

# A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura  
FAPyD-UNR

## 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





**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 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*.



## 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

*Secretaria 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)



Revistas UNR



# 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 arqui- 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*

»

Lahuerta, J. J.; Nudelman, J.; Cravino, A.; Blanc, M. C. (2022). Conversación con Juan José Lahuerta, en torno al estudiante de arquitectura Antoni Gaudí. *A&P Continuidad*, 9(17), 22-29. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v9i17.397>



# 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

**Recibido:** 07 de agosto de 2022  
**Aceptado:** 15 de noviembre de 2022

## Español

El rescate de los dibujos escolares de un Antonio Gaudí estudiante es una llave para abrir esta conversación. A partir de ellos se indaga en el mito del genio centrado en la figura de este arquitecto catalán. A través del recorrido que se propone en la entrevista se develan otros mitos relacionados con los cambios de paradigma en la enseñanza de la arquitectura y el diseño y que figuras como las de Gaudí contribuyen por una vía a alimentar y, por otra, a desandar volviendo a mirar los documentos de archivo.

**Palabras clave:** Gaudí, proyecto, genio, naturaleza, mitos

## English

The rescue of the school drawings of a student Antonio Gaudí gives rise to this conversation. They are taken as the starting point for the exploration of the myth of the genius centered on the figure of this Catalan architect. The journey proposed in the interview reveals other myths related to paradigm shifts in the teaching of architecture and design. It also shows how figures such as Gaudí contribute simultaneously to their fostering and retracing by means of the review of archival documents.

**Key words:** Gaudí, project, genius, nature, myths

Los mitos sobre un cambio de paradigma en la enseñanza de la arquitectura y el diseño que identifican a las *arts and crafts* y el *art nouveau* como las señales que llevarían a la supuesta derrota de los métodos *beaux arts*, y finalmente a la Bauhaus, se alimentan de figuras como Antonio Gaudí, quizás uno de los más, justamente, mitificados representantes del modernismo catalán. A partir del archivo de la Cátedra Gaudí y el rescate de sus dibujos escolares, Juan José Lahuerta publicó en 2020 “Sobre los proyectos de Gaudí estudiante”, un capítulo del lujoso libro *Gaudí en primer plano* de Editorial Artika de Barcelona. Entre otras cuestiones, Lahuerta apunta a la construcción del *mito del genio*, tratando de evidenciar el trasfondo ideológico de la burguesía catalana que lo impulsó.

**Editores asociados A&P Continuidad.** Has publicado en plena pandemia, en un libro ciertamente muy impresionante, los resultados de una investigación en el archivo de la Cátedra Gaudí de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) [Nos referimos

a “Sobre los proyectos de Gaudí estudiante”, en *Gaudí en primer plano* (2020)] ¿Cómo es que llega a ustedes el archivo y finalmente cómo gestionan la creación de la Cátedra Gaudí en la estructura académica de la ETSAB? ¿Qué rol didáctico juega en la Escuela?

**Juan José Lahuerta.** La Cátedra Gaudí fue fundada por una orden ministerial en 1956. La fecha no es casual. Por un lado, en 1952 se había celebrado el centenario del nacimiento de Gaudí y, por otro, como consecuencia, habían tenido lugar importantes exposiciones y visto la luz publicaciones que aún hoy son determinantes en la bibliografía gaudiniana y en la interpretación de su vida y obra. Se celebra una muy importante exposición en Barcelona, en el Salón del Tinell, un gran escenario gótico, en la que participan personajes como Josep M. Sostres y Oriol Bohigas, y en 1957 se abre en el MoMA de Nueva York una exposición monográfica coordinada por Henry-Russell Hitchcock. Además, aparecen, a partir de este mismo momento y en pocos años, también en Nueva York, las mo-

nografías de George R. Collins, la de Josep Lluís Sert y James S. Sweeney, o, en Barcelona, los textos de Juan Eduardo Cirlot o libros como el *Gaudí* de Fotoscop, prologado por Le Corbusier. De lo que se trata, en fin, en todas estas publicaciones, es de *recuperar* a Gaudí para la historia de Movimiento Moderno, interpretando su obra desde las perspectivas de la vanguardia y del formalismo. En este contexto, la fundación de la Cátedra Gaudí supone un apoyo académico a esta estrategia y, además, su misión explícita es defender, conservar y valorizar la obra de Gaudí, con el fin de impedir, incluso, su destrucción –una amenaza que entonces era bien real y que ahora se ha llevado a cabo por otros medios: los del turismo masivo–, y de hacer evidente la necesidad de su protección patrimonial. Desde su fundación, también, sobre todo durante la larga época en que fue dirigida por Joan Bassegoda, la Cátedra Gaudí fue acumulando toda clase de materiales y objetos relacionados con Gaudí y su obra, desde sus dibujos, sobre todo los de la época de estudiante, que se conservaban en la propia Escuela de Arquitectura, hasta elemen-

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 intransigente, 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 simplificar sus complejidades reales: para convertirlo en producto, sin problemas, fácil de vender. En cierta 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 excepción entre sus compañeros, como parece deducirse de tus palabras al describir el ejercicio de la fuente para la plaza de Cataluña? (Fig. 1): ‘en este trabajo estudiantil absolutamente extraordinario, Gaudí no se contenta con la *forma*: cayendo el agua desde más de 50 metros, y expandiéndose 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 moviendo 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 irremediablemente elitistas, dado el contacto íntimo entre los profesores y los escasos primeros alumnos?

**JJL.** ¿Genio malinterpretado...? Voy, si me lo permiten, 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 ejemplos a lo largo de la Historia del Arte en los que se basa este mito, el mito del artista incompre-

hendido: bastaría remontarse a la famosa *incomprensión* 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 romanticismo y que, de nuevo, alcanza su culminación en la bohemia del siglo XIX. Bastaría recordar simplemente, 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 encajar 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 régimen ya han pasado a la historia: el artista que trabajaba por encargo, dando forma a los programas simbólicos del príncipe, de la Iglesia, del Estado, se ha extinguido, y el arte se ha convertido en una mercancía que, aunque puede ocupar el vértice de los mercados del lujo, no por ello deja de ser una mercancía. Como quien produce 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 demanda, de ahí la identificación del artista como paria). En todo caso, una vez salida de sus manos, 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 anónimo, que colgará en cuadro en el comedor de su casa, encima del papel pintado, junto a otros cuadros igual de anónimos. En todo este proceso, ¿qué ha sido de la trascendencia del arte, a dónde ha ido a parar la magnitud, la influencia, la banalización que los artistas del siglo XIX inventan 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 literario 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 incompreensión de Gaudí ya desde sus proyectos de estudiante; una incompreensión 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 proporciona 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 transitando los distintos proyectos que Gaudí realizó como estudiante, es posible ir identificando temas 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 profesionales. ¿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, sobre todo, la ascensión de una sociedad de lo popular –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 están 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 violenta del paso de los dos siglos– y esa forma y símbolo había madurado en sus proyectos estudiantiles, sin duda. Como decíamos antes, Gaudí es todo lo contrario de un incomprendido, pero no solo por lo más obvio: porque es el artista preferido de la alta burguesía y de la Iglesia barcelonesa, y de sus intelectuales. También porque es uno de los representantes más populares de aquella Barcelona, y permítanme que insista en lo popular, algo que está en la esencia misma de la fundación de la Escuela de Arquitectura en aquel momento y en aquel lugar de la transformación de Barcelona 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 mundo 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, montañas artificiales, grutas, especialmente grutas submarinas, luz de acuario por todas partes... Exactamente lo que se intuye en sus proyectos de estudiante –embarcaderos, fuentes monumentales, 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: ¿dónde 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, embebido, 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 abundantes 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 ejemplo, cuando abrimos una novela de Verne como *20.000 leguas de viaje submarino*, justo anterior a la época en que Gaudí estudiaba, nos encontramos con esas ilustraciones, esos magníficos grabados en los que a través de una ventana oblonga con delgadas columnitas huesosas el capitán Nemo y sus invitados contemplan un fondo submarino repleto de seres maravillosos: toda clase de protozoos, radiolarios, corales, anémonas, algas, medusas que agitan sus larguísima tentáculos al ritmo ondulante de las olas marinas... Cuando 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 exactamente como aquel famoso *salón al fondo de un lago* del que hablaba Rimbaud en uno de sus poemas 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 *maelstrom*? ¿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 serpiente... 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 contemporáneos: Viollet-le-Duc, Ruskin, Wagner (nos referimos al excelente catálogo de la muestra Universo Gaudí, ¡que ya tiene 20 años!). Efectivamente, allí se relataba la comunidad de intereses y un cierto finalismo que parecen señalar el camino a los tópicos modernos de la Bauhaus. ¿Es posible sostener esta tesis, pensando además en un Gropius fascinado por España desde el temprano 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 escorzada, para que resulten *más heterodoxas* de lo esperado, bien lejos de cualquier *finalismo*, aunque tal vez sí en una *comunidad de intereses*, totalmente inesperada. Quiero decir que para *inventar* el mito de la Bauhaus hubo que hacer desaparecer 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 repaso 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 milanesa *Casabella*. Ha sido curador de numerosas exposiciones: la más reciente, *Gaudí. Fuego y cenizas* en 2020.  
<https://orcid.org/0000-0003-0701-8812>



**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](mailto:jnudelma@farq.edu.uy)  
<https://orcid.org/0000-0001-5734-8348>



**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](mailto:cravino.ana@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-4770-9274>



**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](mailto: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 italia-no, 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 YMRYD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipolo-gías y definiciones del Índice Bibliográfico Publiindex (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 termina-da 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. Pro- porciona 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 com- pleteo, 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 condicio- nes. El sistema le devolverá un email de confirmación y le proporcionará su identifica- dor. Todo el proceso de registro puede hacerse en español.

Cada autor o autora debe indicar su filiación institucional principal (por ejemplo, or- ganismo o agencia de investigación y universidad a la que pertenece) y el país corres- pondiente. En el caso de no tener afiliación a ninguna institución debe indicar: “Inde- pendiente” 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, financie- ro o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relaciona- dos con los trabajos que se publican en la revista.

» **Normas éticas**

La revista adhiere al Código de conducta y buenas prácticas establecido por el *Com- mittee 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 có- digo, la revista asegurará la calidad científica de las publicaciones y la adecuada res- puesta 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 origi- nales 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 artí- culo. Se recomienda utilizar palabras incluidas en el tesauro 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* in- cluyendo 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 de- ben ser reales, sin forzar mediante programas de edición. *Las imágenes deberán en- viarse 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 ex- plicativa 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 necesas- rias, 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 repro- ducción 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 nú- meros. 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 títu- los 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 com- pleta 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 incor- porar la referencia (Apellido, año, p. nº 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 prime- ro y se agrega et al.

Ej.

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

*d) Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas:* la primera citación se co- loca 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 (traduc- ción, 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 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 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 li-bro 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*) 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 indexación.

#### » **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*



