



A&P continuidad

ISSN: 2362-6089

ISSN: 2362-6097

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Argentina

Zermani, Paolo; Carabajal (Traductor), Gustavo
Desde Italia. Seis arquitecturas
A&P continuidad, vol. 11, núm. 20, 2024, pp. 144-155
Universidad Nacional de Rosario
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.468>

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



DISEÑO DE PAISAJES TURÍSTICOS PATRIMONIALES

EDITORES ASOCIADOS: G. CARABAJAL Y M. MARZO



N.20/11 JULIO 2024

[D. PIKIONIS] [J. CASTILLO RUIZ / L. CIARNIELLO] [D. ÁLVAREZ ÁLVAREZ / M. Á. DE LA IGLESIA
SANTAMARÍA] [G.E. ASOREY / R. D. URIARTE] [L. COCCIA / S. CIPOLLETTI] [P. MINES]
[A. MOSCA / A. V. SAIQUITA] [O. AMARO / M. TORNATORA] [A. TZOMPANAKIS]
[F. VISCONTI / R. CAPOZZI] [R. AMIRANTE] [E. FIDONE / B. MESSINA] [F. TOPPETTI]
[P. ZERMANI] [MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS] [I. E. CABRERA] [A. BRANDONI / P. E. MÁRQUEZ]



N.20/11 2024
ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR





Imagen de tapa :
Teatro romano de Clunia.
Anticuario. Vista del paisaje desde la galería trasera de la escena. Fotografía
Álvaro Viera.

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

Próximo número :
DOCENCIA EN ARQUITECTURA Y DISEÑO; ¿QUÉ HAY DE NUEVO?
JULIO - DICIEMBRE 2024, AÑO XI - Nº21 / ON PAPER / ONLINE

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

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Franco Bartolacci

Vicerrector
Darío Masía

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano
Mg. Arq. Pedro Ferrazini

Vicedecano
Arq. Juan José Perseo

Secretario Académico
Arq. Darío Jiménez

Secretaria de Autoevaluación
Dra. Arq. Jimena Paula Cutruneo

Secretaria de Asuntos Estudiantiles
Arq. Aldana Berardo

*Secretaria de Extensión Universitaria,
Vinculación y Desarrollo*
Arq. Aldana Prece

*Secretaria de Comunicación, Tecnología
Educativa y Contenido Multimedial*
Azul Colletti Morosano

Secretario de Postgrado
Dr. Arq. Rubén Benedetti

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Dra. Arq. Alejandra Monti

Secretario Financiero
Cont. Jorge Luis Rasines

Secretario Técnico
Lic. Luciano Colasurdo

Secretario de Infraestructura Edilicia y Planificación
Arq. Guillermo Bas

Director General Administración
CPN Diego Furrer

A&P Continuidad Publicación semestral de Arquitectura

Directora A&P Continuidad

Dra. Arq. Daniela Cattaneo
ORCID: 0000-0002-8729-9652

Editores asociados

Dr. Arq. Gustavo Carabajal
y Dr. Arq. Mauro Marzo

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. Ana Sauan | DG. Belén Rodríguez Peña
Dirección de Comunicación FAPyD



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 exclusiva 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 legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas 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 material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

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



Comité editorial

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

Dra. Arq. Virginia Bonicatto
(CONICET. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina)

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

Dra. Arq. Alejandra Contreras Padilla
(Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito Federal, México)

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

Dr. DI. Ken Flávio Fonseca
(Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Brasil)

Dra. Arq. Úrsula Exss Cid
(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile)

Comité científico

Dra. Arq. Laura Alcalá
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Salvatore Barba
(Universidad de Salerno. Fisciano, Italia)

Dr. Arq. Rodrigo Booth
(Universidad de Chile. Santiago, Chile)

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

Dra. Arq. Adriana María Collado
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dra. Arq. Claudia Costa Cabral
(Universidad Federal de Río Grande del Sur. Porto Alegre, Brasil)

Dra. Arq. Ana Cravino
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Carlos Ferreira Martins
(Universidad de San Pablo. San Carlos, Brasil)

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

Dr. Arq. Rodrigo S. de Faria
(Universidad de Brasilia. Brasilia, Brasil)

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

Dra. Arq. Cecilia Marengo
(CONICET. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina)

Dr. DI Alan Neumarkt
(Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Parera
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dr. Arq. Anibal Parodi Rebella
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dra. DG. Mónica Pujol Romero
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina
Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. Arq. Samuel Padilla-Llano
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

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

Dra. Arq. Mercedes Medina
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dr. Arq. Joaquin Medina Warmburg
(Instituto de Tecnología de Karlsruhe. Karlsruhe, Alemania)

Dra. Arq. Rita Molinos
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Fernando Murillo
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dra. Arq. Alicia Ruth Novick
(Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires, Argentina)

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

Dr. Arq. Emilio Reyes Schade
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

Dra. Arq. Cecilia Raffa
(CONICET. Mendoza, Argentina)

Dra. Arq. Venettia Romagnoli
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Mirko Russo
(Università degli Studi di Napoli Federico II. Nápoles, Italia)

Dr. Arq. Jorge Miguel Eduardo Tomasi
(CONICET. Universidad Nacional de Jujuy. S. Salvador de Jujuy, Argentina)

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

Dr. DI. Maximiliano Romero
(Universidad IUAV de Venecia. Venecia, Italia)

Dr. Arq. José Rosas Vera
(Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile)

Dr. Arq. Joaquín Torres Ramo
(Universidad de Navarra. Pamplona, España)

Dra. Arq. Ruth Verde Zein
(Universidad Presbiteriana Mackenzie, San Pablo, Brasil)

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

ÍNDICE

EDITORIAL

08 » 11

Paisajes patrimoniales, turismo y proyecto de arquitectura

Gustavo Adolfo Carabajal y
Mauro Marzo

REFLEXIONES DE MAESTROS

12 » 13

Discurso en defensa del paisaje

Dimitris Pikionis

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal

CONVERSACIONES

14 » 21

Patrimonio agrario y planificación urbana

José Castillo Ruiz por
Laura Ciarniello

DOSSIER TEMÁTICO

22 » 35

El proyecto arquitectónico contemporáneo en paisajes arqueológicos de Castilla y León

Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel De la Iglesia Santamaría.

36 » 43

Atlas heterodoxo de paisajes mestizos patrimoniales en el sistema costero de Villa Constitución

Gabriel Eduardo Asorey y Rocío Daiana Uriarte

44 » 55

Revelar el paisaje . Pueblos abandonados y perspectivas turísticas

Luigi Coccia y Sara Cipolletti

56 » 69

Islas cotidianas. Nuevos espacios para el turismo comunitario en áreas marginales de la Sudamérica fluvial

Patricia Beatriz Mines

70 » 81

El color del adobe. Las creaciones visuales y las narrativas en la producción de paisajes de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina

Alberto Mosca y Analía Virginia Saiquita

82 » 91

El proyecto de los lugares sagrados. Hierofanía en los paisajes de Calabria

Ottavio Amaro y María Tornatora
Traducción por María Virginia Theilig

92 » 105

Permanencia y transformaciones. Chipperfield en Atenas entre memoria, invención, contradicción, falsificación

Alexios Tzompanakis

Traducción por Lucio Bertozzi

ENSAYOS

106 » 115

La ciudad arqueológica como lección de orden en el desorden de la ciudad contemporánea. El caso de estudio de Pompeya

Federica Visconti y Renato Capozzi

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal

116 » 125

Turismo patrimonial y proyecto de arquitectura: ¿un programa de investigación?

Roberta Amirante

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal

126 » 133

Trabajar con la antigüedad

Emanuele Fidone y Bruno Messina

Traducción por María Virginia Theilig

134 » 143

Paisajes subexpuestos. Narraciones y proyectos para dos territorios frágiles de Italia Central

Fabrizio Toppetti

Traducción por María Florencia Sbarra

144 » 155

Desde Italia. Seis arquitecturas

Paolo Zermani

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal

ARCHIVO DE OBRAS

153 » 165

Silos subterráneos Rosario
Ministerio de Obras Públicas

TEMAS LIBRES

166 » 175

Las plataformas de salto como objetos publicitarios de expresión arquitectónica durante el siglo XX. Una mirada trasnacional de la cultura del ocio.

Ivan Eladio Cabrera

176 » 185

La arquitectura moderna y el campo editorial. El proyecto intelectual de Infinito (1954-1964)

Ana Inés Brandoni y Pamela Emilse Márquez

186 » 191

Normas para autores

»

Zermani, P. (2024). Desde Italia. Seis arquitecturas. *A&P Continuidad*, 11(20),144-155.
doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.468>



Desde Italia. Seis arquitecturas

Paolo Zermani

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Español

Proyectar en un país denso de estratificaciones como Italia implica asumir una responsabilidad hacia la comunidad. La tarea que debe emprender la arquitectura no puede expresarse obviamente en la búsqueda anacrónica de una reproposición de rasgos somáticos perdidos o extintos sino, por el contrario, como una conciencia del valor de nuestro patrimonio genético en el contexto occidental contemporáneo. Esta asunción de responsabilidad es necesaria no tanto para una afirmación autárquica de pertenencia, sino como una indicación de voluntad para el debate sobre el destino de la ciudad. Al describir las obras realizadas durante un período de aproximadamente treinta años en suelo italiano, se traza un camino de investigación compositiva destinado a situar el pasado, el presente y el futuro en un diálogo estimulante.

Palabras clave: paisaje, arquitectura italiana, lugar, identidad cultural, espacio sagrado

Recibido: 21 de febrero de 2024

Aceptado: 28 de mayo de 2024

English

Designing in a land as dense with stratifications as Italy entails assuming responsibility towards the community. The task that architecture must take on cannot, of course, be expressed in the anachronistic search for the re-proposition of lost or extinct somatic traits, but instead as an awareness of the value of our genetic heritage in the contemporary western context. This assumption of responsibility is necessary not for an autarkic affirmation of belonging, but as an indication of will in the debate on the city's destiny.

In describing the works built over a period of about thirty years on Italian soil, a path of compositional research is outlined, aimed at placing past, present and future in lively dialogue.

Key words: landscape, italian architecture, place, cultural identity, sacred space

» La responsabilidad italiana

En la literatura dedicada por los viajeros extranjeros a nuestro país, el libro *Imágenes de Italia* del ruso Pavel Muratov, escrito y publicado en 1911, constituye ciertamente un caso singular. Presentado por Katja Petrowskaja (2019, p. 7) en el ensayo introductorio al libro de Muratov, Boris Zajcev escribió en 1924¹:

Sin embargo, no es un manual de historia del arte. *Imágenes de Italia* es un libro de iniciación, de consagración a Italia como categoría del espíritu, acto de veneración de un alma viviente hacia un país situado fuera del tiempo. Para el autor todo está vivo, todo es maravilloso, y no importa si sucedió hace quinientos o mil años, o brilla ahora, en las ingenuas palabras de un campesino o en la sonrisa de una niña, en el vacío de la pequeña iglesia de la Abadía de la Misericordia o en la eternidad de la campiña romana. El escritor quiere experimentar el encanto de esta tierra -la

mejor de todas, la italiana- y transmitir esta experiencia.

Concebida como culminación de un recorrido que había llevado al viaje a Italia a configurar-se, como una especie de ritual cuyas manifestaciones para los intelectuales rusos y no sólo para ellos, de Pushkin a Gogol y Mandelshtam, prolongándose hasta nuestros días con Brodsky, la obra de Muratov contiene una peculiaridad de interés específico para los arquitectos italianos. Petrowskaja (2019, p. 7) ha destacado claramente:

El libro de Muratov se titula *Imágenes de Italia*. Es difícil pensar en uno más simple. Sin embargo, se esconde en él un doble significado, que se refiere a las dos direcciones en las que se desarrolla el texto. En ruso, el sustantivo *obraz*, 'imagen', está en la raíz de la palabra *obrazovanie*, esa acumulación lenta y gradual de conocimientos, ese 'tomar forma' evocado por la *Bildung*

en alemán en la que está implícita una idea de edificación o de avance, como en el equivalente *education*, derivado del latín. Pero esta palabra rusa también nos lleva a otra parte: de 'imagen' (*obraz*) proviene la 'imaginación' (*voobrazenie*). En *Imágenes de Italia*, *obrazovanie* y *voobrazenie* se fusionan como por milagro, y el entrenamiento individual está vinculado a la capacidad de imaginar una forma.

El episodio de *Immagine dell'Italia* se puede respaldar con una historia más antigua, la de la Madonna Sixtina de Rafael, casi un contra-punto ejemplar que también confirma la suposición de una vocación perennemente prolífica del arte italiano. Como se sabe, el pintor de Urbino pintó la obra entre 1512 y 1513 por encargo del Papa Julio II para el monasterio benedictino de san Sisto, en Piacenza. Después de dos siglos, los monjes lo vendieron al rey de Polonia para saldar las deudas acumuladas.

El 31 de enero de 1574, la caja de madera de 4 por 3 metros atravesó los Alpes, entre muros de nieve, para llegar a Dresde el 1 de marzo y ser colocado en el salón del trono de Augusto III, donde se convirtió en objeto de una creciente devoción al punto de ser definido, un siglo después, como el cuadro más famoso del mundo. En el siglo XX, al final de la Segunda Guerra Mundial, el Ejército Rojo, al retirarse de Alemania, se llevó todas las obras de la Pinacoteca de Dresde que habían estado escondidas en un túnel ferroviario, entre las cuales estaba incluida la Madonna. Cuando el gobierno soviético decide devolver las obras tras la muerte de Stalin, precede el regreso a la pinacoteca con una exposición en el Museo Pushkin de Moscú, visitada por un millón y medio de personas: mientras tanto, el culto a la Madonna rafaelina se ha extendido enormemente por toda Rusia a través de reproducciones, involucrando a diferentes generaciones en las transiciones de época, asumiendo la importancia de un icono popular reconocido y venerado. En la gracia espiritual instaurada por Rafael, la imagen de la Virgen, que toma su rostro y

porte del modelo de una muchacha romana, se convierte en un motivo de atención que involucra a las diferentes clases de la sociedad rusa y alemana hasta el punto de atraer las consideraciones entusiastas de intelectuales y artistas, filósofos y hombres de letras, desde Winckelmann hasta Gogol, pasando por Dos- toievski, Goethe, Florenski y, más recientemente, Vasili Grossman. Lo espiritual y lo humano van de la mano en esta obra experimentada tres veces entre Italia y Europa. La conclusión provisional está en el comentario de Heidegger quien, visitándola en Dresde, observó cómo la noción de lugar situaría la obra en la iglesia de Piacenza para la que fue concebida. Una vez más, se reitera con fuerza el rol y el valor de testimonio inherente al arte italiano para el Occidente europeo. La cuestión de la forma derivada de la imagen, como consecuencia de un complejo reconocimiento de la peculiaridad de los caracteres originales, es hoy, después de siglos, una referencia emblemática de lo que debe, por responsabilidad, la arquitectura italiana hacia

el más amplio sistema cultural europeo. Una responsabilidad que, en el momento en que esa forma corre el riesgo de disolverse, no puede eludirse. La tarea que la arquitectura italiana debe emprender, profundizando en estas características, no puede expresarse evidentemente en la búsqueda anacrónica de una repropósito de rasgos somáticos perdidos o extintos sino, por el contrario, en la toma de conciencia del valor de nuestra herencia genética en el contexto occidental contemporáneo, lo que se traduce en el rechazo de los modelos de mercado estandarizados. Esta asunción de responsabilidad es necesaria por parte de la cultura arquitectónica italiana no sólo por sí misma o por una afirmación autárquica de pertenencia, sino como una indicación de voluntad en el debate sobre el destino de la ciudad europea. Debemos tener el coraje de decidir si queremos llegar a una hipótesis superadora, que aprovecha la contribución beneficiosa de la experiencia moderna del siglo XX, o si queremos

aceptar el camino oscuro de un ridículo modernismo paratecnológico cubierto de adornos biocompatibles falsos y un genérico disfraz verde. Esta elección es crucial para comprender hasta qué punto nuestro trabajo puede ser refundador o meramente efímero, coreográfico, transitorio, en cuanto subordinado a una supuesta técnica resolutive. La identificación de la forma como consecuencia de la relación imagen-imaginación en un campo de trabajo nuevamente fértil, resultado de una evaluación real de lo realizado, con plena conciencia de los abusos producidos en el pasado reciente, es el enfoque crítico que, más que otros, la cultura arquitectónica italiana puede ofrecer para un nuevo comienzo. Hace cien años Muratov puso en evidencia los signos de Occidente en el país que más los contenía. Desde la lejana Rusia buscaba una verdad, incluso interna, que la forma le revelaría a través de Italia. Esto es lo que Petrowskaja (2019, p. 19) define como un “espacio europeo compartido, una casa común para cualquiera que esté dispuesto a partir en busca de la

belleza y sus imágenes”, un espacio tan importante como urgente a reconocer en un contexto temporal como el que vivimos. Mis obras quieren dar testimonio de todo esto.

» Sansepolcro

Sansepolcro, lugar de nacimiento de Piero della Francesca, a medio camino entre Santiago de Compostela y Jerusalén, está rodeado por las colinas en la frontera entre Toscana y Umbria que el pintor trasladó a su espacio pictórico. Piero suele observar el paisaje desde el interior de la arquitectura: para él el telón de fondo es tan importante como el punto de vista. La extraordinaria aplicación perspectiva de sus imágenes impone la relación entre el ojo, la arquitectura y el paisaje con evidencia didáctica. El paisaje de Sansepolcro constituye en sí mismo un lugar reconocido desde la descripción ofrecida por Plinio: “El aspecto de la región es bellissimo: puedes imaginarlo como un inmenso anfiteatro: como sólo la naturaleza puede

crear”. La importancia de los desniveles, ver desde abajo o ver desde arriba, está clara desde hace siglos y anticipa la observación pierfrancescana, representándola como ya pintada en la realidad. En este anfiteatro, para Piero, se produce la comunión entre lo humano y lo divino del *Bautismo* donde la altura de San Juan es similar a la altura de Cristo. La llanura hoy está ocupada por la ciudad antigua y por la industrialización reciente, como el lecho de un río colmado de objetos dispares que allí confluyen. La colina, desde lejos, está casi intacta. La cuenca, el anfiteatro, todavía existen: el escenario aparece como sobrecargado, pero no comprometido para siempre. En este contexto, el cielo y la tierra se miden, del azul cielo al marrón, sugiriendo los posibles materiales para la arquitectura de un lugar entre la vida y la muerte. A través de la pintura, el tema de la sepultura y la evidencia simbólica de la cruz, que resume su sustancia, parecen unirse. Pero es sobre todo ante otra obra, la *Resurrección*, donde es necesario centrarse. En este cuadro, conservado en



Figura 1. La pared exterior. Cementerio de Sansepolcro, 1997-2000. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 2. Los patios interiores. Cementerio de Sansepolcro, 1997-2000. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

el Museo Cívico de la ciudad, Cristo resucita sobre el fondo del valle del Tíber, elevándose desde la base formada por la tumba abierta: base de la tumba, colina y cielo son los tres elementos de la composición. El Cristo de Piero no resucita de manera enfática ni estática. A través de su propio cuerpo, ya sacrificado por el hombre, parece consciente de cuánto queda por hacer y permanece vinculado a la tierra.

En 1997 comencé a proyectar la ampliación del cementerio de Sansepolcro (Fig. 1 y 2).

El frente superior del antiguo cementerio es arquitectónicamente apreciable y media la relación con la calle y la base de la colina, mientras que el frente inferior, muy reciente, es de mala calidad.

El nuevo cementerio se desarrolla sobre una planta rectangular incorporando, completamente en el frente sur y parcialmente en el frente norte, el cementerio existente construido mediante diversas ampliaciones desde el siglo XIX hasta la actualidad. El nuevo cuerpo perimetral, formado por un *aterrazamiento* en ladrillo, se adapta a las curvas de nivel que varían, del lado este al oeste, en aproximadamente 10 metros lineales, pero restituye el nivel superior de la mampostería a una misma cota. Desarrollándose en el frente más largo por 150 metros lineales, el cementerio

aparece así, desde el exterior, como una especie de basamento de las colinas. Quien está por fuera ve el basamento que sostiene el paisaje. A definir el tipo arquitectónico son, una vez más, la tumba, la colina y el cielo. El interior está dividido en parcelas por una malla cuadrada (Fig. 2).

Las cubiertas de los bloques construidos son accesibles y transitables. En este nivel se ubicará el osario, compuesto por un gran cuerpo en forma de cruz, desplazado respecto a la disposición ortogonal de los patios y parcelas, orientado con el eje mayor hacia la Puerta Fiorentina, visible desde allí arriba, que era la antigua entrada a la ciudad histórica. Es un lugar abierto al aire: los materiales de construcción, el volumen sin cierras herméticas, el espacio filtrante sin ventanas ni paredes, dan cuenta de esta condición aérea. Cuando la obra sea terminada, la gran cruz en cuyo interior se depositan las cenizas, -paseo suspendido sobre la arquitectura del habitado, como nos muestra Piero en el fresco de la *Leyenda de Arezzo-*, asomará en lo alto y, vacía si no fuera por la presencia de las células del osario, parecerá próxima a desmaterializarse.

» Perugia

En el capítulo inicial “El rostro de una tierra” de su *San Francesco* de 1927, Romano Guardini

identifica el contexto en el que, desde su juventud, se construyó la figura del santo, dedicándolo íntegramente a la descripción del entorno arquitectónico, Umbría, y de ahí el sentido de la presencia franciscana: “Primero se percibe la arquitectura con los ojos, pero eso es sólo el comienzo. La misma, se capta verdaderamente con el cuerpo, con el arco de la frente, con la amplitud del pecho, con el ser que la siente vivamente, avanzando en el espacio” (Guardini, 1999, p. 9). “En esta tensión viva -escribe Guardini- que se despierta continuamente, que nunca desaparece, pero que siempre se supera en una actitud particular de la persona toda, Francesco creció” (Guardini, 1999, p. 13). El santo nace a su propia complejidad de la forma exterior e interior del paisaje, de la tierra. De ahí la indicación del Crucifijo a Francisco, como Giotto ha pintado en los frescos de Asís y san Buenaventura recuerda en su biografía, de reconstruir materialmente tres iglesias antes de llevar a cabo la misión del espíritu, y la urgencia de la experiencia de reconstrucción como práctica casi preparatoria. En las afueras de Perugia, un fragmento de Umbría, una masía rosa, los olivos, la especulación edilicia, se contendían el telón de fondo sobre el que construí la Iglesia de San Giovanni en 2005 (Fig. 3).

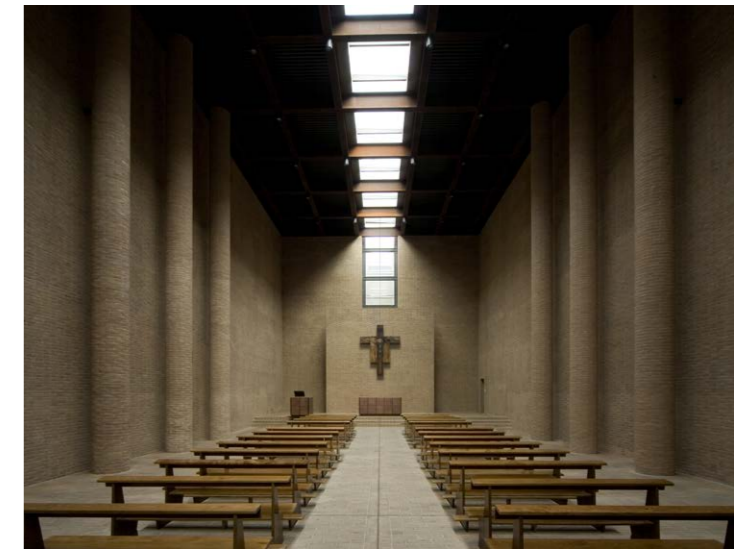


Figura 3. Vista del exterior. Iglesia de San Giovanni, Perugia, 1997-2006. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 4. Vista del interior. Iglesia de San Giovanni, Perugia, 1997-2006. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

El perímetro del lote original estaba conformado por una figura remanente alargada y estrecha, ubicada en el punto más bajo del valle, en continuidad con la calle y sus variaciones de cota. Siguiendo un principio reconstructivo similar a la lección franciscana, ambientado en el paisaje devastado, el proyecto apoya la iglesia y el centro parroquial a la colina a través de una secuencia que privilegia el concepto de construcción del plano horizontal de posa, de excavación, de plaza baja y plaza alta que existe en la historia de la ciudad de Perugia, de ese centro que los habitantes de Perugia llaman, significativamente, la *Acrópolis*.

Una línea recta marca el recorrido desde el *sagrato*² hasta la iglesia principal, a la capilla ferial, las dependencias parroquiales, según un recorrido interior que se inserta en la tierra mientras, en el exterior, la gran escalinata une las plazas situadas a distintos niveles con una dimensión similar a la de la iglesia. En sección, esta última de 13 metros de altura, alcanza la misma cota altimétrica que el centro parroquial, de 6.50 metros de alto. El nivel superior de los edificios resulta idéntico y amplifica la presencia de la escalera que conecta el *sagrato* inferior con el superior, pero también resalta su rol en el conjunto como un nuevo elemento basamental.

En una realidad urbana que remite históricamente al concepto de construcción del plano horizontal como punto de apoyo y conexión entre el paisaje, las calles y la arquitectura, todo el conjunto se identifica, de hecho, como un plano horizontal creado a posteriori con respecto al edificado especulativo realizado en las colinas, para devolver a estos últimos la medida y dignidad. Los modos de implantación que ofrece el paisaje se resumen, reforman y transmiten hasta transformarse. Todo el cuerpo de la iglesia está atravesado por una línea de luz que en el aula principal marca el corte vertical de la fachada y continúa en la cubierta, acompañando a los fieles hasta el altar (Fig. 4). El bloque construido iglesia-sacristía-capilla ferial, como continuación de la naturaleza del terreno, se desarrolla en el frente de la calle cerrándolo por 50 metros, constituyendo una especie de gran muro, de suelo elevado que protege el doble espacio vacío de la escalinata. Mientras la gran cruz de la fachada resalta a quien llega desde el camino proveniente de Perugia, el organismo arquitectónico dispone en su interior un espacio para la liturgia, habitado por columnas que no sostienen, sino que custodian el espacio, como los árboles bordeaban los claros donde solían congregarse las

comunidades arcaicas. El camino inverso, del interior al exterior, conduce nuevamente al paisaje, enmarcando el olivar, último fragmento remanente de la antigua estructura agrícola de Umbría. El ladrillo, que aparece como material a la vista externo e interno, consagra la pertenencia a la naturaleza del suelo y a la historia, a la identidad de Perugia y sus santos.

» Novara

El tiempo y la tierra han marcado la historia arquitectónica del castillo de Novara, en cuya restauración y reconstrucción trabajé del 2003 al 2016.

Se sucedió una progresiva serie de ampliaciones y demoliciones, empezando por el trazado amurallado de la ciudad romana con el que coincide la primera fortaleza, pasando por los posteriores añadidos medievales y renacentistas y los añadidos penitenciarios decimonónicos que marcaron definitivamente su carácter no homogéneo hasta su abandono. Una obra centenaria se ha nutrido, entremezclada con largas inmovilidades y repentinos sacudones constructivos, que definen, en los sucesivos planos relativos a los diferentes umbrales históricos, una especie de placa radiológica intermitente inherente a las modificaciones de su estructura ósea.



Figura 5. La torre reconstruida. Reconstrucción y restauración del castillo de Novara, 2015. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 6. Vista desde la torre hacia la torre Antonelli. Reconstrucción y restauración del castillo de Novara, 2015. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

Antes de nuestra intervención, las dos alas este y norte conservaban un carácter definido, coincidentes con las distintas ampliaciones visconteas, mientras que el lado sur estaba ocupado por edificios de servicios en estado de ruina, adheridos a las fortificaciones almenadas, y el lado occidental estaba completamente derribado, a excepción de un fragmento aislado de la época medieval. Las excavaciones realizadas permitieron identificar, precisamente en este lado, el antiguo trazado original de origen romano, situado exactamente en la dirección donde permanece el fragmento medieval en alzado. En el interior de la excavación, junto a los muros, se encontraron decenas de restos humanos, niños, soldados, enterrados junto con las ruinas.

La intervención general prevista (Fig. 3) implicó la restauración de las partes existentes en los lados este y norte, incluida la Torre della Monicione, y la recomposición de las partes demolidas, en particular el ala oeste, el completamiento del ala sur y la reconstrucción de la torre sobre el acceso principal hacia la plaza que, durante la

secuencia histórica, fue adquiriendo diferentes formas y tamaños.

El Castillo está destinado a albergar el nuevo museo de la ciudad de Novara. La torre central, aun parcialmente detectable en una de sus diferentes versiones en las nervaduras colocadas sobre la entrada abovedada de la parte interna, pero oculta por los techos inclinados, constituyó el primer acto de recomposición. La línea de fachada correspondiente a las dos nervaduras se ha prolongado a derecha e izquierda y deja abierta la vista hacia la plaza de enfrente, los monumentos, el baptisterio, la cúpula antonelliana. De este modo se creó un mirador frío y abierto que tiene un valor evocativo como nueva torre cívica de la ciudad. Desde allí es posible observar y explicar por qué diseñamos la interrupción de la torre, en altura, a ese nivel, dejando el espacio abierto al tiempo (Fig. 6).

En el ala oeste, el gran muro subterráneo y el fragmento posterior constituyeron el punto de apoyo sobre el que se basó la reconstrucción de la nueva ala del castillo, destinada a recomponer la unidad del sistema, en precisa

continuidad con las antiguas matrices visconteas, sforzescas y españolas. En la planta baja, se colocó la espina arqueológica emergente en los extremos explorados y estudiados como elemento rector del organismo tipológico que incorpora también, en el frente externo, el fragmento de fachada y realza su presencia, subrayando su valor material de reconstrucción. El conjunto, desde el suelo hasta la cubierta, aparece como una estratificación más del ciclo de vida del conjunto, suspendida en un antes y un después.

En el interior, partes de las murallas visconteas, elevadas sobre los muros romanos, emergen del pavimento de la planta baja, en la sala principal de la galería, mientras que el muro medieval y la torre de la esquina al suroeste, de época romana, permanecen completamente visibles, desde los cimientos hasta la cornisa. Las cotas de excavación permiten que gran parte de la misma y de las estructuras encontradas sean utilizables y visibles. La fachada que da al patio interior está deliberadamente inacabada, incorporando, en su consistencia



Figura 7. Vista desde los campos. Templo de cremación, Parma, 2010. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

apuntalada o derruida, la memoria de lo que fue construido y destruido.

La reconstrucción del castillo, en su lenta disposición a lo largo de más de diez años de construcción, me pareció la vuelta a la vida de un cuerpo, un regalo que la arquitectura tiene el poder de conceder, provisoriamente, a nuestro trabajo.

» Parma

En el valle del Po, una larga y recta carretera, la Via Emilia, une desde hace dos mil años paisaje, ciudad y campos. Es la estructura del territorio organizado, que todavía hoy constituye el principal centro vital de la región, a pesar de los largos tramos disfrazados y ocultos por señales, naves industriales y rotondas. Viniendo desde el norte se cruza el puente sobre el Taro construido en 1820, un tramo de Via Emilia suspendido sobre el río donde la civilización del agua y la de la tierra se encuentran en un mágico encastre ortogonal. En los extremos del puente, a ambos lados, cuatro grupos de estatuas celebran este acto,

representando los cuatro ríos de la llanura padana: Po, Taro, Enza y Baganza. Aferradas al suelo, las estatuas vierten agua de los jarrones.

Excavando a lo largo de la Via Emilia, las medidas del trabajo antiguo y reciente, marcadas por la división de la cuadrícula romana y las del cuerpo humano, se cruzan del mismo modo en una fusión que transcurre de la estructura del paisaje a la historia humana.

El nuevo Templo de la Cremación de Parma, proyectado en 2010, está situado al norte del antiguo cementerio de Valera, entre este y la carretera de circunvalación recientemente construida, aproximadamente un kilómetro al oeste de la ciudad. Por un lado, la ciudad y la Via Emilia, por otro, la campiña y la ciudad de Valera marcan las referencias de un paisaje históricamente caracterizado por el orden de la cuadrícula de la colonización romana y por la fundamental red viaria altomedieval: una civilización aún legible en filigrana o en superficie en las excavaciones de la Domus romana, en el trazado de los caminos y de los campos,

en la arquitectura románica de las iglesias. El Templo de la Cremación emerge dentro del recinto, visible desde lejos y para quienes circulan por la circunvalación, como un gran elemento basamental precedido por dos espacios cubiertos en los extremos, similares al sur y al norte, hacia Valera y hacia Parma (Fig. 7).

Como un fragmento partido, acoge y suspende en el tiempo el rito de pasaje, convirtiéndolo en un único gran símbolo urbano, casi un altar, en el que la ciudad celebra incesantemente la memoria de sí misma a través de la memoria de sus muertos. El nuevo recinto, un espacio arquitectónico concebido como un muro porticado y habitado por las celdas que albergan las cenizas, contiene, en un recorrido ininterrumpido, la relación entre la vida y la muerte, fijando su interpretación en el sentido de una continuidad ideal de la vida.

En forma de un gran rectángulo cuya posición es exactamente paralela al eje histórico de la Via Emilia, al lado del cementerio existente, el pórtico abraza los momentos del recorrido estableciendo una jerarquía precisa, cuyo



Figura 8. La sala de despedida. Templo de cremación, Parma, 2010. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 9. Los focos litúrgicos. Reforma arquitectónica de la Basílica de Sant'Andrea, Mantua, 2016. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

Figura 10. Los focos litúrgicos y la bóveda de Sant'Andrea. Reforma arquitectónica de la Basílica de Sant'Andrea, Mantua, 2016. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

médium arquitectónico es el propio templo, situado en el centro de las dos dimensiones. Esto último marca también espacialmente, los tiempos del rito, entre exterior e interior, dividiendo, en un recorrido procesional, la zona de recepción del difunto y la de los familiares situada en proximidad de la entrada, de aquella del Jardín de la aspersión de las cenizas, ubicado después de los espacios de despedida y cremación. El templo se caracteriza por dos fachadas similares al norte y al sur, casi dos tramos que permiten la creación de otros tantos espacios abiertos y cubiertos.

La planta del edificio está marcada por dos cuadrados conectados entre sí a través de un cuadrado más pequeño. El primer cuadrado lo compone la Sala de Despedida, iluminada por una fuente de luz cenital directa y ocupada únicamente por las columnas sobre las paredes y el ambón reservado a las oraciones. Aquí los restos se detienen y son saludados (Fig. 8).

Una puerta alta en la pared del fondo señala la transición al segundo cuadrado de menor tamaño, una habitación completamente vacía iluminada por una luz diferente, no directa. De este modo el cuerpo desaparece en la luz, no en la oscuridad. Pavel Florenskij escribió que la

manifestación de lo sagrado “es encontrarse encerrado en una habitación donde hay una ventana poco iluminada, a través de la cual penetra la luz de otro mundo” (Florenskij, 2008, p. 32). El tercer cuadrado es el propio crematorio, donde el cuerpo es quemado y transformado en cenizas para regresar a la tierra. En ese viaje, el camino del cuerpo es paralelo al del gran camino por el que los habitantes de la región aún atraviesan cada día la llanura. La estructura interior y la estructura del paisaje coinciden.

» Mantova

El origen del culto vinculado a la construcción de la Basílica de Sant'Andrea en Mantua se debe a la tradición de que las reliquias de la sangre de Cristo fueron transportadas a la ciudad por un legionario romano, Longino. La esencia del cuerpo es, por tanto, la razón germinal del partido arquitectónico. Durante años, al entrar en Sant'Andrea, me dejé guiar en la oscuridad por el reflejo que la lámpara del gran óculo de la fachada irradiaba sobre la bóveda de cubierta, hasta el transepto donde se encuentra la cripta que alberga la reliquia.

En el foco perspectivo del recorrido introductorio de la nave, la custodia de la reliquia es

de hecho la motivación original, no separada de fines políticos, que convence a Ludovico Gonzaga, hacia 1470, a elegir el proyecto de Leon Battista Alberti como un espacio adecuado, por su grandeza, para acoger semejante testimonio.

Alberti, en la carta al duque en la que propone el proyecto, insiste en el carácter de novedad que lo impregna. La idea es que un gran espacio, capaz de acoger a la multitud de personas impulsadas por la devoción a la reliquia transportada a Mantua, adopte como principio constructivo el de la gran bóveda apoyada en los dos muros laterales que él mismo define como *etrusco*, con un organismo mural puro. Aún hoy se sabe muy poco del proyecto original, así como es difícil distinguir la parte del edificio diseñada por Alberti más allá de la planta basilical con el gran techo abovedado. Sin embargo, las reliquias se conservan desde hace cinco siglos en la cripta central de la estructura albertiana, entre el presbiterio y la nave, en el seno de la tierra.

La cripta, que ocupa con el octógono balastrado que rodea la colina construida en el siglo XIX, la intersección entre el transepto y la nave, ocultando parcialmente la vista del

altar, fue el punto de partida para devolverle la centralidad a una geografía y una anatomía negadas.

De hecho, es la cripta, con su significativa disposición, dimensiones y con su consistencia conceptual, la que sugiere la nueva disposición de los focos litúrgicos. Cuando me confiaron el proyecto de reforma arquitectónica y litúrgica de la basílica en 2015, la elección de intervenir mediante elementos específicos parecía consecuente, según una disposición que, además de preservar rígidamente el dictado espacial de Alberti, confirmaba algunas directrices fundamentales.

Siguiendo la trama del cuerpo original y sus sucesivas deformaciones, algunas figuras se disponen en el espacio: altar, ambón, sede episcopal, pila bautismal, para definir una nueva relación entre lo que se encuentra en el nivel subterráneo y el nivel del aula (Fig. 9).

El bloque base del presbiterio se adelanta en su parte central, hacia el octógono y el centro de la cripta, respecto al perímetro definido por la antigua balastrada desmantelada en los años 60.

El altar se sitúa en el eje longitudinal del aula (y por tanto de la cripta de abajo) y tiene unas

dimensiones de 1.80 x 1.80 metros. En forma de paralelepípedo, en mármol de Verona, se apoya sobre dos elementos de base que lo elevan permitiendo percibir el aula. De este modo, sobre la línea central de la nave, se suceden el cuadrado del altar, el octógono de la cripta y el círculo del óculo siguiendo la estructura original del edificio.

La sede episcopal se sitúa también en el eje longitudinal de la basílica, reforzando así el recorrido que tiene como centro el altar y contribuyendo a definir un esquema planimétrico vagamente cristológico: un cuerpo en el cuerpo.

El ambón, lugar de la Palabra, se encuentra a la izquierda del altar y de la sede episcopal. Está formado por una base escalonada de mármol de Verona que forma un camino ascendente, protegido del lado exterior y cerrado al final, en forma de tribuna elevada (Fig. 10).

La pila bautismal, aún no construida, se colocará en el eje transversal del aula, en el transepto norte-oeste, cerca de la entrada izquierda, de forma rectangular, de 4.70 x 2.70 metros, en mármol de Verona. Tiene la forma de una tina de poco espesor, casi una gran losa ahuecada de 20 cm de altura. Una

rampa, formada por tres elementos, ocupa su primera mitad, permitiendo la conexión entre el nivel superior y el inferior, este último colmo por un velo de agua. Alineada con la puerta de la fachada lateral inacabada de Sant'Andrea, la pila completa la indicación de la tensión del espacio hacia el centro de la basílica, el altar, la reliquia.

» Firenze

Fábrica de los Medici, San Lorenzo siempre ha conservado y transmitido a Florencia, en la iglesia, en la biblioteca y en las tumbas, una memoria viva. No muy lejos, en el Museo de San Marcos, Beato Angélico nos ofrece en *El Juicio Final*, una interpretación de la relación entre la vida y la muerte fijando en la pintura un producto en el que las tumbas, abiertas, dan testimonio de la frontera atravesada por el cuerpo de las personas.

El artista, a través de las almas abarrotadas en ese umbral, nos muestra la división entre el bien y el mal, pero no separa claramente la tierra del cielo, persistiendo en no trazar un orden definitivo de las cosas. En el interior de la Sacristía Nueva, Miguel Ángel estableció el ciclo de la vida en las tumbas de los Medici,



Figura 11. Vista desde arriba. Nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici, Florencia, 2023. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Stéphane Giraudeau. | Figura 12. La escalera de salida. Nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici, Florencia, 2023. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Stéphane Giraudeau.

esculpiendo el Día, la Noche, el Amanecer y el Crepúsculo. En esta secuencia desarrolló, como nadie antes que él, el tema de la no finitud como prerrogativa de lo moderno, disponiendo las figuras en posturas inestables sobre la cubierta de las tumbas. Es esa suspensión la que el artista mostró en el *Prigioni* y más tarde, definitivamente, en la *Pietà Rondanini*.

En la sacristía, en este equilibrio inestable entre lo terminado y lo inacabado, la arquitectura y la escultura compiten por la representación del concepto de fugacidad de la existencia a través de los materiales y la relación entre el volumen interior, las estatuas de los duques y las figuras alegóricas. Mientras que las primeras, apenas asomadas a las paredes, son perfectamente clásicas, definidas hasta los detalles de los tocados y calzados romanos, las segundas declinan hacia lo inacabado. Oscuridad y luz, muerte y vida, dejan claro el tormento del Miguel Ángel maduro que encuentra sustancial confirmación inversa unos metros

más allá, en la Biblioteca Laurenciana donde, en lugar de cuerpos, emergen columnas de las paredes.

La nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici, situada en via Canto dei Nelli, en el área delimitada entre la Capilla de los Príncipes, la Sacristía Nueva y el extremo derecho del transepto de la Basílica, se compone de sólo dos elementos: el bloque paralelepípedo perimetral y su cubierta que se transforma en asiento, de dimensión similar, situado en el centro de la plazoleta. La diferencia de cota entre el nivel de las tumbas y el nivel de la ciudad, el nivel de la oscuridad y el nivel de la luz, es el tema central del proyecto, que debía resolverse mediante la conexión entre los dos niveles.

El bloque principal, dispuesto en paralelo al muro de la Sacristía Nueva, nace en el subsuelo, donde se encuentra la entrada a la ascensión que emerge 3.50 metros del nivel de la plaza, constituyéndose como un bloque

cerrado hacia el Canto dei Nelli, transparente hacia el extremo celeste y abierto hacia el fragmento situado entre San Lorenzo y la Cappella dei Principi (Fig. 11).

Al estar fundado sobre el terreno, el carácter interno del Museo definido por las Capillas, se manifiesta de manera discreta pero concreta, desarrollándose hacia arriba, hacia la ciudad, con su cabecera cerrada y su salida oculta. La pieza de salida es una tumba, un sarcófago, urna con dimensión urbana y también una puerta. En la plaza, casi como una cubierta removida o una lápida volcada, el asiento contribuye a involucrar los edificios históricos ubicados en el perímetro y el espacio de la ciudad contemporánea en la dialéctica que proponen la antigua fábrica de San Lorenzo, su museo y sus capillas funerarias. Realizados en travertino rapolano a superficie opaca, las piezas, al tiempo que establecen su propia autonomía formal y desarrollan una fuerte capacidad de ser identificadas, dialogan discretamente, incluso en escala, con los grandes volúmenes de la iglesia, la Sacristía Nueva, la Capilla de los Príncipes, mediando su conexión con la calle, el mercado, las construcciones menores, la vida cotidiana (Fig. 12).

Veinte siglos de historia del arte occidental se confrontan sobre el significado de este *estar* a partir de una escena que el Evangelio de Lucas resume así: Encontraron que la piedra había sido quitada del sepulcro y, al entrar, no encontraron el cuerpo del Señor Jesús. Mientras se preguntaban cuál era el significado de todo esto, se les aparecieron dos hombres vestidos con ropas deslumbrantes. Las mujeres, atemorizadas, mantuvieron el rostro inclinado al suelo, pero los hombres les dijeron: ¿Por qué buscáis entre los muertos al que está vivo? (Lucas, 24, 1-6a.9).

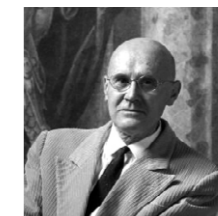
NOTAS

1- Este escrito representa una reelaboración de textos que ya han aparecido en publicaciones anteriores de las que soy autor. Entre estos: Zermani (2015; 2022; 2023).

2- N. del T.: Se refiere al espacio ubicado delante de la fachada de las iglesias, considerado terreno sacro y en ocasiones representando como un recinto-paraiso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Florenskij, P. A. (2008). *Iconostasi. Saggio sull'icona* (Giuliano G., Trad.). Milano, Italia: Medusa Edizioni.
- Guardini, R. (1999). *San Francesco*. Brescia, Italia: Morcelliana.
- Petrowskaja K. (2019). Introduzione. En Muratov P., *Immagini dell'Italia* (Romano A., Trad.). Milano, Italia: Adelphi.
- Zermani, P. (2015). *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*. Milano, Italia: Mondadori Electa.
- Zermani, P. (2022). La responsabilità italiana. En G. Cosentino et al. (Ed.), *Identità dell'architettura italiana*. Vol. 20 (pp. 8-9). Parma, Italia: Diabasis.
- Zermani P. (2023), Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee. En G. Cosentino et al. (Ed.), *Identità dell'architettura italiana*. Vol. 21, (pp. 150-151). Parma, Italia: Diabasis.



Paolo Zermani. Es profesor titular de Composición Arquitectónica y Urbana en la Universidad de Florencia. Fue visiting professor en la Universidad de Syracuse en Nueva York (1988) y profesor invitado de Diseño Arquitectónico en la Academia de Arquitectura de Mendrisio, Universidad de la Suiza Italiana (2015-2020). Como arquitecto realizó el Teatrino di Varano (1983-85), el Cementerio de Sansepolcro (1998), la iglesia de S. Giovanni Apostol en Perugia (2006-2010), el Templo de Cremación en Parma (2011), la Escuela para Europa en Parma (2017), la Nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici en Florencia (2023). Todos trabajos publicados en las principales revistas internacionales.

paolo.zermani@unifi.it
<https://orcid.org/0000-0003-0880-9077>

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, 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 YMRYD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Publindex (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 estructura 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 detallan 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.

» Roles de autoría

La taxonomía de redes de colaboración académica (CRediT) permite proporcionar crédito a todos los roles que intervienen en un proceso de investigación y garantizar que estos sean visibilizados y reconocidos durante la comunicación de los resultados obtenidos. La definición de catorce (14) categorías permite, además, identificar estos roles de autoría como objetos de recuperación, por lo que serán sensibles a su clasificación y su posterior reutilización en el marco de otros procesos investigativos.

A&P Continuidad adhiere a la utilización de CRediT (Contributor Roles Taxonomy) para indicar en forma sistemática el tipo de contribución que realizó cada autor/a en el proceso de la investigación, disminuir las disputas entre los autorxs y facilitar la participación académica.

Los catorce roles que define la taxonomía son:

1- Administración del proyecto: responsabilidad en la gestión y coordinación de la planificación y ejecución de la actividad de investigación

2- Adquisición de fondos: Adquisición del apoyo financiero para el proyecto que condujo a esta publicación

3- Análisis formal: Aplicación de técnicas estadísticas, matemáticas, computacionales, u otras técnicas formales para analizar o sintetizar datos de estudio

4- Conceptualización: Ideas, formulación o desarrollo de objetivos y metas generales de la investigación

5- Curaduría de datos: Actividades de gestión relacionadas con anotar (producir metadatos), eliminar y mantener datos de investigación, en fases de uso y reúso (incluyendo la escritura de código de software, donde estas actividades son necesarias para interpretar los datos en sí mismos)

6- Escritura, revisión y edición: Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado por aquellos del grupo de investigación, específicamente, la revisión crítica, comentarios o revisiones, incluyendo las etapas previas o posteriores a la publicación

7- Investigación: Desarrollo de un proceso de investigación, específicamente, experimentos o recopilación de datos/pruebas

8- Metodología: Desarrollo o diseño de metodología, creación de modelos

9- Recursos: Provisión de materiales de estudio, reactivos, materiales de cualquier tipo, pacientes, muestras de laboratorio, animales, instrumentación, recursos informáticos u otras herramientas de análisis

10- Redacción - borrador original: Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la redacción del borrador inicial (incluye, si pertinente en cuanto al volumen de texto traducido, el trabajo de traducción)

11- Software: Programación, desarrollo de software, diseño de programas informáticos, implementación de código informático y algoritmos de soporte, prueba de componentes de código ya existentes

12- Supervisión: Responsabilidad en la supervisión y liderazgo para la planificación y ejecución de la actividad de investigación, incluyendo las tutorías externas

13- Validación: Verificación, ya sea como parte de la actividad o por separado, de la replicación/reproducibilidad general de los resultados/experimentos y otros resultados de investigación

14- Visualización: Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la visualización/presentación de datos

A&P Continuidad alienta a realizar la declaración de cada una de las autorías en el Documento modelo para la presentación de propuestas.

Los autores que remitan un trabajo deben tener en cuenta que el escrito deberá haber sido leído y aprobado por todos los firmantes y que cada uno de ellos deberá estar de acuerdo con su presentación a la revista.

» 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 cuadrículado 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.

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

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. nº de página).

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

» **Cita en el texto:**

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

Ej.

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

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

• **Dos autores/as:**

Ej.

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

• **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)

• **Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas:** la primera cita-ción 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).

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

• **Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas:**

Ej.

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

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

• **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)

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

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

Ej.

(Aristóteles, trad. 1976)

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

» **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 intelección 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 incorporar-se al texto.

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

» **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.

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

• **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

• **Autoría compartida:**

Ej.

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

• **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).

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

• **Obra sin fecha:**

Ej.

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

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

• **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.

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

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

Ej.

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

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

• **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

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

• **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.

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

- Sin editor/a:

McLuhan, M. (1988). Prólogo. En *La galaxia de Gutenberg: génesis del homotipografífcus* (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

• **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 XVIII* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Recuperado de http://www.untref.edu.ar/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

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

• **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.

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

• **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

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

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

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

• **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

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

• **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.

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

- 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

Incendio en la Patagonia. (2016, diciembre 3). *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

• **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.

• **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.

- Datos

Balparda, L., del Valle, H., López, D., Torralba, M., Tazzioli, F., Ciattaglia, B., Vicioso, B., Peña, H., Delorenzi, D., Solís, T. (2023). *Datos de: Huella Urbana de la Ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina*. [Dataset]. Versión del 1 de agosto de 2023. Repositorio de datos académicos de la UNR. doi: <https://doi.org/10.57715/UNR/EXIVRO>

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) 6° 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 quien envía la contribución, 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.

En caso de tener cualquier dificultad en el envío por favor escriba a: aypcontinuidad01@gmail.com para que el Secretario de Redacción de la revista pueda asistirlo en el proceso.



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



