra. Arq. Jimena Paula Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Mg. Arq. Gabriel Chiarito

Secretario Financiero
Cont. Jorge Luis Rasines

Secretario Técnico
Lic. Luciano Colasurdo

Secretaría de Infraestructura Edilicia y Planificación
Arq. Luciana Tettamanti

Director General Administración
CPN Diego Furrer

INSTITUCIÓN EDITORA

Facultad de Arquitectura, Planeamiento
y Diseño
Riobamba 220 bis
CP 2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina
+54 341 4808531/35

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
aypcontinuidad01@gmail.com
www.fapyd.unr.edu.ar

ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

Próximo número :
CONTINUIDADES Y DISRUPCIONES EN LA
FORMACIÓN Y LA INVESTIGACIÓN EN AR-
QUITECTURA. ENERO-JULIO, AÑO X - N°18 /
ON PAPER/ONLINE

A&P Continuidad Publicación semestral de Arquitectura

Directora *A&P Continuidad*
Dra. Arq. Daniela Cattaneo
ORCID: 0000-0002-8729-9652

Editores asociados
Dr. Jorge Nudelman, Dra. Ana Cravino,
Arq. María Claudina Blanc

Coordinadora editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Marcaje XML
Arq. María Florencia Ferraro

Diseño editorial
Dg. Sofía Lombardich
Dirección de Comunicación FAPyD

Comité editorial

Arq. Sebastián Bechis
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Ma. Claudina Blanc
(CIUNR. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Daniela Cattaneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Jimena Cutruneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Galimberti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Gustavo Sapiña
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico

Julio Arroyo
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Renato Capozzi
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Gustavo Carabajal
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Fernando Diez
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Manuel Fernández de Luco
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Héctor Floriani
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Martín Blas
(Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)

Isabel Martínez de San Vicente
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Mauro Marzo
(Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)

Aníbal Moliné
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Jorge Nudelman
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Alberto Peñín
(Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)

Ana María Rigotti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Ruggeri
(Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)

Mario Sabugo
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Sandra Valdettaro
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Federica Visconti
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)



ÍNDICE

EDITORIAL

08 » 11

Jorge Nudelman, Ana Cravino
y María Claudina Blanc

REFLEXIONES DE MAESTROS

12 » 21

El giro de la educación

Joan Ockman
Traducción por María Sara Loose
(Cuerpo de Traductores UNR)

CONVERSACIONES

22 » 29

Conversación con Juan
José Lahuerta, en torno al
estudiante de arquitectura
Antoni Gaudí

Juan José Lahuerta por Jorge
Nudelman, Ana Cravino y
María Claudina Blanc

DOSSIER TEMÁTICO

30 » 39

El *partido* en crisis
Transformaciones en la
didáctica del proyecto
arquitectónico en el cambio
de milenio

Carolina Andrea Kogan

40 » 51

Ingenieros, entre archi-
tectos y empresarios

Juan Pablo Pekarek

52 » 61

Arquitectura: cien años
de formación en la
provincia de Santa Fe

Luis Alberto Müller y
Cecilia Parera

62 » 71

Exilio y circulación de
profesionales en las
escuelas de arquitectura,
de Argentina a México
(1974-1983)

María Eugenia Durante

72 » 81

Espíritu universitario en
tiempos de cambio

Macarena Paz Barrientos Díaz
y Claudio Rodrigo Araneda
Gutiérrez

ENSAYOS

82 » 91

El futuro de la formación
de los arquitectos y de las
arquitectas tras cincuenta
años de investigación

Josep Muntañola Thornberg

92 » 99

Notas sobre la pasada y
presente enseñanza de la
estética y la teoría de las
artes y la arquitectura en
la Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de
Barcelona (UPC-ETSAB,
España)

Pedro Azara

ARCHIVO DE OBRAS

100 » 113

Biblioteca Popular
Constancio C. Vigil

Fernando Liberatore, Alberto
Aguirre, Hugo Caggiano, Ángel
Abbate, Carlos Borsani,
Horacio Quiroga

114 » 119

Normas para autores

tos de ornamentación, arquitectura y mobiliario, pasando por extensas colecciones de documentos y un inmenso archivo fotográfico, hasta una extensa biblioteca de arte, arquitectura y técnica, esencialmente centrada en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. El papel que la Cátedra Gaudí tiene en la Escuela no es propiamente didáctico, en el sentido de participar del día a día de los cursos, sino que se trata de un archivo y una biblioteca cuya función principal es científica, abierta a los docentes y estudiantes de la Escuela, además de a toda la comunidad académica y a todos los estudiosos e interesados en Gaudí y su época.

EA&P. En ese texto sostienes que para 1878, cuando Gaudí se diploma, surge un ‘nuevo arquitecto’ (Lahuerta, 2020, p. 15), un nuevo profesional que Barcelona necesitaba. En él convergen la amalgama de las bellas artes y las politécnicas, a lo que se suma, en el caso español, la formación de los maestros de obras. ¿Este *nuevo arquitecto* se identifica con Antoni Gaudí? ¿O acaso Gaudí está rompiendo incluso con el modelo que se construye institucionalmente? ¿podrías ahondar en los cambios de perfil profesional que la escuela ha ido formando? ¿Identificas otros momentos de cambio en el perfil, tan notorios como ese, a lo largo de los años?

JJL. La Escuela de Arquitectura de Barcelona proviene del Aula de Arquitectura que desde los primeros años del siglo XIX había sido fundada en la Llotja, una especie de academia general del artes, oficios e ingenierías promovida por los comerciantes, los mercaderes y los fabricantes de la ciudad –por su burguesía comercial e industrial, en fin– para formar los cuadros artísticos y técnicos que necesitaban. Pero es en la mitad de la década de los 70 del XIX cuando se fundó la llamada Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona –después se convertiría en la ETSAB que ahora conocemos–, que tenía permitido expedir títulos oficiales de arquitecto: se trataba, por un lado, del reconocimiento oficial, y ya sin ningún tipo de interferencia, de la profesión de arquitecto como una profesión liberal, con todas las ven-

tajas que esto implicaba, y, por otro, lo que la burguesía barcelonesa conseguía con esto, era formar a la medida de sus necesidades un personaje que ya no podía ser ni el tradicional maestro de obras, ligado sobre todo a los aspectos más técnicos y disciplinares de la construcción, ni el no menos tradicional arquitecto *bellas artes*, ligado tan solo a la parte *monumental* de la arquitectura y, en definitiva, a una visión del mundo moldeada por el *antiguo régimen*. La Escuela de Arquitectura, pues, se funda solo unos años después del derribo de las murallas y de la expansión aparentemente sin límites de la ciudad según los criterios de infinitud, homogeneidad e isomorfismo establecidos por el Plan Cerdà. La superficie y la población de Barcelona se multiplican exponencialmente en pocas décadas –en la segunda del siglo XX alcanza el millón de habitantes–, y la burguesía de la ciudad precisa de un tipo de arquitecto que va mucho más allá del simple diseñador de edificios: tiene que ser un técnico y un artista a la vez, un historiador, el que inventa el pasado de la ciudad y del país restaurando sus monumentos –sobre todo medievales– y, al mismo tiempo, el que diseña todo aquello que la nueva ciudad moderna –esta es la palabra clave– necesita: desde los quioscos, los anuncios, las farolas, los bancos, los jardines, las fuentes... que tienen que hacer de Barcelona una ciudad equiparable a las grandes capitales europeas, hasta los nuevos monumentos y los nuevos edificios institucionales o funcionales –desde la Universidad hasta los mercados y las estaciones–, hasta, naturalmente, los nuevos edificios de vivienda que, en el Ensanche, adoptan rápidamente una tipología inaudita. Es una ciudad entera que hay que construir, desde el mosaico del pavimento de las aceras hasta la cúpula que tendrá que coronar los nuevos hospitales, palacios de justicia o prisiones panópticas; y es una historia entera la que hay que construir, en un esfuerzo de producción simbólica sin precedentes, desde la restauración de los monasterios medievales hasta los *estilos* que la modernidad más cosmopolita exige. Solo un nuevo tipo de profesional –liberal, flexible, *optimista*– puede llevar a cabo esa tarea, y ese es

el arquitecto que tiene que surgir de la nueva Escuela: el que responda a todas esas solicitudes, cargadas, claro está, de ideología.

EA&P. Es interesante pensar que una figura como la de Gaudí forma parte de los inicios de esta nueva y autónoma Escuela de Arquitectura de Barcelona y es, a su vez, el símbolo de toda una ciudad, a pesar de haber sido un arquitecto resistido por sus propios profesores. Pensemos por ejemplo en su participación en el concurso de la Exposición Universal de 1888 ¿Cuán distante está el rol ideológico de aquella Escuela de Arquitectura con el de hoy?

JJL. Gaudí forma parte de la segunda promoción de arquitectos surgidos de esa Escuela que os comento. Eran solo cuatro arquitectos los que acabaron su carrera en esa promoción. De manera que, visto así, había más profesores que estudiantes en la Escuela. En la primera promoción fueron siete. Nada que ver, pues, con las escuelas de arquitectura masificadas que ahora conocemos. Y, ¿quiénes eran los profesores? Naturalmente, los arquitectos de la ciudad de Barcelona, los mismos que construían los nuevos monumentos, los nuevos jardines y fuentes, los mismos que construían los nuevos edificios institucionales, los mismos que restauraban los monumentos históricos, los mismos que realizaron los proyectos para la Exposición Universal de 1888, los mismos que construían las nuevas casas burguesas en las calles del Ensanche. Un ejemplo: Elies Rogent, restaurador del Monasterio de Poblet, considerado, según las necesidades ideológicas del momento, *la cuna de Cataluña*, es el arquitecto que proyecta y edifica el nuevo edificio de la Universidad de Barcelona –en el que estaban las aulas de la Escuela de Arquitectura–. Es el primer director de la Escuela, es el director general de las obras de la Exposición Universal, etc. Estudiar cualquier carrera, y arquitectura en particular, en ese último cuarto del siglo XIX significaba entrar a formar parte, más pronto que tarde, de las élites rectoras de la ciudad. Nada que ver, repito, con la masificación actual y con el papel totalmente marginal, y hasta invisible, que ahora la Escuela juega en

la ciudad. Bien: la Escuela y la Universidad en general que, más allá de las condiciones radicalmente distintas de una época y otra, han sabido ganarse a pulso su desprestigio.

EA&P. Existe una especie de mito sobre los arquitectos (modernos) autodidactas, con el cual sobrevuela el desprestigio de las Escuelas de bellas artes, eclécticas e historicistas. Posiblemente Le Corbusier haya sido un paradigma de esta actitud (ver, por esto, la minuciosa demolición que hace en *Cuando las catedrales eran blancas*). Descubrir que los dibujos de un Gaudí ‘revelan un esfuerzo y un cuidado que van mucho más allá de lo convencional, y, de hecho, la búsqueda de novedad con respecto a los modelos tipológicos corrientes, o el interés por la decoración y por el uso *arquitectónico* de materiales nuevos, como el hierro, o inesperados, como el agua, sitúan a estos proyectos, al contrario de lo que se ha dicho, muy lejos de las soluciones corrientes’ (Lahuerta, 2020, p. 21) impone desandar algunos mitos a partir de los cuales se ha construido lo que sabemos sobre los procesos de la formación en arquitectura. ¿Qué aportes pueden hacerse a esta deconstrucción desde el archivo Gaudí?

JJL. Uno de los mitos que persiguen a Gaudí –uno de los que lo hacen más intratable– es el mito del genio. Ya se imaginarán ustedes que no voy a decir que Gaudí no sea un genio, que sí lo es, obviamente; no voy a poner en duda la genialidad de Gaudí, primero porque no dudo de ella, pero además porque eso sería algo absurdo, sin sentido, si entendemos el genio como ese talento excepcional, como esa fuerza creativa –genio viene de *genius*, que quiere decir engendrar–, como esa fuerza de la inteligencia capaz de inventar, de dar a luz, de crear cosas inéditas y admirables, todo lo que, en fin, dice la RAE. Está claro que Gaudí es un genio. Pero yo no hablo de la definición de las palabras, sino –como Bataille– de su valor de uso y, aún más, de su valor de cambio. No hablo de esa definición, sino de una concepción mitificada, en efecto, que hace surgir el genio de la nada, de una especie de ciencia infusa, o de un tipo de inspiración *sin ciencia*, que tiene más que ver con la Providencia, con las



Figura 1. Antoni Gaudí. Proyecto de fuente para la plaza de Catalunya. Barcelona, junio de 1877. Fuente: Archivo Cátedra Gaudí ETSAB UPC.

señales del destino ya escrito, con la Fortuna, que con el *trabajo* –subrayo la palabra–, trabajo artístico en su sentido real, de aprendizaje, adquisición de experiencia y de conocimiento, y de esfuerzo. Una obra, pues, que surge no de la nada ni de un misterioso *fatum*, sino del conocimiento de la disciplina –la arquitectura–, de sus técnicas, de su historia, en el sentido en el que el propio Gaudí lo escribe, dejándolo bien claro, en sus manuscritos de juventud: ‘Hay que trabajar mucho para –como él dice– salir del paso’, o en otro lugar: ‘hacerse un nombre y una clientela’. Por ejemplo, y para empezar por el principio: siempre se ha dicho que Gaudí fue un mal estudiante. Igual que con el mito de la naturaleza, el mito del genio nos tiene que hacer ver la obra de Gaudí como surgida de la pura inspiración, de la nada, de la tabula rasa. Despreciar la enseñanza de los maestros, despreciar la escuela y la academia, mostrarse superior a todo lo que se puede aprender, a todo lo que puede ser enseñado, como si antes de él no hubiera existido el

mundo, es la base de un tópico tan viejo también como la propia historia del arte: tantos artistas, en las vidas de Vasari, por no ir más lejos, que tienen que colgar los pinceles cuando ven a sus jovencísimos discípulos pintar mejor que ellos, superarlos: eso es lo que le ocurrió a Cimabue ante Giotto, por ejemplo. ¿Qué les parece esta leyenda? ¿Y qué les parecería si además la situáramos en nuestra época, en nuestra modernidad perfectamente freudiana, es decir, que cree en verdad que cualquier liberación pasa por *matar al padre*? Estaríamos ante el mito del genio *natural, providencial, predestinado*. Eso es lo que dice el mito del Gaudí como genio intransitivo. Pero en realidad basta ver el expediente académico de Gaudí para comprobar su interés por lo que se enseñaba en la Escuela: notas, proyectos, etc. Gaudí como estudiante inteligente que mide su tiempo y sus esfuerzos y que pone su tiempo y sus esfuerzos donde más le conviene, es decir, donde puede polemizar con sus profesores, que es la manera más elevada no de matar al padre,

sino de aprender. La excentricidad del genio se valora siempre positivamente en esa segunda mitad del siglo XIX en la que Gaudí se formó y empezó su carrera, y también en esa Barcelona burguesa para la que él trabajó. Pero, ¿por qué insistir tanto en Gaudí como en un genio intran-sitivo, un genio predestinado por un *fatum* misterioso, por una necesidad inexorable y fatal? ¿En un Gaudí, en fin, como genio inaccesible, intratable, superior? Evidentemente, para simplifi-car sus complejidades reales: para convertirlo en producto, sin problemas, fácil de vender. En cier-ta manera eso supone *ocultar* los archivos: por eso es importante ir a ellos, descubrir los dibujos y los proyectos de Gaudí una vez más contra sus mitos, que se basan en el humo de las *leyendas de artista*, de las *vidas ejemplares* y de la hagiografía.

EA&P. Asociado a esto, ¿presentas a Gaudí como una excepción, un genio malinterpretado por sus docentes o sus compañeros? ¿Es Gaudí una ex-cepción entre sus compañeros, como parece de-ducirse de tus palabras al describir el ejercicio de la fuente para la plaza de Cataluña? (Fig. 1): ‘en este trabajo estudiantil absolutamente extraor-dinario, Gaudí no se contenta con la *forma*: ca-yendo el agua desde más de 50 metros, y expan-diéndose por fuentes y estanques hasta los 70 metros de diámetro del perímetro más exterior, hay que imaginar el ruido ensordecedor de esos chorros y cascadas, y cómo el viento las habría hecho cambiar de dirección, salpicándolo todo alrededor, envolviendo en su atmósfera, y mo-jando a todo el que se acercase a esa magnífica y paradójica *arquitectura cinética*’ (Lahuerta, 2020, p. 39). Y, además, ¿es posible considerar estas primeras escuelas como academias irremedia-blemente elitistas, dado el contacto íntimo entre los profesores y los escasos primeros alumnos?

JJL. ¿Genio malinterpretado...? Voy, si me lo per-miten, a derivar un poco el tema hacia unos contextos mucho más generales, pero que dan buena cuenta de lo que me preguntan, desde el genio malinterpretado hasta el *elitismo* y mucho más. No será necesario recordar tantos ejem-plos a lo largo de la Historia del Arte en los que se basa este mito, el mito del artista incompre-

dido: bastaría remontarse a la famosa *incom-prensión* del genio de Miguel Ángel por parte del Papa Julio II, tan popularmente explicada en una película de Hollywood en la que Charlton Heston hace de Miguel Ángel y Rex Harrison de Julio II, titulada nada menos que *La agonía y el éxtasis*. Ya ven, pues, la dimensión popular de estos mitos: ¿qué tienen de extraño aplicados a Gaudí? Pero el caso es que este es un mito que se exagera en la modernidad, en el romanticis-mo y que, de nuevo, alcanza su culminación en la bohemia del siglo XIX. Bastaría recordar sim-plemente, cosa que nunca se hace, que Gaudí es absolutamente contemporáneo de los artistas malditos por antonomasia del final de ese siglo: Gaudí nació en 1852, Gauguin en 1848 y Van Gogh en 1853. Son artistas, dice la leyenda, que nunca vendieron ni una sola obra, despreciados por todos, suicidas. Algo por cierto difícil de en-cajar en la *incomprensión* de Gaudí, amado por la más alta burguesía y por la Iglesia, pero ahora iremos a eso. Antes, preguntémosnos: ¿cuál es la esencia del artista bohemio? En la mitad del siglo XIX –cuando nacen Gauguin, Van Gogh y Gaudí– los sistemas artísticos del antiguo régi-men ya han pasado a la historia: el artista que trabajaba por encargo, dando forma a los pro-gramas simbólicos del príncipe, de la Iglesia, del Estado, se ha extinguido, y el arte se ha converti-do en una mercancía que, aunque puede ocupar el vértice de los mercados del lujo, no por ello deja de ser una mercancía. Como quien produ-ce cualquier tipo de mercancía, el artista trabaja para un público anónimo, la burguesía, y llega a ese público a través de unos mecanismos de producción, distribución y venta, característicos del mercado. El artista trabaja encerrado en su taller, en su buhardilla (no en el palacio o en el templo) y decide lo que va a pintar, que tenderá a ser de pequeño formato, guiándose por lo que puede venderse, por la moda (la competencia entre artistas es tremenda y, en un centro como París, la oferta excede absolutamente a la de-manda, de ahí la identificación del artista como paria). En todo caso, una vez salida de sus ma-nos, la obra de arte pasa a través de un amplio sistema de distribución inventado justo en aquel momento: los marchantes, los galeristas, los

salones, las revistas de arte, las reseñas en los diarios, los críticos especializados... hasta llegar al coleccionista o, simplemente, al cliente anó-nimo, que colgará en cuadro en el comedor de su casa, encima del papel pintado, junto a otros cuadros igual de anónimos. En todo este proce-so, ¿qué ha sido de la trascendencia del arte, a dónde ha ido a parar la magnitud, la influencia, la gravedad de su misión superior? Es frente a esta banalización que los artistas del siglo XIX inven-tan una ideología paliativa, consoladora, incluso apotropaica: la del *arte por el arte*, la de la *religión del arte*, etc., esas formas características, en fin, de la bohemia. El artista, como les decía, ante el mercado anónimo, se convierte en su propio sacerdote, y se identifica con los marginados de la sociedad: él es un paria –de ahí el calificativo bohemio, gitano, o de ahí la importancia de la figura de la prostituta en el imaginario litera-rio y artístico del siglo XIX– ya saben que Van Gogh envió su oreja cortada, envuelta en papel de diario, a una prostituta llamada Rachel. El artista es un proscrito, pues, que se enfrenta al adocenamiento, a la vulgaridad, a la hipocresía de la sociedad burguesa. De manera que el lema del artista bohemio es el insulto al público. Lo malo, claro, es que ese público, esa burguesía ramplona, mediocre e hipócrita, es el cliente del artista, su mercado, quien paga por sus obras, quien habla de ellas, quien las adora y disfruta. Ese es el contexto en el que hay que situar la in-comprensión de Gaudí ya desde sus proyectos de estudiante; una incomprensión buscada por el propio arquitecto, puesto que en ella está la clave de su nuevo y contradictorio prestigio. En la modernidad, en fin, el escándalo siempre pro-porciona buenos réditos.

EA&P. ‘A lo largo del último cuarto del siglo XIX, pues, la invención de una arquitectura se había convertido para las nuevas generaciones de la burguesía de Barcelona en una necesidad, que llegaría a tomar las características de un deseo exasperado’ (Lahuerta, 2020, p. 19). Al ir transi-tando los distintos proyectos que Gaudí realizó como estudiante, es posible ir identificando te-mas y búsquedas que luego irá retomando en sus obras construidas. Parece haber un reciclaje de

sus ideas de estudiante atento a lo que sucedía en su ciudad y a los valores/símbolos culturales que se materializan en sus proyectos profesio-nales. ¿Es posible imaginar a un Gaudí estudiante tan perceptivo a su contexto político/cultural?

JJL. En sus proyectos de estudiante y en toda su carrera, hay unas condiciones absolutamente establecidas y que tienen que ver con el espacio en el que se mueve ese nuevo arquitecto liberal: la segunda revolución industrial, la nueva división del trabajo en la que el intelectual ocupa un papel de productor de símbolos bien establecido, y, so-bre todo, la ascensión de una sociedad de lo po-pular –en el sentido de lo que luego será llamado sociedad de consumo– en la que Gaudí ocupa un lugar preponderante. Los valores/símbolos, como ustedes los llaman, con los que trabaja Gaudí es-tán presentes en su obra de estudiante como en un laboratorio, y el contexto político-cultural del que ustedes hablan, también. Gaudí dio forma y símbolo a Barcelona –a aquella Barcelona violen-ta del paso de los dos siglos– y esa forma y sím-bolo había madurado en sus proyectos estudian-tils, sin duda. Como decíamos antes, Gaudí es todo lo contrario de un incomprendido, pero no solo por lo más obvio: porque es el artista preferi-do de la alta burguesía y de la Iglesia barcelonesa, y de sus intelectuales. También porque es uno de los representantes más populares de aquella Bar-celona, y permítanme que insista en lo popular, algo que está en la esencia misma de la fundación de la Escuela de Arquitectura en aquel momen-to y en aquel lugar de la transformación de Bar-celona sobre el vacío del Ensanche. La obra de Gaudí aparece en miles de tarjetas postales, pero también –su obra o él mismo como personaje, como actor– en caricaturas en revistas y diarios de todo tipo, en aleluyas, en canciones, cuentos, leyendas, novelas... ¿Por qué Gaudí es tan, tan popular? Porque su mundo imaginario y su mun-do de formas y símbolos viene de lo más popular, de lo más *mediático*, como diríamos ahora, de su época; algo que él vivió y vio desde el principio mismo de sus estudios y de su carrera. Bastaría echar, por ejemplo, una ojeada a las exposiciones universales, y sobre todo a la de París de 1900, que tuvo 50.000.000 de visitas –¡en 1900!–, para

darse cuenta: exotismos de todas clases, monta-ñas artificiales, grutas, especialmente grutas sub-marinas, luz de acuario por todas partes... Exac-tamente lo que se intuye en sus proyectos de estudiante –embarcaderos, fuentes monumen-tales, ornamentación– es lo que vemos en el Park Güell, en la Casa Batlló –que es literalmente una casa submarina–, en La Pedrera, cuya fachada es un oleaje petrificado del que los balcones de forja son la espuma... No hablo en términos formales, sino ideológicos y simbólicos, pero, aun así: ¿dón-de veía Gaudí esas imágenes? La propaganda era tan grande, la dictadura de la imagen a través de los media de la época era ya tan poderosa, que podemos decir que en todas partes. En los años 20, Paul Morand, en un libro titulado 1900, decía que toda Europa se había impregnado, embe-bido, empapado de esa luz de acuario que venía de París, como su hubiera sido una lluvia fina que cala y cala. En las muchas y muy exitosas revistas ilustradas de la época, en esos medios impresos modernos y masivos que llegaban al interior de todas las casas de la burguesía y de las ya abun-dantes clases medias, aparecían esos mundos maravillosos que eran los mismos de las novelas, por ejemplo, de Julio Verne y que, a través de magníficos grabados, llevaban a las gentes a dar la vuelta al mundo en 80 días, o a viajar a la luna, al centro de la tierra o al fondo del mar. Por ejem-plo, cuando abrimos una novela de Verne como *20.000 leguas de viaje submarino*, justo anterior a la época en que Gaudí estudiaba, nos encontra-mos con esas ilustraciones, esos magníficos gra-bados en los que a través de una ventana oblon-ga con delgadas columnitas huesosas el capitán Nemo y sus invitados contemplan un fondo sub-marino repleto de seres maravillosos: toda clase de protozoos, radiolarios, corales, anémonas, al-gas, medusas que agitan sus larguísimos tentácu-los al ritmo ondulante de las olas marinas... Cuan-do vemos láminas como estas, digo, ¿en qué nos hacen pensar sino en la tribuna de la Casa Batlló, por ejemplo, un edificio pensado por Gaudí exac-tamente como aquel famoso *salón al fondo de un lago* del que hablaba Rimbaud en uno de sus poe-mas más famosos de *Una temporada en el infierno*? Y detrás de la tribuna oblonga con columnitas óseas, el salón de la Casa Batlló, ¿qué tiene en el

techo, sino un remolino, un torbellino, el *maels-trom*? ¿Y esas estrellas de mar, esas caracolas, esos pulpos del pavimento... Batlló... Pedrera... Paseo de Gracia? Pongan la lupa en sus proyectos de estudiantes y verán el huevo de esta serpien-te... marina, o acuática, si me lo permiten. Todas son, en efecto, temporadas en el infierno.

EA&P. ‘Gaudí ha querido demostrar cómo su control se extiende desde lo más grande a lo más pequeño’ (Lahuerta, 2020, p. 43). En algunos de tus textos anteriores sobre Gaudí has destacado su relación con lecturas no tan heterodoxas, o, al menos, no muy diferentes a las de sus contem-poráneos: Viollet-le-Duc, Ruskin, Wagner (nos referimos al excelente catálogo de la muestra Universo Gaudí, ¡que ya tiene 20 años!). Efectiva-mente, allí se relataba la comunidad de intereses y un cierto finalismo que parecen señalar el ca-mino a los tópicos modernos de la Bauhaus. ¿Es posible sostener esta tesis, pensando además en un Gropius fascinado por España desde el tem-prano artículo sobre el castillo de Coca? (Medina Warmburg, 2018) ¿O es solo una ‘escena (más) de vanguardia’ (Lahuerta, 1999)?

JJL. La verdad es que, para responder a esta cuestión, importantísima, hay que mirar esas lecturas *no tan heterodoxas* de las que ustedes hablan desde una posición un tanto más escor-zada, para que resulten *más heterodoxas* de lo es-perado, bien lejos de cualquier *finalismo*, aunque tal vez sí en una *comunidad de intereses*, total-mente inesperada. Quiero decir que para *inven-tar* el mito de la Bauhaus hubo que hacer desa-parecer esas lecturas más heterodoxas de los ortodoxos de la modernidad, y, sobre todo, hubo que dejar muchos cadáveres por el camino. En ese recorrido, Gaudí es un *resucitado*, pero con su cuerpo desmembrado. Les propongo un repa-so de esta historia –la del Movimiento Moderno y sus *intereses*– partiendo de otro de los grandes mitos de Gaudí: el de la naturaleza. Nos dicen sus biógrafos, y se repite siempre, que Gaudí lo aprendió todo de la naturaleza. Nos presentan a Gaudí como un niño enfermizo y solitario que, en el Mas de la Calderera, miraba los troncos de los árboles, las hojas, las flores, los pájaros, los

insectos... Pero que la naturaleza es la escuela del arte es un mito tan antiguo como el arte mismo, y un tópico imprescindible de ese género hagiográfico que son las vidas de artista. Baste recordar lo que dice Plinio cuando habla de Eupompos quien, preguntado por Lisipo sobre a qué maestro tenía que seguir para ser un buen artista, le contestó que el único maestro por el que guiarse era la naturaleza. Según sus hagiógrafos, Gaudí tampoco estudiaba *en las letras*, sino que copiaba la naturaleza, añadiendo, además, al mito clásico de la *natura magister artis*, el mito romántico y bohemio del artista enfermizo, que es capaz de sacar todo de su propia enfermedad (la ecuación romanticismo, bohemia, tuberculosis, no necesita demasiadas explicaciones), y, aún más, añadiendo también el mito del niño, que con su ingenuidad sin mancha es capaz de ver las cosas tal como son: de ver la verdad de las cosas. Bien: ese es el mito. Pero la verdad puede ser muy distinta. La naturaleza es el gran tema de la revolución del ornamento, de las nuevas reflexiones alrededor de la ornamentación –que es como decir alrededor de las capacidades elocuentes del arte y la arquitectura– en la mitad del siglo XIX. La inspiración del arte en la naturaleza, la *imitatio naturae*, viene de lejos, ya lo acabamos de ver. Lo que ocurre es que en el s. XIX, en medio de los cambios radicales de la revolución industrial, se convierte en una cuestión altamente intelectualizada y que adopta tonalidades claramente moralistas. Regresar, (esa es la idea: regresar) a la inspiración de la naturaleza, supone regresar a una verdad primordial, a la propia obra de Dios. Los estetas del siglo XIX, los grandes renovadores del gusto, del arte, de la arquitectura y de sus funciones, propugnan ese *regreso* a la naturaleza como maestra: Pugin, Ruskin, Morris –no por casualidad también los inventores del mito del artesano–, son los más famosos, pero no los únicos, ni mucho menos. Pero si es cierto que las teorías de Ruskin o de William Morris lo impregnaban todo en aquella época –es decir, que nadie, ni Gaudí, podía escapar a ellas–, hay algo aún más impresionante. Un grupo de teóricos, artistas y arquitectos ingleses que fue conocido como *Aesthetic Movement*, fueron borrados de la historia operativa del Mo-

vimiento Moderno. Y ahora verán por qué. De un modo u otro, personajes como Henry Cole, Owen Jones, Christopher Dresser, promotores de la exposición universal de Londres de 1851, que tuvo lugar en el Crystal Palace, y de una serie de instituciones que acabarían convirtiéndose en el Victoria & Albert Museum, dedicado, como ustedes saben, a la artesanía y los oficios. Ellos fueron también los fundadores de la escuela de diseño de Londres –una escuela de lo que era conocido como artes prácticas– y, de hecho, los inventores de lo que ahora conocemos como diseño industrial o, en fin, del diseño y del diseñador, que son conceptos que antes de ellos, en verdad no existían como tales, en su sentido perfectamente moderno. Al contrario de Pugin, Ruskin o Morris, no eran unos moralistas que creían estar redimiendo al mundo de su fealdad y de sus miserias, sino que eran funcionarios del estado cuya misión consistía en unir la producción industrial –sobre todo de objetos domésticos– y el arte, o en elevar la calidad artística, la belleza, del producto industrial, a través de la invención de esa figura intermedia entre el arte y la industria que ahora llamamos diseñador. ¿Y cuál podría ser el modelo por antonomasia de ese plus de belleza que necesita el producto industrial para alcanzar una dignidad que por sí mismo no tiene? La naturaleza, evidentemente. Pues bien, Gaudí no encontró la inspiración siendo un niño enfermo y paseándose entre los troncos de los avellanos, belloteros y olivos de Riudoms, sino en las *letras*, en los libros de Viollet, pero también en los de Jones o Dresser, en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura: es decir, en las teorías altamente intelectualizadas y dirigidas a la facilitación de la producción industrial, del *regreso a la naturaleza y de la invención del diseño industrial*. No hay finalismo, en eso. Más bien, mirar la obra de Gaudí ya desde sus proyectos estudiantiles a la luz de estas interpretaciones, es un modo de romper los *eslabones* de esa cadena fatalista, o los *escalones* de esa escalera al cielo de la arquitectura.

EA&P. Y para cerrar: acabas de curar una muestra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (*Gaudí. Fuego y cenizas*, también montada en

París) que justamente destaca ese arco de tiempo que ha pasado desde el año Gaudí a la actualidad... ¿hay novedades?

JJL. Si intentamos ver a Gaudí lejos del mito del genio, del mito de la naturaleza, del mito del incomprendido, del mito del santo, y de todos los mitos que lo rodean –como buen producto comercial en el que ha sido convertido– siempre habrá novedades. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Lahuerta, J. J. (1999). *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*. Teruel, España: Museo de Teruel.
- Lahuerta, J. J. (2020). “Sobre los proyectos de Gaudí estudiante”. En *Gaudí en primer plano* (pp. 12-49). Barcelona, España: Editorial Artika.
- Medina Warmburg, J. (2018). *Walter Gropius, proclama de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona, España: Reverté.



Juan José Lahuerta. Doctor arquitecto. Profesor titular de Historia del arte y de la arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Es director de la *Cátedra Gaudí*, en la misma ETSAB. Ha sido asesor del Reina Sofía de Madrid y curador del *Museu Picasso* de Barcelona. Es autor de numerosos textos de referencia en cultura, arte y arquitectura. Desde los años setenta participa en proyectos colectivos, como la revista *Carrer de la Ciutat*, hasta hoy, formando parte del comité científico de la revista milanese *Casabella*. Ha sido curador de numerosas exposiciones: la más reciente, *Gaudí. Fuego y cenizas* en 2020.
<https://orcid.org/0000-0003-0701-8812>



Ana Cravino. Arquitecta. Profesora Superior Universitaria (Universidad de Morón). Magíster en gestión de proyectos educativos (CAECE). Doctora en Arquitectura (FADU-UBA). Profesora del Taller de Historiografía y del Taller de Tesis y miembro de la comisión académica de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Profesora del Laboratorio II del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo. Investigadora categorizada en el programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, Categoría III. Docente-investigadora de las Universidades de Buenos Aires, Palermo y el ITBA. Autora de numerosas publicaciones en su especialidad.
cravino.ana@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4770-9274>



Jorge Nudelman. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC), 1986. Doctor por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM), 2013. Profesor titular en Régimen de Dedicación Total en el Instituto de Historia, y adjunto en el Taller Danza, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UDELAR. Investigador Nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado libros individuales y en colectivo, así como en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Actualmente investiga sobre historia de la enseñanza de la arquitectura.
jnudelma@farq.edu.uy
<https://orcid.org/0000-0001-5734-8348>



María Claudina Blanc. Arquitecta y doctoranda en Arquitectura por la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora adjunta del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Coordinadora Editorial de *A&P Continuidad*. Jefa de Trabajos Prácticos en Historia de la Arquitectura. Codirectora del proyecto “Escuelas públicas históricas de la ciudad de Rosario. Una revisión arquitectónico-pedagógica en clave de justicia espacial”. Campo de investigación actual referido a la historia, teoría y crítica de la enseñanza de la arquitectura en vinculación con el campo profesional y pedagógico.
claudinablanc@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1017-4525>

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

» Definición de la revista

A&P Continuidad realiza dos convocatorias anuales para recibir artículos. Los mismos se procesan a medida que se postulan, considerando la fecha límite de recepción indicada en la convocatoria.

Este proyecto editorial está dirigido a toda la comunidad universitaria. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada en formato papel y digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos, con el fin de compartir un punto de inicio común para las reflexiones, conversaciones y ensayos de especialistas. Asimismo, propicia el envío de material específico integrado por artículos originales e inéditos que conforman el dossier temático.

El idioma principal es el español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés como lenguas originales de redacción para ampliar la difusión de los contenidos de la publicación entre diversas comunidades académicas. En esos casos deben enviarse las versiones originales del texto acompañadas por las traducciones en español de los mismos. La versión en el idioma original de autor se publica en la versión on line de la revista mientras que la versión en español es publicada en ambos formatos.

» Documento Modelo para la preparación de artículos y Guía Básica

A los fines de facilitar el proceso editorial en sus distintas fases, los artículos deben enviarse reemplazando o completando los campos del Documento Modelo, cuyo formato general se ajusta a lo exigido en estas Normas para autores (fuente, márgenes, espaciado, etc.). Recuerde que *no serán admitidos otros formatos o tipos de archivo y que todos los campos son obligatorios*, salvo en el caso de que se indique lo contrario. Para mayor información sobre cómo completar cada campo puede remitirse a la Guía Básica o a las Normas para autores completas que aquí se detallan. Tanto el Documento Modelo como la Guía Básica se encuentran disponibles en: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/about>

» Tipos de artículos

Los artículos postulados deben ser productos de investigación, originales e inéditos (no deben haber sido publicados ni estar en proceso de evaluación). Sin ser obligatorio se propone usar el formato YMYRD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Pubindex (2010):

• **Artículo de revisión:** documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

• **Artículo de investigación científica y tecnológica:** documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La es-

tructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

• **Artículo de reflexión:** documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

» Título y autoría

El **título** debe ser conciso e informativo, en lo posible no superar las 15 palabras. En caso de utilizar un subtítulo debe entenderse como complemento del título o indicar las subdivisiones del texto. *El título del artículo debe enviarse en idioma español e inglés*. La autoría del texto (máximo 2) debe proporcionar tanto apellidos como nombres completos o según ORCID.

ORCID proporciona un identificador digital persistente para que las personas lo usen con su nombre al participar en actividades de investigación, estudio e innovación. Proporciona herramientas abiertas que permiten conexiones transparentes y confiables entre los investigadores, sus contribuciones y afiliaciones. Por medio de la integración en flujos de trabajo de investigación, como la presentación de artículos y trabajos de investigación, ORCID acepta enlaces automatizados entre quien investiga o ejerce la docencia y sus actividades profesionales, garantizando que su obra sea reconocida. Para registrarse se debe acceder a <https://orcid.org/register> e ingresar su nombre completo, apellido y correo electrónico. Debe proponer una contraseña al sistema, declarar la configuración de privacidad de su cuenta y aceptar los términos de usos y condiciones. El sistema le devolverá un email de confirmación y le proporcionará su identificador. Todo el proceso de registro puede hacerse en español.

Cada autor o autora debe indicar su filiación institucional principal (por ejemplo, organismo o agencia de investigación y universidad a la que pertenece) y el país correspondiente. En el caso de no tener afiliación a ninguna institución debe indicar: “Independiente” y el país. Asimismo, deberá redactar una breve nota biográfica (máximo 100 palabras) en la cual se detallen sus antecedentes académicos y/o profesionales principales, líneas de investigación y publicaciones más relevantes, si lo consideraran pertinente. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica, se deberá enviar una foto personal y un e-mail de contacto para su publicación.

» Conflicto de intereses

En cualquier caso se debe informar sobre la existencia de vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relacionados con los trabajos que se publican en la revista.

» Normas éticas

La revista adhiere al Código de conducta y buenas prácticas establecido por el *Committee on Publication Ethics (COPE) (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors y Code of Conduct for Journals Publishers)*. En cumplimiento de este código, la revista asegurará la calidad científica de las publicaciones y la adecuada respuesta a las necesidades de lectores y autores. El código va dirigido a todas las partes implicadas en el proceso editorial de la revista.

» Resumen y palabras claves

El resumen, escrito en español e inglés, debe sintetizar los objetivos del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones principales destacando los aportes originales del mismo. Debe contener entre 150 y 200 palabras. Debe incluir entre 3 y 5 palabras clave (en español e inglés), que sirvan para clasificar temáticamente el artículo. Se recomienda utilizar palabras incluidas en el tesoro de UNESCO (disponible en <http://databases.unesco.org/thessp/>) o en la Red de Bibliotecas de Arquitectura de Buenos Aires Vitruvius (disponible en <http://vocabularyserver.com/vitruvio/>).

» Requisitos de presentación

• **Formato:** El archivo que se recibe debe tener formato de página A4 con márgenes de 2.54 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado sencillo y la alineación, justificada.

Los artículos podrán tener una *extensión mínima de 3.000 palabras y máxima de 6.000* incluyendo el texto principal, las notas y las referencias bibliográficas.

• **Imágenes, figuras y gráficos:** Las imágenes, *entre 8 y 10 por artículo*, deberán tener una *resolución de 300 dpi* en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Los 300 dpi deben ser reales, sin forzar mediante programas de edición. *Las imágenes deberán enviarse incrustadas en el documento de texto –como referencia de ubicación– y también por separado, en formato jpg o tiff*. Si el diseño del texto lo requiriera, el Secretario de Redacción solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el/la autor/a.

Tanto las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos mapas o fotografías) como las tablas deben ir enumeradas y deben estar acompañadas de un título o leyenda explicativa que no exceda las 15 palabras y su procedencia.

Ej.:

Figura 1. Proceso de.... (Stahl y Klauer, 2008, p. 573).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Ej.:

El trabajo de composición se efectuaba por etapas, comenzando por un croquis ejecutado sobre papel cuadriculado en el cual se definían las superficies necesarias, los ejes internos de los muros y la combinación de cuerpos de los edificios (Fig. 2), para luego pasar al estudio detallado.

El/la autor/a es el responsable de adquirir los derechos o autorizaciones de reproducción de las imágenes o gráficos que hayan sido tomados de otras fuentes así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

• **Secciones del texto:** Las secciones de texto deben encabezarse con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita y los de segundo orden en *bastardilla*. Solo en casos excepcionales se permitirá la utilización de subtítulos de tercer orden, los cuales se indicarán en caracteres normales.

• **Enfatización de términos:** Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, los títulos de libros, periódicos, películas, shows de TV van en *bastardilla*.

• **Uso de medidas:** Van con punto y no coma.

• **Nombres completos:** En el caso de citar nombres propios se deben mencionar en la primera oportunidad con sus nombres y apellidos completos. Luego, solo el apellido.

• **Uso de siglas:** En caso de emplear siglas, se debe proporcionar la equivalencia completa la primera vez que se menciona en el texto y encerrar la sigla entre paréntesis. En el caso de citar personajes reconocidos se deben mencionar con sus nombres y apellidos completos.

• **Citas:** Las citas cortas (menos de 40 palabras) deben incorporarse en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua sin comillas. Es aconsejable citar en el idioma original. Si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia (Apellido, año, p. n° de página).

1) Cita en el texto:

a) Un autor/a: (Apellido, año, p. número de página)

Ej.

(Pérez, 2009, p. 23)
(Gutiérrez, 2008)
(Purcell, 1997, pp. 111-112)
Benjamin (1934) afirmó....

b) Dos autores/as:

Ej.

Quantrín y Rosales (2015) afirman..... o (Quantrín y Rosales, 2015, p.15)

c) Tres a cinco autores/as:

Cuando se citan por primera vez se nombran todos los apellidos, luego solo el primero y se agrega et al.

Ej.

Machado, Rodríguez, Álvarez y Martínez (2005) aseguran que... / En otros experimentos los autores encontraron que... (Machado et al., 2005)

d) Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas: la primera citación se coloca el nombre completo del organismo y luego se puede utilizar la abreviatura.

Ej.

Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP, 2016) y luego OPEP (2016); Organización Mundial de la Salud (OMS, 2014) y luego OMS (2014).

e) Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas

Ej.

Instituto Cervantes (2012), (Instituto Cervantes, 2012).

f) Traducciones y reediciones. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca en el cuerpo del texto: Apellido (año correspondiente a la primera edición/año correspondiente a la edición que se utiliza)

Ej.

Pérez (2000/2019)

Cuando se desconoce la fecha de publicación, se cita el año de la traducción que se utiliza

Ej.

(Aristóteles, trad. 1976)

2) Notas

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. Solo deben emplearse en los casos en que sean estrictamente necesarias para la intección del texto. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

3) Referencias bibliográficas:

Todas las citas, incluso las propias para no incurrir en autoplagio, deben corresponderse con una referencia bibliográfica ordenada alfabéticamente. No debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto.

a) Si es un/a autor/a: Apellido, Iniciales del nombre. (Año de publicación). *Título del libro en cursiva*. Lugar de publicación: Editorial.

Ej.
Mankiw, N. G. (2014). Macroeconomía. Barcelona, España: Antoni Bosch.
Apellido, A. A. (1997). Título del libro en cursiva. Recuperado de http://www.xxxxxxx
Apellido, A. A. (2006). Título del libro en cursiva. doi:xxxxx

b) Autoría compartida:

Ej.
Gentile P. y Dannone M. A. (2003). La entropía. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

c) Si es una traducción: Apellido, nombre autor (año). *Título*. (iniciales del nombre y apellido, Trad.). Ciudad, país: Editorial (Trabajo original publicado en año de publicación del original).
Ej.

Laplace, P.S. (1951). Ensayo de estética. (F. W. Truscott, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1814).

d) Obra sin fecha:

Ej.
Martínez Baca, F. (s. f.). Los tatuajes. Puebla, México: Tipografía de la Oficina del Timbre.

e) Varias obras de un/a autor/a con un mismo año:

Ej.
López, C. (1995a). La política portuaria argentina del siglo XIX. Córdoba, Argentina: Alcan.
López, C. (1995b). Los anarquistas. Buenos Aires, Argentina: Tonini.

f) Si es compilación o edición: Editor, A. A. (Ed.). (1986). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial.

Ej.
Wilber, K. (Ed.). (1997). El paradigma holográfico. Barcelona, España: Kairós.

g) Libro en versión electrónica: Apellido, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de http://www.

xxxxxx.xxx

Ej.
De Jesús Domínguez, J. (1887). La autonomía administrativa en Puerto Rico. Recuperado de http://memory.loc.gov/monitor/oct00/workplace.html

h) Capítulo de libro:

– Publicado en papel, con editor/a:
Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, país: editorial.

Ej.
Flores, M. (2012). Legalidad, leyes y ciudadanía. En F. A. Zannoni (Ed.), Estudios sobre derecho y ciudadanía en Argentina (pp. 61-130). Córdoba, Argentina: EDIUNC.

– Sin editor/a:
McLuhan, M. (1988). Prólogo. En La galaxia de Gutenberg: génesis del homo typhograficus (pp. 7-19). Barcelona, España: Galaxia de Gutenberg.

– Digital con DOI:
Albarracín, D. (2002). Cognition in persuasion: An analysis of information processing in response to persuasive communications. En M. P. Zanna (Ed.), Advances in experimental social psychology (Vol. 3, pp. 61–130). doi:10.1016/S0065-2601(02)80004-1

i) Tesis y tesinas Apellido, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesina de licenciatura, tesis de maestría o doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado de www.xxxxxxx
Ej.

Santos, S. (2000). Las normas de convivencia en la sociedad francesa del siglo XVI-II (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Recuperado de http://www.untref.edu.ar/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

j) Artículo impreso: Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen* (número si corresponde), páginas.

Ej.
Gastaldi, H. y Bruner, T. A. (1971). El verbo en infinitivo y su uso. Lingüística aplicada, 22(2), 101-113.
Daer, J. y Linden, I. H. (2008). La fiesta popular en México a partir del estudio de un caso. Perífrasis, 8(1), 73-82.

k) Artículo online: Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen*, número, páginas. Recuperado de http://
Ej.

Capuano, R. C., Stubrin, P. y Carloni, D. (1997). Estudio, prevención y diagnóstico de dengue. Medicina, 54, 337-343. Recuperado de http://www.trend-statement.org/asp/documents/statements/AJPH_Mar2004_Trendstatement.pdf

Sillick, T. J. y Schutte, N. S. (2006). Emotional intelligence and self-esteem mediate between perceived early parental love and adult happiness. E-Journal of Applied Psychology, 2(2), 38-48. Recuperado de http://ojs.lib.swin.edu.au/index.php/ejap

l) Artículo en prensa:

Briscoe, R. (en prensa). Egocentric spatial representation in action and perception. Philosophy and Phenomenological Research. Recuperado de http://cogprints.org/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

m) Periódico

– Con autoría explícita:
Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp.
Ej.
Pérez, J. (2000, febrero 4). Incendio en la Patagonia. La razón, p. 23.
Silva, B. (2019, junio 26). Polémica por decisión judicial. La capital, pp. 23-28.

– Sin autoría explícita: Título de la nota. (Fecha). *Nombre del periódico*, p.
Ej.
Incendio en la Patagonia. (2000, agosto 7). La razón, p. 23.

– Online:
Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*. Recuperado de
Ej.
Pérez, J. (2019, febrero 26). Incendio en la Patagonia. Diario Veloz. Recuperado de http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia

– Sin autor/a
Ej.
Incendio en la Patagonia. (2016, diciembre 3). Diario Veloz. Recuperado de http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia

n) Simposio o conferencia en congreso:

Apellido, A. (Fecha). Título de la ponencia. En A. Apellido de quien presidió el congreso (Presidencia), *Título del simposio o congreso*. Simposio llevado a cabo en el congreso. Nombre de la organización, Lugar.
Ej.

Manrique, D. (Junio de 2011). Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia. En H. Castillo (Presidencia), El psicoanálisis en Latinoamérica. Simposio llevado a cabo en el XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Río Cuarto, Argentina.

ñ) Materiales de archivo

Apellido, A. A. (Año, mes día). Título del material. [Descripción del material]. Nombre de la colección (Número, Número de la caja, Número de Archivo, etc.). Nombre y lugar del repositorio.

– Carta de un repositorio
Ej.
Gómez, L. (1935, febrero 4). [Carta a Alfredo Varela]. Archivo Alfredo Varela (GEB serie 1.3, Caja 371, Carpeta 33), Córdoba, Argentina.
– Comunicaciones personales, emails, entrevistas informales, cartas personales, etc.

Ej.
K. Lutes (comunicación personal, abril 18, 2001)
(V.-G. Nguyen, comunicación personal, septiembre 28, 1998)
Estas comunicaciones no deben ser incluidas en las referencias.

– Leyes, decretos, resoluciones etc.
Ley, decreto, resolución, etc. número (Año de la publicación, mes y día). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Publicación. Ciudad, País.
Ej.

Ley 163 (1959, diciembre 30). Por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos nacionales. Boletín oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina.
Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) 6º edición.

» Agradecimientos

Se deben reconocer todas las fuentes de financiación concedidas para cada estudio, indicando de forma concisa el organismo financiador y el código de identificación. En los agradecimientos se menciona a las personas que habiendo colaborado en la elaboración del trabajo, no figuran en el apartado de autoría ni son responsables de la elaboración del manuscrito (Máximo 50 palabras).

» Licencias de uso, políticas de propiedad intelectual de la revista, permisos de publicación

Los trabajos publicados en *A&P Continuidad* están bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial- Compartir Igual (CC BY-NC-SA) que permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de una obra de modo no comercial, siempre y cuando se otorgue el crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo las mismas condiciones.
Al ser una revista de acceso abierto garantiza el acceso inmediato e irrestricto a todo el contenido de su edición papel y digital de manera gratuita.
Quienes contribuyen con sus trabajos a la revista deben remitir, junto con el artículo, los datos respaldatorios de las investigaciones y realizar su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

» Cada autor/a declara

1– Ceder a *A&P Continuidad*, revista temática de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el derecho de la primera publicación del mismo, bajo la Licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional;
2– Certificar que es autor/a original del artículo y hace constar que el mismo es resultado de una investigación original y producto de su directa contribución intelectual;
3–Ser propietario/a integral de los derechos patrimoniales sobre la obra por lo que pueden transferir sin limitaciones los derechos aquí cedidos, haciéndose responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad Nacional de Rosario;
4– Dejar constancia de que el artículo no está siendo postulado para su publicación en otra revista o medio editorial y se compromete a no postularlo en el futuro mientras se

realiza el proceso de evaluación y publicación en caso de ser aceptado;

5– En conocimiento de que *A&P Continuidad* es una publicación sin fines de lucro y de acceso abierto en su versión electrónica, que no remunera a los autores, otorgan la autorización para que el artículo sea difundido de forma electrónica e impresa o por otros medios magnéticos o fotográficos; sea depositado en el Repositorio Hipermedial de la Universidad Nacional de Rosario; y sea incorporado en las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indización.

» **Detección de plagio y publicación redundante**

A&P Continuidad somete todos los artículos que recibe a la detección del plagio y/o autoplagio. En el caso de que este fuera detectado total o parcialmente (sin la citación correspondiente) el texto no comienza el proceso editorial establecido por la revista y se da curso inmediato a la notificación respectiva al autor o autora. *Tampoco serán admitidas publicaciones redundantes o duplicadas, ya sea total o parcialmente.*

» **Envío**

Si el/la autor/a ya es un usuario registrado de *Open Journal System* (OJS) debe postular su artículo iniciando sesión. Si aún no es usuario/a de OJS debe registrarse para iniciar el proceso de envío de su artículo. En *A&P Continuidad* el envío, procesamiento y revisión de los textos no tiene costo alguno para quien envíe su contribución. El mismo debe comprobar que su envío coincida con la siguiente lista de comprobación:

1– El envío es original y no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.

2– Los textos cumplen con todos los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las Normas para autoras/es.

3– El título del artículo se encuentra en idioma español e inglés y no supera las 15 palabras. El resumen tiene entre 150 y 200 palabras y está acompañado de entre 3/5 palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave se encuentran en español e inglés.

4– Se proporciona un perfil biográfico de cada autor, de no más de 100 palabras, acompañado de una fotografía personal, filiación institucional y país.

5– Las imágenes para ilustrar el artículo (entre 8/10) se envían incrustadas en el texto principal y también en archivos separados, numeradas de acuerdo al orden sugerido de aparición en el artículo, en formato jpg o tiff. Calidad 300 dpi reales o similar en tamaño 13x18. Cada imagen cuenta con su leyenda explicativa.

6– Los/as autores/as conocen y aceptan cada una de las normas de comportamiento ético definidas en el Código de Conductas y Buenas Prácticas.

7– Se adjunta el formulario de Cesión de Derechos completo y firmado por quienes contribuyen con su trabajo académico.

8– Los/as autores/as remiten los datos respaldatorios de las investigaciones y realizan su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.



Utiliza este código para acceder
a todos los contenidos on line
A&P continuidad



