



NEUTRA ²¹

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla



Dirección y coordinación:

Pablo Millán Millán
Andrés Galera Rodríguez

Imagen de cubierta:

Juan Navarro Baldeweg
Fotografía:
José Joaquín Parra Bañón

Consejo Editorial COAS:

Nuria Canivell Achabal
Ramón Gil Manrique
Juan Vicente García Pérez
Julia González Pérez-Blanco
M^º Auxiliadora Calvo Egido
Juan Manuel García Nieto
Pablo Millán Millán
Manuel Silva Zurita
Mercedes Romero Janeiro
Casiano López Jaldón
Gabriel Bascones de la Cruz

Secretaría técnica, diseño y maquetación:

Paloma Márquez Aguilar

Consejo Científico:

Ricardo Alario López
Mario Algarín Comino
Paula Álvarez Benítez
Rosa Añón Abajas
José Carlos Babiano de los Corrales
Gabriel Bascones de la Cruz
Lourdes Bueno Garnica
Rodrigo Carbajal Ballell
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde
Luz Fernández-Valderrama Aparicio
Marta García de Casasola Gómez
Francisco González de Canales Ruiz
Antonio González Liñán
Juan Carlos Herrera Pueyo
Elena Jiménez Sánchez
Juan José López de la Cruz
Mar Loren Méndez
Ángel Martínez García-Posada
M^º Carmen Martínez de Quesada
Esther Mayoral Campa
Salas Mendoza Muro
Francisco Javier Montero Fernández
Daniel Montes Estrada
José Morales Sánchez
José Ramón Moreno Pérez
Eduardo Mosquera Adell
José de la Peña Gómez-Millán
José Peral López
José Manuel Pérez Muñoz
Ramón Pico Valimaña
Carlos Plaza Morillo
Julia Rey Pérez
Lola Robador González
Ignacio Rubiño Chacón
Victoriano Sainz Gutierrez
Sara Tavares Alves da Costa
Antonio Tejedor Cabrera
Javier Tejido Jiménez
Gabriel Verd Gallego
Aurora Villalobos Gómez

Contacto:

neutra@coasevilla.org
revistaneutra.org

instagram.com/revistaneutra
linkedin.com/in/revistaneutra

Imprenta:

Editorial MIC
C. el Artesiano, S/N, Pol. Ind, 24010 Trobajo
del Camino, León, España
987 27 27 27 · 902 271 902
editorialmic.com

Publicidad:

Editorial MIC
Benita Espadas
benitaespadas@editorialmic.com

En este número:

El COAS y la Revista NEUTRA declina toda responsabilidad respecto a la autenticidad los datos expresados por los/as participantes sobre la autoría de los proyectos. Los artículos pueden incluir opiniones que el COAS no comparta, por lo que el COAS y la Revista NEUTRA no serán responsable de las opiniones vertidas, declinando por ello toda responsabilidad. Respondiendo de cualquier reclamación los autores de los trabajos.



Contenidos

6

3	Desvelados por la arquitectura
4	Carta de la Decana
	Textos de llamada
10	Investigar para llegar juntos más lejos <i>David García-Asenjo Llana</i>
14	A propósito de una escalera: Rothko y Florencia <i>Enrique Bravo Lanzac</i>
20	Entrevista Paolo Zermani
	Artículos
36	Arquitectura situada: la vida que desborda la imagen. Sobre la fotografía como lectura empática y crítica del espacio construido <i>Guido Cimadomo</i>
42	El vino percibido. El paisaje del jerez en el Puerto de Santa María <i>María Murillo Romero</i>
50	Construir la identidad: Aníbal González, el Regionalismo y el patrocinio de la alta sociedad <i>Germán Reyes Mota y Paloma Carmen Castillo González</i>
	Artículo invitado
60	Once libros de arquitectura contemporánea y gastronomía <i>José Joaquín Parra Bañón</i>
74	Conversaciones Antonio Cruz y Antonio Ortiz <i>La arquitectura como sentido del límite</i>

- Obra Construida**
2024-2025
- 84** 125 Viviendas Sociales en Sevilla
Daroca Arquitectos y PRÁCTICA
- 88** Edificio Aliaga
Lahuerta Vázquez-Reina Arquitectura
- 92** Vivienda en Roche
studio swes arquitectos
- 96** Casa J
SV60 Cordón & Liñán Arquitectos
- 100** Vivienda Pinola. Entre pinos y olas
Isabel Rus Pezzi y Alfonso Mollinedo Sáenz
- 104** Vivienda para teletrabajadores en la Bachillera
Sursuroeste Arquitectos
- 108** Refugio experimental, rehabilitación de zahúrda en la Sierra de Segura
SANTZO arquitectos
- 112** Casa vaciada
estudio veintidós
- 116** Casa Cano
Elvira Rivero Yanes
- 120** LAPATA Suites
Bulnes + Elliott Arquitectos
- 124** Transformación de vivienda unifamiliar obsoleta
Ignacio Frade
- 128** Las estancias Disponibles
Estudio Curtidores + ABAUCO
- 132** Hospital de Viljandi
Bakpak + Planho + DAGOpen
- 136** Centro de Cuidados y Bienestar para personas mayores y con discapacidad
Estudio Sol89 + Jongjin Lee + Woodrock Architects
- 140** Ampliación de la Escuela Técnica de Ingeniería Agronómica. Universidad de Sevilla
Estudio Carbajal
- 144** Conservatorio Superior de Música de Jaén "Andrés de Vandelvira"
Fernando Suárez Corchete, Antonio García Bueno y Lorenzo Muro Álvarez
- 148** CEIP Los Arcos
Tenor + Paradigma Estudio + buró4 + Gabriel Verd
- 152** Reforma de la Sede Central de la Caja Rural del Sur
Arquinur + Baum Lab
- 156** Reforma y Ampliación de Casa Consistorial
Luisa Alarcón y M^a Luz Galdames
- 160** Rehabilitación del antiguo mercado de Santa Fe
Paco Marqués, Luis Rubio y Rosalino Daza
- 164** El vacío como memoria. Recuperación y puesta en valor del Anfiteatro Romano de Obulco. Porcuna
Pablo Millán Arquitectos
- 168** Restauración de la Iglesia de San Pedro, Sanlúcar la Mayor
J2 edificación y desarrollo
- 172** Vinoteca Z13
ALFADA Estudio
- 176** Real Fábrica de Artillería de Sevilla. Conservación y rehabilitación del Sector Occidental para la instalación y puesta en uso del "Centro Magallanes_ICC"
Reina & Asociados + Edartec Consultores SL
- 180** Centro de Recepción de Visitantes de Clunia Sulpicia
TEJEDOR LINARES Arquitectos
- 184** Regeneración de espacios urbanos en el conjunto histórico de Olvera
Estudio ACTA
- 188** Smart City Kids. Espacios para la conciliación familiar
Ferran Ventura Blanch y Nerea Salas Martín

Contenidos

Premios COAS

Arquitectura & Sociedad 2025

Categoría 1 Arquitectura de nueva planta

192

Categoría 1.1 Uso Residencial Unifamiliar

193

Categoría 1.2 Uso Residencial Plurifamiliar

194

Categoría 1.3 Otros usos

Categoría 2 Arquitectura y preexistencia

195

Categoría 2.1 Uso Residencial

196

Categoría 2.2 Otros usos

197

Categoría 3 Arquitectura, Ciudad, Paisaje y Territorio

Categoría 4 Diseño Interior y Arquitectura Efímera

198

Categoría 4.1 Diseño Interior

199

Categoría 4.2 Arquitectura efímera

200

Categoría 5 Diseño arquitectónico

201

Categoría 6 Jóvenes arquitectos

202

Categoría 7 Premio Especial Sevilla

203

Categoría 8 Premios Arquitectura y Sociedad

Concursos

- 204** Nuevo Centro de Salud en Ciutadella, Menorca
SV60 Cordon & Liñán Arquitectos
- 206** Estereotomías del paisaje
CHE.STUDIO
- 208** Era-se una plaza
estudio veintidós
- 210** Variaciones sobre el desierto que viene
Baum Lab
- 212** Complejo Deportivo de Hielo en Stegny, Varsovia
EOVASTUDIO, NGNP Arquitectos y Kruszewski Architekci
- 214** Museo de Historia y Futuro
Bakpak + DAGOpen + Lylykangas Kimmo Oy
- ## Espacio ETSAS
- 216** El corazón de la ciudad
Amador Sánchez Martínez
- 218** Incisografías
María del Pilar Canterla Rufino
- 220** Espacio FIDAS
30 años apostando por la arquitectura

Reseñas

- Pensar la arquitectura
- 224** Biografía del patio mediterráneo.
Apuntes de viaje
José Pérez de Lama
- 225** Días de sol y piedra. De los Alpes a Roma
Pepe Pérez-Muelas
- 226** Libros de Arquitectura nº001 - Viviendas para el Patronato de Casas Militares: Fernando Higuera, Antonio Miró, Madrid 1996-1974
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid
- 227** Madrastras
José Joaquín Parra Bañón
- 228** Panorama de obras
2024-2025
- 230** Epílogo
Tiempos de resonancia, entre Cronos y Céforo
Eduardo Prieto
- 234** Índice de autores
- 235** Créditos fotográficos

A propósito de una escalera: Rothko y Florencia

Enrique Bravo Lanzac

Arquitecto. Profesor en la
Universidad de Málaga.
Editor de la revista TRAVESÍAS.

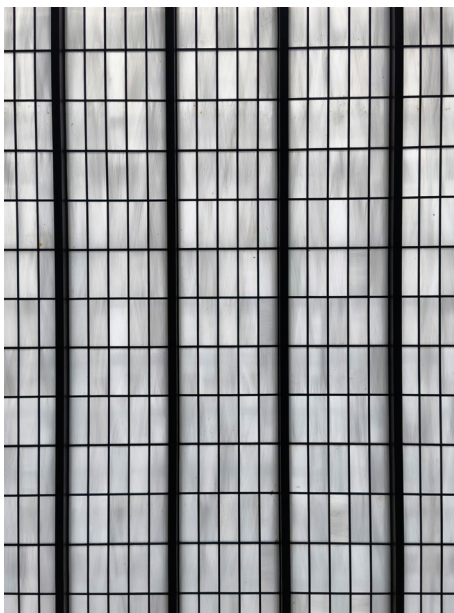
—

Si en algo se parece una ciudad a una revista, reside en que ambas son compendios integrados por elementos autónomos y con sus leyes propias, pero que, necesariamente, tienen que conciliarse para vivir en común. Al fin y al cabo, deben ser realidades funcionales: ambas están destinadas a usuarios que deben moverse a través de ellas, orientarse eficazmente, llegar a destinos certeros y transitar por trayectos que resulten lo más agradables posibles; de unas calles a otras —en el caso de las ciudades—, de unas páginas a otras —en el de las revistas—.

Parte I. Una entrada: una estación

Cuando me llegó la invitación para participar en *Neutra*, estaba a unos días de salir hacia Florencia para realizar una breve estancia de quince días. En el trayecto de ida fui tomando algunas notas sobre los temas que podría tratar, pero la llegada a la ciudad cambió los planes por completo. No podía haber mejor comienzo para este viaje que la iluminación cenital que te inunda al cruzar el vestíbulo de la estación de Santa Maria Novella. Una pantalla de luz blanca evanescente que te imbuje en una cierta aura, apropiada para cruzar una verdadera puerta del tiempo y toparse de frente con el homónimo convento dominico [fig.01]. La ciudad resiste en un reposo inaudito; se presenta en una extraña congelación que te golpea y que no te esperas. No da tiempo a hacerse el cuerpo, como sí acontece cuando van aflojando los motores de los *vaporetti* y te acercas lentamente a Venecia, pudiendo asumir gradualmente el relato. Pero quizá, por eso a Venecia se “llega”, mientras que a Florencia se “entra”.

Entrar en Florencia implica confrontar un magma artístico tan prolijo como abrumador. La acumulación de cumbres artísticas es tan envidiable que, como recordaba Henry James (2018), “cuando uno pasea de un lado a otro en busca de lienzos sagrados y de piedras o bronceos inmortales” (p. 15), al paso de los días acaba por disiparse la sorpresa. A la par que se recorren las calles de pavimentos blancos, la arquitectura se apropia del alma y uno se siente irremediamente como un último visionario —más bien como un iluminado—, una especie de médium interpelado por tantos que escribieron sobre la ciudad toscana, desde el enciclopédico Vasari al culto Goethe, pasando por el esteta Stendhal y las atentas miradas de ilustres viajeros decimonónicos como Morris, Galdós y Rilke. Todos ellos pendientes de las



conquistas del Renacimiento porque todavía se cumple aquello que “en veinte lugares de Florencia [...] el viajero puede creerse en el año 1500” (Stendhal, 2011, p. 27).

Parte II. Arquitecturas de pietra serena

El *quattrocento* florentino ensayó una renovación estética integral. Una transformación que capitalizó la recuperación de la Antigüedad a partir de una revisión gramatical que proyectaba la antigua Roma hacia el presente; en este sentido, como afirma Argullol (2025), “No se trata, pues, de un retorno, sino de una recuperación de la Antigüedad: no se trata de volver a las raíces, sino de hacer crecer, desde éstas, una civilización nueva” (p. 106). La columna y el arco de medio punto salieron al exterior para conformar serenas logias que proyectaron nuevos escenarios colectivos. En la Piazza della Santissima Annunziata, el pórtico del Hospital de los Inocentes, diseñado en 1419 por Filippo Brunelleschi, inauguró una era que ponía de manifiesto una nueva materialidad bícroma. A partir de este momento, no será posible desligar el Renacimiento florentino del blanco de los yesos y el gris de la *pietra serena*, renunciando de forma expresa a la convivencia con los vibrantes colores de las décadas anteriores.

Cuando ingresé en la basílica de San Lorenzo, emergió un gran salón columnado, organizado en tres naves, que ofrece al visitante un espacio ordenado, riguroso y de una belleza serena. Este espacio, diseñado desde una novedosa concepción espacial, es resultado de la formulación matemática de la perspectiva lineal llevada a cabo por Brunelleschi.¹ Así, San Lorenzo es reflejo de la construcción de un espacio estático soportado por la capacidad de la mirada y la comprensión de un nuevo marco de referencia para las proporciones. Por su parte, Norberg-Schulz (2004) a propósito de este tema, alude que “la articulación interior expresa visualmente el sistema geométrico mediante miembros oscuros, en piedra serena, que tiene carácter figurativo en relación con las superficies murales secundarias revocadas de blanco” (p. 124). En este juego absoluto de líneas grises sobre el blanco, la vista encuentra por fin una tregua. La arquitectura no satura el alma, sino que la ordena.

En 1524, Miguel Ángel asumió el encargo de realizar la Biblioteca Laurenziana en el convento de San Lorenzo. La biblioteca fue edificada sobre el dormitorio de los monjes y solo se podía llegar a ella a través de un vestíbulo separado en el nivel inferior, el denominado *ricetto*. El diseño apostaba por una estructura de tres cuerpos diferenciados: el vestíbulo de planta cuadrada, la sala de la biblioteca de planta rectangular y una pequeña sala de planta triangular para libros especialmente valiosos, ubicada en el extremo opuesto. La solución técnica original, que preveía cubrir la sala de lectura con una bóveda, tuvo que descartarse por problemas estructurales en los muros preexistentes y acabó siendo sustituida por un techo plano de madera. Esta alteración transformó las relaciones espaciales de todo el conjunto y obligó al arquitecto a sobreelevar el vestíbulo para permitir la entrada de luz natural; una operación que, según Ackerman (1997), generó que “esta contracción en anchura junto con la expansión en altura creara en el interior del vestíbulo una cualidad extraña, irracional, única en el Renacimiento” (p. 101).

—
← fig.01. — Detalle del lucernario del vestíbulo de la Estación de Santa Maria Novella (1932-1935). Giovanni Michelucci (Florencia). Fotografía de Enrique Bravo Lanzac (2026).

—
¹ Al respecto, Miguel Ángel Zalama (2016) señala que ya en 1413 se le reconocía a Brunelleschi como un *prospettivo, ingegnoso uomo* (p. 54), lo que subraya la temprana maduración de sus experimentos ópticos en la ciudad de Florencia.

Miguel Ángel no se resignó ante esta limitación y cualificó el volumen vertical haciendo que las columnas y pilastras se expandieran: “en este caso, sólo el crecimiento vertical era posible; los acentos verticales se superponen a los horizontales como por necesidad biológica” (p. 103) [fig.02].

Para la composición de los paramentos interiores del ricetto, Miguel Ángel partió de los mismos elementos del primer Renacimiento, pero planteó un lenguaje radicalmente nuevo. Su planteamiento apuesta por la interacción de fuerzas para construir el espacio y proyecta un muro donde los miembros arquitectónicos habituales —las columnas— no están adosados al paramento, sino integrados y rehundidos en él, provocando una concepción espacial renovada. “En pura ortodoxia renacentista, las columnas han de sobresalir para soportar los dinteles o los entablamentos [...] Miguel Ángel trastoca el papel tradicional de las columnas, que aquí parecen independientes de la arquitectura” (Ackerman, 1997, p. 103). En el mismo sentido, Norberg-Schulz (2004) afirma que:

El rasgo más notable del ricetto es su inusitada articulación mural. Aunque se basa en la tradicional distinción florentina entre un sistema estructural primario en piedra serena y uno secundario de superficies murales blancas, la impresión era totalmente nueva. Columnas apareadas y pilastras superpuestas están situadas en nichos profundos; de este modo, el muro comprendido entre los miembros parece penetrar en el espacio interior con una poderosa fuerza plástica y los elementos de la articulación parecen “aprisionados” en la masa amorfa del muro. (p. 140)

En relación con la configuración de las fachadas interiores, Summerson (2010) enuncia que “las columnas se retraen irracionalmente dentro de las paredes cuya prominencia negativa es perversamente destacada por ventanas ciegas” (p. 74), reafirmando así esta actitud novedosa y anticlásica del arquitecto. Esta capacidad plástica del muro provoca una sensación de estrangulamiento en un espacio tan reducido, lo que conecta con lo que enuncia Norberg-Schulz (2004) sobre la relación poética que se establece en el vestíbulo como una equivalencia del cuerpo como prisión del alma (p. 140).

16





A partir de esta premisa, el *ricetto* se convierte en un lugar de tensión intolerable en el que la única vía de escape resulta la escalinata que llena todo el espacio y “que se derrama en el vestíbulo como un elemento intruso, un mueble monumental” (Ackerman, 1997, p. 106). En el tramo central los blandos peldaños convexos parecen avanzar, desparramándose, en palabras de Tolnay, “como un flujo de lava, a la que recuerda también por su color” (como se citó en Ackerman, 1997, p. 111). La escalera está interpretada como un elemento hostil; la resistencia que es preciso vencer para llegar a la biblioteca que está en el nivel superior. Sus peldaños parecen brotar como una cascada que rechaza al visitante, convirtiéndose así en un “acceso problemático al conocimiento”.² Superada la prueba, es posible ingresar en el ambiente calmado de la biblioteca (Norberg-Schulz, 2004, p. 140).

La propia disposición geométrica de las piezas que diseñó Buonarroti plantea un camino de elevación intelectual por el que es preciso ir atravesando distintos espacios situados de forma secuenciada y a diferente altura. Es el reto de enfrentarse al conocimiento: el recinto de acceso a la Biblioteca Laurenziana es una arquitectura que no facilita, sino que inquieta y genera un estado de tensión permanente en su interior.

No dejaré de recordar el instante minúsculo en que, tras haberme sumergido en la serenidad de la gran sala de lectura —un espacio concebido, como apuntaron Argan y Contardi (2007), para el recogimiento intelectual—, volví a pasar el umbral y desparramé la vista hacia la escalera. Fue entonces cuando me enfrenté a las dos piezas, tan enigmáticas como atmosféricas, de Mark Rothko que colgaban firmemente en la pared opuesta a la escalinata: *Seagram Murals Study* (1959), a la izquierda, y *Seagram Murals Study* (1958), a la derecha [fig.03].³

17

Este hallazgo fue fundamental: la escalera se convierte, por la fuerza misma de la mirada, en un espacio dinámico sometido a las fuerzas de la forma; es la articulación que intermedia entre ambos cuerpos —el vestíbulo y la sala de lectura— y que revoluciona la concepción del espacio arquitectónico. Me quedé inmóvil durante varios minutos frente a la escalera, intentando desentrañar el misterio. Quizá, en las múltiples lecturas historiográficas de la Laurenziana, se ha pasado ligero por un asunto primordial: el *ricetto* actúa como un vacío pleno, como la negación física de lo inasible del saber. Es un preámbulo para la meditación, una antesala para la confrontación más inmensa posible: el encuentro con el conocimiento. Conseguir que unas superficies de color absorbieran al espectador hasta despojarlo de su centro era la gran obsesión del pintor americano, y allí, frente a la masa tectónica de Miguel Ángel, los lienzos de Rothko encontraron su lugar absoluto.

← fig.02. — *Ricetto* de la Biblioteca Laurenziana (1524-1559), Miguel Ángel (Florenza). Vistas de los alzados este, sur con el acceso a la biblioteca y norte.

↑ fig.03. — *Rothko a Firenze*. Presentación temporal de las obras *Seagram Murals Study* (1959), a la izquierda, y *Seagram Murals Study* (1958), a la derecha, en el *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana (Florenza). Fotografía de Photo Ela Bialkowska, OKNO Studio (2026).

2 En relación con la metáfora de la corriente de agua, el poeta Rainer Maria Rilke, en su correspondencia al joven Kappus remitida el 29 de octubre de 1903, describe las escaleras ideadas por Miguel Ángel en Roma como elementos construidos a imitación de las aguas que se deslizan hacia abajo, donde un escalón parte de otro “como una onda de otra onda” (2005, pp. 54-55).

3 La presencia de estas obras formó parte de la exposición temporal *Rothko a Firenze*, retrospectiva dedicada a Mark Rothko (1903-1970), celebrada entre la primavera y el verano de 2026 y organizada por la Fondazione Palazzo Strozzi. Comisariada por Christopher Rothko y Elena Geuna, la muestra proponía una lectura de la relación de Rothko con Florenza a través de tres sedes principales: el Palazzo Strozzi, como núcleo central del recorrido; el Museo di San Marco, donde se exploraba la vinculación espiritual del pintor con Fra Angelico; y el *ricetto* de la Biblioteca Medicea Laurenziana, donde los estudios para los *Seagram Murals* dialogaban con la arquitectura de Miguel Ángel.



Parte III. Un vestíbulo, un lienzo y una carta

Bien es sabido que la Biblioteca Laurenziana sería un objeto obsesivo para la producción madura de Rothko, singularmente cuando asumió el encargo de los murales para el restaurante del Seagram Building de Nueva York a finales de la década de 1950 [fig.04]. Aquellos planos cromáticos profundos, claustrofóbicos y terrosos entroncan directamente con esta arquitectura florentina: unos cuadros que envuelven un espacio, unos cuadros que articulan un espacio en sí mismo; Vega Esquerra (2010) recoge que Rothko testifica que “ha hecho un lugar” (p. 83). Cuando acabó el proyecto para el Seagram, Rothko afirmó haber comprendido que siempre había tenido presente el *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana, en la que Miguel Ángel “había diseñado unas ventanas ciegas que producían un ambiente de una interioridad muy especial” (p. 85). Durante un viaje por Europa en la primavera de 1959, el escritor John Fischer tuvo la ocasión de conversar con el artista a bordo de un barco; allí, el pintor le confesó de qué manera la biblioteca había condicionado de forma inconsciente la trágica atmósfera claustrofóbica de sus propios lienzos.⁴ Estas experiencias totales ligaban la abstracción contemporánea con el drama manierista y se interconectaban con la naturaleza de los espacios unívocos del Renacimiento como la Sacristía Vieja de San Lorenzo o la Capilla Pazzi en la Santa Croce.

Aquí encaja, por fin, la última pieza del puzzle. La lava de Tolnay, la cascada hostil de Norberg-Schulz, los campos de color envolventes de Rothko y las ondas líquidas de Rilke se funden en una misma experiencia del espacio. Hay vivencias que nos transmutan; coincidencias que trascienden el momento cronológico y se canalizan en estratos mucho más profundos del espíritu. El encuentro con los lienzos de Rothko desafiando la piedra de la Laurenziana es la revelación definitiva de que la gran arquitectura posee su propia e indestructible memoria poética.

Subir la escalera de la Biblioteca Laurenziana implica vencer una resistencia física y otra psicológica; es un tipo de peaje simbólico que convierte el recorrido en un acceso dificultoso al conocimiento. Editar una revista como *Neutra* comparte una idéntica dificultad estructural en su empeño por integrar y compendiar saberes autónomos bajo un orden común. Sin embargo, a través del escritor John Fischer tomamos conciencia de la importancia del registro: gracias a sus notas publicadas conocemos con mejor acierto la influencia del drama

—
⁴ Fischer recogió y publicó años más tarde este valioso testimonio del pintor: “Después de trabajar en ello durante un tiempo —me dijo [Rothko]— me di cuenta de que, inconscientemente, me estaban influyendo los muros de la sala de la escalera de la biblioteca de los Médici de Miguel Ángel en Florencia. Él logró exactamente el tipo de sensación que estoy buscando: hace que el espectador se sienta atrapado en una habitación con todas sus puertas y ventanas tapiadas, de tal modo que solo pueda darse eternamente de bruces contra la pared” (Rothko, 2011, pp. 189-190).

—
 ↑ fig.04. — Maqueta de la primera instalación de los *Seagram Murals* de Mark Rothko en la Tate Gallery (1970). Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko/DACS 2017. Fotografía de la Tate Modern (2017).

manierista del *ricetto* en la génesis de los murales del Seagram Building. Lo que no se registra, lo que no queda fijado en la memoria material del papel, difícilmente puede ser recuperado ni reinterpretado por las generaciones posteriores. Las páginas de una revista operan bajo esa misma premisa científica: actúan como el soporte físico indispensable para registrar las tensiones del presente, asegurando que la arquitectura no se disuelva en el tiempo y permanezca disponible para el debate crítico del futuro. **N**

—

Bibliografía

- Ackerman, J. S. (1997). *La arquitectura de Miguel Ángel*. Celeste.
- Argan, G. C., & Contardi, B. (2007). *Michelangelo architetto*. Electa.
- Argullol, R. (2025). *El "Quattrocento". Arte y cultura del Renacimiento italiano*. Acanilado.
- Carandente, G. (2007). Mark Rothko's Three Italian Journeys. En Wick, O. (ed.), *Rothko* (pp. 33-39). Skira.
- James, H. (2018). *Florenia*. Casimiro Libros.
- Norberg-Schulz, C. (2004). *Arquitectura occidental*. Gustavo Gili.
- Pérez Galdós, B. (2013). *De vuelta de Italia*. Gadir.
- Rilke, R. M. (2005). *Cartas a un joven poeta* (1ª ed., 5ª reimp). Alianza.
- Rilke, R. M. (2018). *Diario de Florenia*. Oficina de Arte y Ediciones.
- Rothko, M. (2011). *Escritos sobre arte: (1934-1969)* (M. López-Remiro, Ed.). Paidós.
- Stendhal. (2011). *El síndrome del viajero: Diario de Florenia*. Gadir Editorial.
- Summerson, J. (2010). *El lenguaje clásico de la arquitectura: de L. B. Alberti a Le Corbusier* (2ª ed. ampliada). Gustavo Gili.
- Vega Esquerra, A. (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko: la vía estética de la emoción religiosa*. Siruela.
- Zalama, M. A. (2016). *El Renacimiento: artes artistas comitentes y teorías* (1ª ed.). Cátedra.