

# Notas sobre la construcción del proyecto arquitectónico en Enric Miralles

MONTSERRAT BIGAS LLUÍS BRAVO  
mbigas@xtec.cat y luis.bravo@upc.edu

## Resumen.

Se intentará ofrecer una visión global del método de trabajo de Enric Miralles analizando los diferentes ámbitos de actuación en los que se sumerge al idear la arquitectura, así como describir las diferentes concepciones y «técnicas de trabajo» utilizadas en el proceso.

El arquitecto, comprometido con la experimentación y el desarrollo de nuevas formas de proyectar, tratará de superar una visión hasta ahora habitual, permitiendo que se desarrolle una lectura de la realidad y del proceso del proyecto más compleja que la heredada de la tradición, respondiendo así al momento y a la realidad actuales. Para ello no dudará en relegar a un segundo plano todo ese bloque disciplinar del proceso de materialización y concreción del proyecto, que se refiere, tan sólo, a condiciones perfectamente objetivables, que finalmente la obra deberá cumplir pero que en modo alguno deben tener, por sí mismas, ningún papel relevante en la configuración y caracterización de una respuesta arquitectónica adecuada.

Se describen en primer lugar los dibujos y bocetos presentados al concurso internacional para el nuevo *Parlamento de Escocia*, los cuales fascinaron a Donald Dewar, Primer Ministro y presidente del tribunal, por ser mucho más conceptuales, poéticos y metafóricos que los del resto de participantes y también por mostrar ideas precisas sobre cómo situar el edificio y cómo concebirlo en relación a tres ámbitos diferentes, aunque integrados, de actuación: el físico, el humano y el sociocultural. El material gráfico y la memoria del proyecto presentados al concurso identificaban al pueblo de Escocia con su tierra y exploraban el sentido actual de una institución parlamentaria.

Tras esta introducción, se plantea la influencia de Louis Kahn<sup>1</sup> sobre la forma de interrogar y afrontar el proyecto intentando descubrir lo que «el espacio y las cosas quieren ser»;

ahí se encuentra ese «origen» que trasciende las diferentes épocas y que se expresa en una infinidad de formas y programas, los cuales sí responden a momentos y periodos determinados de la historia. El *Parlamento*, por mediación de una novedosa configuración, ofrecerá un espacio que favorecerá el antiguo deseo de los ciudadanos de agruparse y dialogar, una arquitectura para el debate que vinculará la tierra escocesa que representa con una nueva figuración del poder democrático.

Sus proyectos suelen estar planteados a partir de los inicios de la propuesta desde una dimensión existencial y simultáneamente empírica.<sup>2</sup> Considera la arquitectura como una totalidad integrada en diferentes ámbitos, situaciones y niveles aparentemente divergentes que refuerzan los posibles sentidos de un proyecto concreto ubicado en un lugar determinado y un momento específico.

A partir de estos planteamientos, se describen los procesos metodológicos desde diferentes puntos de vista. El primero de ellos se basa en la relación que establece con «el afuera», con el entorno y el contexto, siendo imprescindible conversar o dialogar con las preexistencias, con las necesidades y requerimientos concretos, tratando de conciliar las diferentes realidades. Ello le llevará a crear un nuevo «paisaje construido» que a la vez renueva el significado del lugar. La investigación se centra tanto en las trazas, gestos y características físicas (la topografía, las vistas, la escala, los perfiles y siluetas, el ritmo y los volúmenes, los reflejos y las sombras....) como en las trazas históricas y la memoria del lugar.

Con ello no se intenta reconstruir un pasado para imitarlo o instalarse en él sino reflejar el, paso del tiempo y conservar la tradición, es decir, conformar uno de los nuevos y posibles presentes: vital, diversificado, heterogéneo y plural. En sus propias palabras: «la superposición de los diferentes momentos en el tiempo ofrece el espectáculo de las posibilidades. Abren un lugar al juego de las variaciones».<sup>3</sup>

El segundo punto de vista analiza las concepciones e ideas que parten de su visión interna sobre qué es la arquitectura, las cuales fomentarán también una forma de trabajar específica, así como la utilización de ciertas estrategias y modelos. Frecuentemente en sus escritos, para comunicarse e intentar explicar los planteamientos de sus cursos didácticos y de su arquitectura, para guiar y sustentar la concepción de cada obra, recurrirá a analogías, metáforas y alusiones poéticas, a modelos y referentes extraídos de un amplio abanico cultural.

Para Miralles la realidad constituye una totalidad heterogénea, compleja y múltiple cuya última raíz está en la vida. Del mismo modo, en la construcción del proyecto de arquitectura trabajará a partir de la multiplicidad de voces, de la diversidad de miradas sobre el mundo, interpretables a partir de diferentes territorios y a varios niveles. Para ejemplifi-

car esto se describe la técnica de las capas y la transparencia, así como la estrategia de la yuxtaposición basada en modelos conceptuales como el del puzzle y el ajedrez de Perec, en los collages de David Hockney, o en la organización espontánea y natural propia de los modelos vegetales o del orden conglomerado de Robert Smithson, que no están basados en una forma o una idea previa que imponer.

Esta realidad, indivisible, sólo puede ser aprehendida por mediación de lo múltiple, de un proceso de recogida y registro minucioso y exacto a través de ámbitos, medios, métodos y soportes diferentes, así como de una organización que ensaya tentativas y aproximaciones. Se producen así todas las manipulaciones y versiones posibles, para descubrir rastros, señales o cualquier comprensión que pueda guiarlo hacia el hallazgo de contenidos y hacia las sucesivas concreciones de la propuesta. Intentará que la arquitectura emerja desde todos los ángulos posibles y sea viable un contexto de trabajo rico y variado adecuado al juego combinatorio y al desarrollo de variaciones, tal como fue aplicado por Raymond Queneau y Georges Perec en el Taller de Literatura Potencial (OULIPO).

Una vez sumergidos en esta compleja red, las cosas, además, tienen su propia vida («las cosas llegan a vivir su vida autónoma», <sup>4</sup> dirá) y se interconectan y transforman continuamente. La arquitectura construida y la ideación del proyecto también se asumen como un proceso inacabado e infinitamente transformable. Esta forma de hacer se traduce en una serie de características específicas de su manera de construir el proyecto. El análisis de algunos de estos rasgos nos servirá para argumentar e ilustrar mejor su concepción de la arquitectura:

lo que el propio arquitecto califica como «las trayectorias ocultas de la arquitectura» ligadas esencialmente a las variables del proyecto más etéreas, al tiempo y al movimiento,

la técnica de la traslación y la «cronología de proyectos»,

el constante rehacer del proyecto basado en la repetición de trazos perimetrales y la espiral de crecimiento de Max Bill.

Finalmente, se describen también sus concepciones inherentes al diseño y al proceso constructivo basado en la secuencia indefinida «experiencia/reflexión/experiencia», así como el papel de la imaginación, el azar, el descubrimiento y en general todo aquello que ayude a generar un contexto de trabajo tan alejado del determinismo como próximo a una nueva concepción de la arquitectura que responda a un planteamiento esencialmente contextual y vital.

## Introducción

En julio de 1998, en el concurso internacional para el nuevo *Parlamento de Escocia* se otorgó el primer premio al estudio de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBT), asociado con Brian Stewart y Michael Duncan (RMJM), arquitectos escoceses. Según el jurado (presidido por Donald Dewar, Primer Ministro escocés), el montaje que resumía la intención del proyecto mostraba una imagen metafórica de extraordinaria belleza: una pequeña agrupación de hojas verdes que a través de sus ramas o tallos se conectaba al extremo este del casco antiguo y al paisaje circundante (Figura 1). Los collages y dibujos de Miralles fueron considerados extraños y enigmáticos, ya que no mostraban ningún estilo en particular ni soluciones concretas, sino tan sólo una idea que impactaba por su simplicidad, exploraban conceptos muy precisos sobre cómo situar el edificio y cómo concebirlo en relación a tres ámbitos diferentes, aunque integrados, de actuación: el físico, el humano y el sociocultural, incluyendo la memoria y el legado histórico de Escocia y de la ciudad de Edimburgo. Los documentos gráficos iban acompañados por un texto que a través de frases poéticas identificaba al pueblo de Escocia con la tierra e investigaba sobre el sentido actual de una institución parlamentaria:

«¿De qué manera va a ser fundamentalmente distinto de los otros parlamentos europeos? (...)

Nos gusta enfrentarlo desde un punto de vista psicológico.

¿Cuál es la imagen mental del nuevo Parlamento?

¿Cómo nos sentiremos nosotros, como ciudadanos mentalmente vinculados al nuevo Parlamento?»<sup>5</sup> (Miralles 2000)

## Búsqueda de la esencia y orígenes

«El Parlamento es una imagen en la mente de la gente. Es un lugar mental...»<sup>6</sup> (Miralles 2000). Miralles, como Louis Kahn, asumirá esa cualidad que pertenece a todos, atemporal y espiritual (existencial), conectada a la esencia de las cosas. Para Kahn, «la arquitectura existe en la mente. Un hombre que realiza una obra arquitectónica lo hace como ofrenda al espíritu de la arquitectura..., al espíritu que no conoce estilos, no conoce ni técnicas, ni métodos, que tan sólo espera aquello que se muestra a sí mismo»<sup>7</sup> (Louis Kahn 2002). Lo importante es descubrir lo que el espacio y las cosas quieren ser; ahí se encuentra ese origen que trasciende las diferentes épocas y que se expresa en una infinidad de formas y programas, los cuales sí responden a momentos y periodos determinados de la historia. Para Kahn, solo las circunstancias cambian, lo que exige la renovación de las interpretaciones, buscar expresiones nuevas para antiguas instituciones.

En el proyecto de la *Biblioteca de Japón*, Miralles creará un conjunto de espacios reunidos en torno a la iluminación natural de un patio, puesto que lo esencial no estará en los libros, sino en el acto de leer. Louis Kahn también partió de la misma idea: «Un hombre va hacia la luz. Así comienza una biblioteca (...). El edificio en cuestión empieza con un hombre que quiere leer un libro»<sup>8</sup> (KAHN 1981). Para diseñar la *escuela de Música de Hamburgo*, se inspiró en la idea de Escuela de Louis Kahn: «una Escuela es cuando los niños se reúnen alrededor de un árbol»<sup>9</sup> (MIRALLES 2000). El edificio se entrelaza con la vegetación existente y genera una envolvente constructiva a modo de mirador que rodea e incorpora la volumetría de los árboles.

Por su parte, el *Parlamento* deberá expresar el deseo de los ciudadanos de agruparse y dialogar, ofrecer un espacio democrático alejado de un poder centralizado y dominante que favorezca la libre expresión y el debate. Así, al diseñar allí un jardín público a modo de ágora, foro o plaza ajardinada, con pequeños lagos y árboles, se pretende rescatar los inicios ancestrales de los clanes que se congregaban en el bosque; se facilita un lugar que exprese la forma de la reunión de la gente semejante a un anfiteatro, un lugar institucional donde los ciudadanos puedan escucharse, debatir y actuar constituidos colectivamente como fuerza política (Figura 2).

En el interior del complejo, esta arquitectura para el diálogo, que vincula la tierra escocesa con una nueva representación del poder democrático, se verá reforzada por la organización fragmentaria y autónoma de los volúmenes. Por mediación de ellos se impulsará, además del diseño de una cámara de debates y la generación de diversas y variadas salas de reunión, la creación de un jardín y un vestíbulo interior ricos en espacios para el diálogo y la relajación, así como la proliferación de múltiples rincones y lugares recogidos y protegidos adecuados para la libre congregación y el debate informal.

### **Preexistencias, diálogo e integración**

Para el arquitecto es imposible proyectar algo ideal o abstracto desconectado de la realidad, por lo que será fundamental establecer una relación con el afuera, con el entorno y el contexto. Afirmará que el comienzo de cada proyecto se encuentra en el lugar, siendo imprescindible conversar o dialogar con las preexistencias, con las necesidades y requerimientos concretos, tratando de conciliar las diferentes realidades.

### **Trazas físicas. Los gestos del lugar**

Las dimensiones y las características físicas se asumen reproduciendo una serie de rasgos existentes. A través del análisis y el ensayo se genera una construcción particular que

empatiza sensorialmente con el territorio dado, un nuevo paisaje construido que a la vez renueva el significado del lugar. Para ello jugará con la topografía, las vistas, la escala, los perfiles y siluetas, con el ritmo y los volúmenes, los reflejos, las sombras... Veamos a continuación algunos ejemplos concretos:

En el proceso de diseño integrará los perfiles y siluetas del entorno, ya sea natural o urbano, afirmando que la arquitectura debe reaccionar a aquello que la asienta y envuelve. En proyectos como el *Pabellón de Meditación de Unazuki*, resaltaré el diálogo entre los perfiles artificiales y los de las montañas circundantes; en la *Iglesia y Centro Eclesiástico de Roma* (1994), el gesto inicial reproduce el perímetro del solar; en el *Cementerio de Igualada* (1985-1991), los caminos siguen las trazas topográficas del terreno, y en el *Estadio Deportivo de Leipzig* (1995), la forma de la cubierta se asemeja al perfil en planta de los campos de juego (Figura 3).

En relación a la escala y concretamente al *Parlamento de Escocia*, desde el inicio del proceso proyectual defenderá la idea de diseñar un edificio formado por diferentes piezas vinculadas a los distintos fragmentos de ciudad que lo circunscriben. Se aleja así de la escala monumental considerada una de las constantes tipológicas de las arquitecturas institucionales. Estas consideraciones nos recuerdan a Le Corbusier cuando propone convertir una casa en palacio, o al revés, al entender los edificios públicos como casas de la colectividad: «une maison, un palais».

En el proceso de diseño, el juego dimensional estará siempre presente dibujando y proyectando desde la vista de pájaro al detalle o al fragmento más mínimo. En el proyecto de la *Escuela de Arquitectura de Venecia*, se inspiró en el film *Powers of Ten* de Charles y Ray Eames, que analizaba el concepto de escala y el tamaño relativo de los objetos, al ofrecer nos un viaje que se dirigía a la inmensidad del espacio para luego retroceder a la pequeñez del átomo (Figura 4). En el «*Powers of Ten*» de Venecia se representa un viaje semejante cuyo trayecto discurre desde el cosmos de la ciudad italiana, pasando por sucesivas reducciones de escala que se centran en el edificio proyectado, hasta un personaje, el mismo que aparece en el picnic de los Eames, que está tumbado en el suelo y que tras realizar una serie de aproximaciones, nos remite otra vez al «Cosmos de Venecia» (Figura 5).

A su vez, el diseño que configura todo el conjunto del *Parlamento* nos mostrará una gran hoja con sus ramas. De ahí, actuando como en un holograma o como en un sistema fractal, pasará a las figuras fitomorfas de los edificios y las torres; éstas disminuirán de tamaño primero, en el vestíbulo-jardín, y después en la pérgola, y se convertirán casi en una miniatura en los delicados motivos de hojitas de los muros y de las verjas metálicas (figura 6).

También la forma de reunión del jardín público se repetirá a una escala menor en la cámara de debates (que, a diferencia de otras sedes nacionales, no asume un rol domi-

nante ni jerárquico) y en las diversas salas de reunión, así como en los numerosos rincones informales recreados.

En cuanto al ritmo, cabe decir que en el *Parlamento* la repetición de los fragmentos modulados de los diferentes elementos constitutivos de las fachadas (aberturas, ventanas, aplacados, franjas, celosías etc ) creará flujos rítmicos y cualidades espaciales y dimensionales que influirán a su vez en la percepción del lugar. Su frecuencia disminuirá al entrar en contacto con el área del Palacio y el parque natural, y se acelerará a medida que nos acercamos a la zona del casco antiguo (Figura 7). Análogamente, en el proyecto de *Borneo*, las viviendas están tan integradas en el conjunto preexistente que resultará difícil distinguir su actuación (Figura 8).

El ritmo puede ser un concepto más abstracto, por ejemplo en los proyectos del *Embarcadero de Tesalónica* y del *Cementerio de San Michele*, que se basan en el ritmo cambiante de las mareas, o al inspirarse al diseñar las *Pérgolas de la Avenida Icaria* en el ritmo de una procesión de gigantes y cabezudos.

### **Trazas históricas y memoria**

Se considera que es fundamental trabajar también con trazas físicamente desaparecidas, pero presentes en el recuerdo y la memoria. Para ello serán necesarios documentos que contengan información acumulada a lo largo del tiempo. En el proyecto del *Parlamento de Escocia*, en la memoria está registrada la Royal Mile de Edimburgo en una serie de planimetrías que superponen las trazas históricas de diferentes épocas en un contexto temporal que discurre desde 1582 hasta el 2001. En el *Parque de Diagonal Mar*, su equivalente sería el trazado del viejo ferrocarril, la ubicación de las fábricas y otros rasgos históricos que han ido construyendo progresivamente el lugar. Con ello no se intenta reconstruir un pasado para imitarlo o instalarse en él, sino mantener los efectos del paso del tiempo y conservar la memoria, es decir, conformar uno de los nuevos y posibles presentes, vital, diversificado, heterogéneo y plural (Figura 9).

El diseño para el nuevo *Parlamento*, evocando el pasado, incluirá aberturas que remiten a la cultura escocesa, aplicando el mismo método de trabajo que juega con perfiles y siluetas, pero a una escala menor. En el hemiciclo hallamos el perfil «hombre-botella» y en las oficinas de los miembros del parlamento, la ventana constituye una repetición de uno de los bocetos preliminares de la sección de la cámara que a su vez estaba inspirada en las estructuras de los barcos. Éstas oficinas integran por un lado las ventanas-miradores del Castillo y por otro readaptan las fachadas escalonadas típicas de la Royal Mile. Una silueta semejante puede observarse en las ventanas del edificio Canongate, que al ser tratada como negativo, da forma a los aplacados más generalizados de las fachadas (figura 10).

En sus bocetos iniciales, ya aparecían representados diferentes estudios sobre la memoria del lugar: la Royal Mile, el Holyrood Palace, la Queensberry House (un palacio del s.xvii que restaurará), los líderes electos del Parlamento de St. Kilda del s.xix y el Old College de Edimburgo, así como el antiguo río Trumble, que se manifestará bajo la forma de lagos o estanques. También en los techos abovedados de hormigón creará relieves que aluden a la cruz de San Andrés de la bandera de Escocia o a signos en zig-zag, análogos a los caminos tortuosos propios de la ciudad medieval. Por otro lado, el muro en Canongate constituye un fragmento narrativo que incluye versos de Robert Burns (finales xviii) y de poesía escocesa en general, diferentes tipos de piedra sin tallar que remiten a la herencia geológica del lugar, así como dibujos esquemáticos realizados por el arquitecto del perfil de los edificios del centro histórico de la ciudad de Edimburgo (figura 11)

### **Realidad y arquitectura.**

#### **Estrategias y modelos en la construcción del proyecto**

En el proceso de ideación del proyecto, las concepciones e ideas que parten de la visión interna de su autor sobre qué es la arquitectura fomentarán también una forma de trabajar específica y concreta, así como la utilización de ciertas estrategias y modelos. Frecuentemente en sus escritos, para comunicarse e intentar explicar los planteamientos de sus cursos didácticos y de su arquitectura, para guiar y sustentar la concepción de cada obra, recurrirá a diversas analogías, metáforas, modelos, referencias y alusiones poéticas. Por ejemplo, la idea de escuela de Louis Khan o la espiral y los movimientos que crecen de Max Bill, el «modelo de las flores» o el «modelo del puzzle» de Perec.

En la construcción del proyecto de arquitectura es fundamental la relación con otros saberes, con otras disciplinas, otros medios, otras formas de trabajar y comprender el mundo o la realidad. Buscará de manera abierta y consciente la interconexión que actúa directa y transversalmente sobre lo heterogéneo, declarando que no le interesa romper con el pasado ni obviar su presencia: «sería muy difícil dar con una operación conceptual en la arquitectura de este siglo que no tuviese las raíces puestas en un trabajo anterior»<sup>10</sup> (MIRALLES 1999).

### **Complejidad y multiplicidad**

Para Miralles, la arquitectura no es más que un modo de pensar sobre la realidad. Dicha realidad constituye una totalidad heterogénea, compleja y múltiple cuya última raíz está en la vida. Del mismo modo, en la construcción del proyecto de arquitectura trabajará a partir de la multiplicidad de voces, de la diversidad de miradas sobre el mundo, inter-



pretables a partir de diferentes territorios y a varios niveles. Cada uno de sus trabajos no pretende ser una única o mejor solución, sino una de las muchas opciones posibles que busca la complejidad de lo real.

La técnica de la superposición consistirá en trazar plantas a distintos niveles, las cuales al final construirán automáticamente las secciones; lo tridimensional aparece solo al final del proceso. Con esta estrategia evita predeterminar la forma del proyecto, su perfilado y, en definitiva, su configuración estilística. La transparencia, resultado de esa superposición, consistirá en considerar al mismo nivel elementos tan aparentemente heterogéneos como un programa, un árbol o un detalle de la construcción.

Otro ejemplo de la misma actitud sería mostrar la complejidad de su obra generada al trabajar por yuxtaposición, como en los modelos del puzzle y el ajedrez o los collages fotográficos de David Hockney, y al organizar los diferentes elementos de una forma espontánea y natural, propia de los modelos vegetales o del «orden conglomerado» del que habla Smithson, que nunca están basados en un plan preexistente, sea este de tipo formal, visual o racional.

Para Smithson la referencia serían los procesos de crecimiento natural de los antiguos pueblos, basados en la orografía, en el uso, en las disponibilidades materiales y en una cierta intuición capaz de generar un resultado. Coincidiría aquí con Adolf Loos<sup>11</sup> (Loos 1972) en que esa forma tradicional, natural e intuitiva de construir los campesinos en el lugar, a diferencia de los arquitectos, no estropea el paisaje. Pero ¿por qué sucede esto? Para Loos hay una explicación: «el arquitecto, como casi todos los demás habitantes de la ciudad, no posee cultura (...), es un desarraigado. Llamo cultura al equilibrio entre el interior y el exterior del ser humano, que garantiza un modo de pensar y actuar sensato. Próximamente daré una conferencia sobre el tema: ¿Por qué tienen los papúas una cultura y los alemanes no?»<sup>12</sup> (Loos 1972).

A ese mismo respecto cabe citar un artículo reciente de Antonio Millán: «El matiz que diferencia al “conglomerado” es su carácter esquivo. Nos sitúa ante capas de sentido superpuestas, algunas dadas por supuestas dentro del oficio durante siglos, que parecen ignorarse con la rapidez de los nuevos instrumentos, al limitarse al trazado lineal o a la realización de un modelo 3D de estas obras, dejando a un lado la percepción material y sensorial que es propia de nuestro ámbito disciplinar, y que ha de ser preservada en toda restauración cuidadosa»<sup>13</sup> (MILLÁN 2006).

Análogamente, recorrer el *Parlamento* será lo mismo que penetrar en un laberinto, zigzaguar aquí y allá. De hecho, todo el conjunto evoca la escala y la densidad de la antigua ciudad medieval, integrando la memoria del castillo de Edimburgo y sus alrededores a través de la imagen de los callejones del casco antiguo, con pequeños rincones y espacios semiocultos de reunión (Figura 12).

Las similitudes de la obra de Miralles con la de Aldo Van Eyck y los Smithson tienen mucho que ver con una manera de entender la arquitectura desligada de los apriorismos formales, estilísticos y tipológicos que se alzó en los años 60 del siglo pasado. Vinculada a las necesidades reales y al contexto y dotada de un fuerte carácter socializador, potenciaba la condición orgánica de las ciudades mediterráneas y se preocupaba por construir para los ciudadanos, desmarcándose así de determinada concepción reduccionista del funcionalismo; se trata de una arquitectura honesta y transparente que vincula el arte con la vida. En palabras de Peter Smithson: «las ideas abstractas no pueden decidir la manera de vivir de las personas»<sup>14</sup> (Smithson 2000).

### **Esencia, combinación y variaciones**

Marino Folin, rector del Instituto de Arquitectura de Venecia, en su artículo «La herencia de un proyecto»<sup>15</sup> (FOLIN 2002), expone cómo Miralles defendió su propuesta para el concurso del edificio de la Escuela ante el tribunal de selección. Primero describió la luz y los reflejos de pequeños guijarros de cristal de Murano. Después pasó a mostrar múltiples y numerosas diapositivas de Venecia (el agua, el cielo, las escalinatas...), de las cuales solo unas pocas estaban relacionadas directamente con el área de intervención; una forma, pues, de buscar el espíritu de Venecia y permitir la integración de las características del lugar en la arquitectura concreta. En su universo, lo inconmensurable o el espíritu de las cosas sólo puede emerger por mediación de lo múltiple, de un proceso de recogida y registro minucioso y exacto a través de ámbitos, medios, métodos y soportes diferentes, así como de una organización que ensaya tentativas y aproximaciones, todas las manipulaciones y versiones posibles, para descubrir rastros, señales o cualquier comprensión que pueda guiarlo hacia el hallazgo de contenidos y hacia las sucesivas concreciones de la propuesta.

Intentará que la arquitectura emerja desde todos los ángulos posibles en un contexto de trabajo rico y variado adecuado al juego combinatorio y al desarrollo de variaciones (en el que libremente se escogen aquellas reglas y constricciones que permitan avanzar en el proceso proyectual), tal como ocurría en el Taller de Literatura Potencial (OULIPO de Raymond Queneau). No le interesa dibujar una viga, sino saber donde está, su posición y las propiedades que tiene; no le interesa el muro aislado, sino el juego de todas las posibilidades que se pueden desarrollar ayudándole a reconocer y descubrir la naturaleza de ser pared. La búsqueda de lo que las cosas quieren ser, en un proceso de investigación y replanteo continuo, se transforma, pues, en la búsqueda de lo que las cosas pueden hacer y el modo en que están construidas, hallándose la libertad de creación en la variación de elementos (combinaciones, repeticiones, desarrollos...): «Y esas variaciones siguen siendo un viaje que mantiene viva la arquitectura»<sup>16</sup>(MIRALLES 1999).

## **Impermanencia, transformación y cambio constante**

Sumergidos en esta compleja red, las cosas, además, tienen su propia vida y se interconectan y transforman continuamente (realidad cambiante). La arquitectura no se comprende separada de su variable temporal, tiene que tener la capacidad de transformarse; es un ente vivo y orgánico, transitorio, capaz de modificarse con cada gesto (sonidos, lluvia, luz y sombras, reflejos..., con la memoria y el recuerdo...) a través de lo que el arquitecto califica como «las trayectorias ocultas de la arquitectura» ligadas esencialmente al tiempo y al movimiento. La arquitectura adquirirá su densidad por mediación del tiempo, a través de la permanente transformación del proyecto.

Estas variables del proyecto más etéreas, además, participan de forma consustancial en el proceso de conformación de la arquitectura de la misma manera que lo hacen los ladrillos o la estructura y pueden potenciar la imaginación y construir el proyecto de arquitectura. Un buen ejemplo de ello es el proyecto *CARS* u *Oficina de Venta de Automóviles*<sup>17</sup> (MIRALLES 1995). Según Miralles, cada pieza de esa arquitectura debería mostrar las cualidades de los coches y la esencia de su movimiento al circular por la ciudad. Los reflejos en los cromados de la carrocería captarán ese dinamismo, los cuales mostrarán la realidad del entorno, aunque de forma deformada e invertida. Adaptará las superficies de los reflejos a la construcción, ofreciéndonos una forma más de integrar el proyecto en el lugar. La imagen deformada de los reflejos de los coches servirá de base para «encerrar un recinto». A su vez, los reflejos del entorno, de la ciudad, de los edificios y los árboles se usarán como trazas mediadoras para concretar fachadas y cubiertas (Figura 13).

Quizá la técnica que mejor expresa la necesidad de variación y transformación constante del proyecto sea la llamada *cronología de proyectos*. En ella, cada nuevo proyecto asume aquello que como contenido o como forma le recuerda otros proyectos ya realizados, o bien aquello que ha quedado latente y no se ha podido desarrollar. Acepta la repetición y la traslación de elementos para ser nuevamente repensados ante contextos precisos y específicos, mezclar programas diferentes y redefinirlos..., una forma de superponer unos proyectos a otros y trabajar simultáneamente en distintos problemas; ejemplos de ello son las estructuras en arabesco, la utilización de envolventes, la disposición por franjas, la repetición de elementos constructivos... No hay urgencia; en su mente, en realidad, en cada momento está presente solamente un único proyecto inacabado y transformable, en el que lo esencial de hacer arquitectura continúa y se ramifica y multiplica, adaptado a cada nueva situación: «Insisto, para mí una obra nunca se termina»<sup>18</sup> (MIRALLES 1995).

Esta fue la estrategia que utilizó con sus alumnos de la Escuela de Frankfurt, a quienes propuso un ejercicio consistente en realizar un proyecto concreto y trasladarlo, a mitad de

proceso, a un nuevo contexto. Se investiga sobre las nuevas posibilidades constructivas y, simultáneamente, salen a relucir aquellas características particulares, propias y específicas del nuevo lugar.

La conferencia realizada en Milán titulada «La Piedad Rondanini en el Castillo de los Sforza» parte de los mismos principios<sup>19</sup> (MIRALLES 2002). Se introduce por mediación de montajes y bocetos la escultura de Miguel Angel en el Castillo para, gracias a la relación generada al ubicarla en todos los lugares posibles, investigarlo, conocerla mejor y, finalmente, llegar a una propuesta concreta, adecuada y personal (figura 14).

Tal como puede verse en el lienzo *El Picador* de Manolo Hugué y en los proyectos mostrados (Figura 15), aparecerá otra manifestación de esos elementos y contenidos que se repiten una y otra vez en la cronología de proyectos: un gesto con tendencia circular; éste constituirá una analogía del propio proceso constructivo, identificando la reiteración de los trazos perimetrales circulares con el constante rehacer del proyecto, que a su vez fomentará que la obra de arquitectura «gire» o se «repliegue sobre sí misma»<sup>20</sup> (MIRALLES 1991). Como expresión de ese modelo, conectamos con los movimientos de crecimiento infinito de Max Bill que, en la obra construida, asociará a ritmos repetitivos, circulares y espirales (Figura 16); se crearán lugares protegidos, cóncavos, orgánicos e íntimos como plazas y patios, paseos sinuosos a través de ramblas, corredores y rampas, y también recorridos laberínticos y en zig-zag; le interesará estar siempre en la frontera trabajando en las zonas intermedias o invirtiendo esquemas y funciones.

En ese sentido, el proyecto del *Parlamento* se acomoda y organiza a partir de un conjunto de unidades que, como un gesto perimetral, conformarán un trazado general tendente a generar un contorno circular (Figura 17). Las sucesivas aproximaciones, como en una espiral, crearán una cavidad que configura el vestíbulo-jardín, que existe gracias a sus límites y adquiere su singularidad al ser percibido desde la periferia como un lugar protegido, que se repliega en sí mismo.

Desde 1998, el diseño sufrirá muchos cambios emergiendo después de modificar, repetir y redefinir constantemente los contornos. En realidad el vestíbulo-jardín no aparecerá hasta el año 2000. Según Miralles: «Un jardín secreto se halla contenido en el interior del muro, un lugar solemne»<sup>21</sup> (MIRALLES 2002). Hablará de él como de un claustro o de un lugar sagrado en el corazón del complejo destinado al debate informal, a la placidez, al silencio y a la meditación. En su cuaderno de notas de 1990, escribirá: «Me gustaría encontrar en mis proyectos un lugar escondido en el cual hacer una habitación para mí mismo... Probablemente sería capaz de encontrar un lugar tan secreto que nadie pudiera encontrarme»<sup>22</sup> (MIRALLES 1995).

## Ideación y proceso constructivo

La arquitectura no está separada de la tradición, de lo social y lo cultural, del lugar y el contexto, de una realidad específica y concreta, de las necesidades y requerimientos del momento..., ni de la propia ficción o recuerdos personales, sino que todo ello forma una red indivisible, compleja y sistémica que fomenta la diversidad y la virtualidad de los posibles. Del mismo modo, los modelos y referentes, así como los diferentes documentos, técnicas y estrategias, se activan de forma simultánea trabajando con todo el material disponible al mismo tiempo. En los procesos de generación de la arquitectura, el acento no se sitúa sobre los objetos, aislados y permanentes, sino en la interdisciplinariedad, la relación y el juego combinatorio y matemático, en la mezcla de elementos y sucesos, así como en el diálogo y la superposición de los diferentes momentos y maneras de vivir. El arquitecto se preocupa por entablar un diálogo, por interrogar y conversar a diferentes niveles, en distintos territorios y ámbitos de actuación, a tal extremo que llegará a decir que: «la mejor maqueta de un proyecto es la conversación»<sup>23</sup> (MIRALLES 1997).

Abogará por una forma de trabajar que se fundamenta en el hacer como el origen del pensamiento, afirmando que las ideas están en las cosas; es ésta una manera de afrontar el proyecto absolutamente pragmática y carente, de paradigmas por mediación de la cual se aprende a preguntar, a mirar de un modo más abierto. Una vez inmersos en el proceso en el que las cosas se descubren e integran al trabajar con ellas, en el que la forma emerge solamente al final, será imprescindible dotarse de estrategias y modelos para alejarse de la figuración y la pura formalidad, y huir así del control estético y del perfilado. Descomponer y distorsionar, por tanto, los espacios tradicionales (axialidad, composición formal, simetría, órdenes etc.), convirtiéndolos en ámbitos más abstractos y conceptuales. Intentará por todos los medios posibles no limitarse a un gesto de fácil traducción, evitar el control de la mente y el dominio de los conceptos predeterminados. Se permitirá así que intervenga el azar, resultando una lectura de la realidad y del proceso más compleja que la heredada de la tradición moderna.

A pesar del carácter fresco e innovador de las arquitecturas resultantes, es ésta una actitud que no pretende en ningún momento la originalidad como un fin en si mismo, sino, como hemos visto, establecer un diálogo sincero, abierto y receptivo con el mayor número posible de elementos o personajes relacionados con el tema; no es de extrañar, por tanto, que Enric Miralles sea un ejemplo idóneo para ilustrar una forma de entender hoy la arquitectura como la teorizada y defendida por Josep Muntañola, basada en la dialógica y en la poética, los dos conceptos que tal vez resumen y condensan mejor esa arquitectura: «... la poética, o sea, el corazón del *khora* y de la prefiguración (...) es representación de acciones, no de formas, tanto si se trata de la construcción como del habi-

tar, como del diseño». «Por otro lado, no he dejado nunca de considerar la arquitectura y sus proyectos como un diálogo social y físico, real y virtual, histórico y medioambiental»<sup>24</sup> (MUNTAÑOLA 2004).

Esta arquitectura puede leerse perfectamente como una profundización en los mejores objetivos del movimiento moderno, en tanto «la auténtica modernidad nació justamente para evitar para siempre la esterilidad de academicismos definidores de formas arquitectónicas antes de proyectarlas»<sup>25</sup> (MUNTAÑOLA 2004).

Para Muntañola, Enric Miralles «era capaz de concebir la tradición como innovación, como cosa viva. (...) Enric Miralles tenía esta visión, vivía desde esta visión, proyectaba desde esta visión. La modernidad debe transformar, no destruir, debe sostener lo más humano, lo más elemental y fundamentalmente humano (...). Veamos en este proyecto un sueño, un sueño de un urbanismo culto y refinado. Un sueño del que despertamos brutalmente al ver la forma bajo la cual realmente se ha realizado la arquitectura y el urbanismo...»<sup>26</sup> (MUNTAÑOLA 2002).

### Notas

1. Enric Miralles afirmará tener siempre presentes como «lugares de reflexión» los textos de Louis Kahn. Véase el artículo *Mil y un pensamientos* en Marco de Michelis, Magdalena Scimemi y otros. *EMBT. Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, 2002, p. 202. Skira.
2. Véase Josep MUNTAÑOLA, *Arquitectonics. Mind, Land & Society nº11. Arquitectura 2000. Proyectos, territorios y culturas*. Ediciones UPC, 2004, pp. 30 y 31.
3. Enric Miralles. Mercat de Santa Caterina en: *El Croquis nº100/101. Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000*. El Croquis editorial. Madrid, 2000, pp. 35 y 36.
4. Cit. Por Benedetta Tagliabue. *El Croquis nº100/101. Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000*. El Croquis editorial. Madrid, 2000, p. 24.
5. Enric Miralles. *Parlamento de Escocia en El Croquis nº100/101. Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000*. El Croquis editorial. Madrid, 2000, p.144.
6. *Op. Cit.* p.145.
7. *Louis Kahn. Conversaciones con estudiantes*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002, p.35.
8. Louis Kahn. *La arquitectura y la meditada creación de espacios* en Christian Norberg-Schulz y J.G. Digerud. *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Xarait Ediciones. Roma, 1981, p.61.
9. Enric Miralles. *El Croquis nº100/101. Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000*. El Croquis editorial. Madrid, 2000, p.19.
10. *EM. Time Architecture nº4. Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1999, p. 61.
11. Adolf Loos. *Arquitectura en Ornamento y delito y otros escritos*, p.221. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
12. *Op cit.* p.222.
13. Antonio Millán Gómez. *Notas sobre el orden conglomerado*. Revista EGA, nº11, Valencia 2006. p.93.
14. Entrevista a Peter Smithson. Anaxu Zabalbeascoa. *Peter Smithson. El mercado decide hoy la forma de los edificios*. Babelia. *El País*, 8 de Abril de 2000, p.21.
15. Véase el artículo en *Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, 2002. Skira, pp.134-137.
16. *EM. Time Architecture nº4. Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1999, p.62.
17. Véase el proyecto en *El Croquis nº 72, Enric Miralles*. El Croquis editorial. Madrid, 1995, pp. 122-123.
18. *EM. El Croquis nº 72, Enric Miralles*. El Croquis editorial. Madrid, 1995, p. 18.
19. Véase texto e imágenes en *Miralles EMBT. Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, 2002, pp.115-131.

20. Enric Miralles. Véase *Relieves en El Croquis* nº49/50. *Enric Miralles/ Carme Pinós 1988/1991*. El Croquis editorial. Madrid, 1991, pp.166-167.
21. Enric Miralles *EMBT. Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, 2002. Skira, p. 108.
22. *EM, notas de 1990*. Cit por Benedetta Tagliabue en *Architectural Monographs* nº40. *Enric Miralles. Mixed Talks*. Academy Editions, London 1995, p.119.
23. *EM. Transversal* nº4, *Enric Miralles*. Ed. Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Lérida, 1997, pp.63 y 64.
24. Josep Muntañola. *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, nº11, *Proyectos, territorios y culturas*, Ediciones UPC, Barcelona 2004, p.55.
25. *Op. Cit.* p.16.
26. Josep Muntañola. *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, nº2, *Arquitectura, modernidad y conocimiento*, Ediciones UPC, Barcelona 2002, pp.70-71.

## Bibliografía

- El Croquis* nº49/50. *Enric Miralles/ Carme Pinós 1988/1991*. El Croquis editorial. Madrid, 1991.
- El Croquis* nº 72, *Enric Miralles*. El Croquis editorial. Madrid, 1995.
- El Croquis* nº100/101. *Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000*. El Croquis editorial. Madrid, 2000.
- Monographs* nº40. *Enric Miralles. Mixed Talks*. Academy Editions, London 1995.
- Transversal* nº4, *Enric Miralles*. Ed. Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Lérida, 1997.
- Time Architecture* nº4. *Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1999.
- DE MICHELIS, Marco et al. *Obras y proyectos. EMBT. Miralles y Tagliabue*. Ed. Skira. Milán, 2002. Skira.
- Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002, p.35
- Christian NORBERG-SCHULZ y J.G. DIGERUD. *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Xarait Ediciones. Roma, 1981.
- LOOS, Adolf. *Arquitectura en Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- Revista EGA*, nº11. MILLÁN GÓMEZ, Antonio. *Notas sobre el orden conglomerado*. Valencia 2006.
- ZABALBEASCOA, Anatxu. Entrevista a Peter Smithson. *Peter Smithson. El mercado decide hoy la forma de los edificios*. *El País*, Babelía, 8 de Abril de 2000.
- MUNTAÑOLA, Josep. *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, nº11, *Proyectos, territorios y culturas*, Ediciones UPC, Barcelona 2004.
- MUNTAÑOLA, Josep. *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, nº2, *Arquitectura, modernidad y conocimiento*, Ediciones UPC, Barcelona 2002.



**Figura 1**

*Parlamento de Escocia. Collage  
de Enric Miralles, junio 1998*

*Parlamento de Escocia. Boceto  
de Enric Miralles, junio 1998*



**Figura 2.**  
*Parlamento  
de Escocia.  
Vista del  
jardín público*

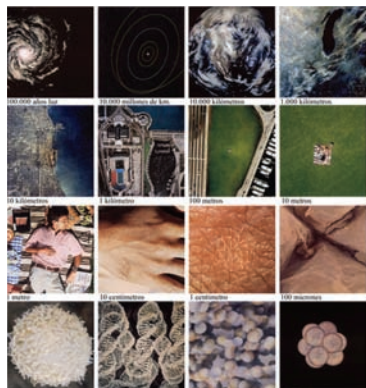




**Figura 3.** Iglesia y Centro Eclesiástico de Roma. Maquetas de estudio y collage



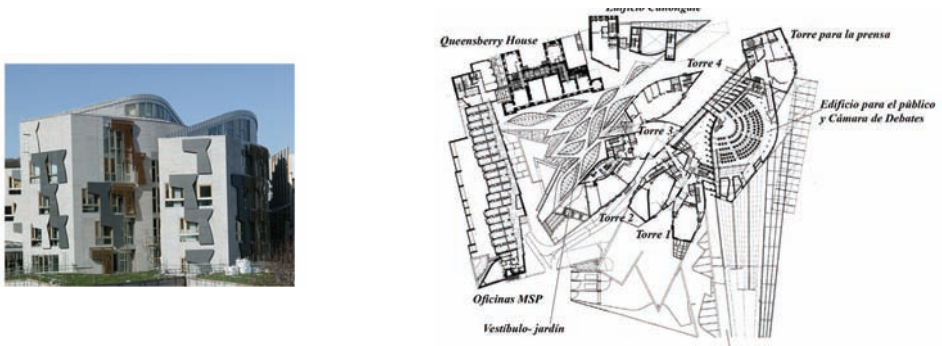
*Estadio Deportivo de Leipzig.  
Maqueta de estudio*



**Figura 4.** Fotograma del film Powers of Ten de Charles & Ray Eames



**Figura 5.** Powers of Ten de Venecia. EMBT



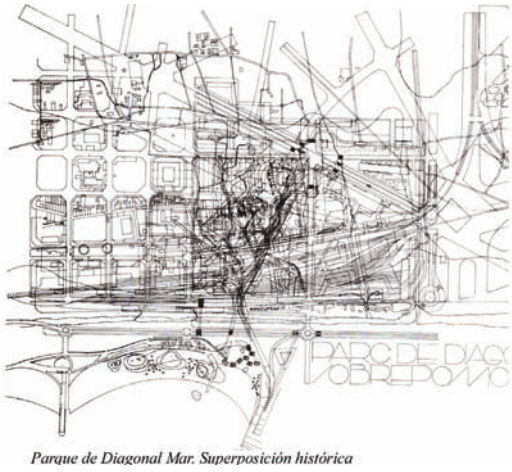
**Figura 6.** Parlamento de Escocia. Planta general  
Vistas de las Torres, de la Cámara de Debate, de la Pérgola y de las Verjas



**Figura 7.**  
Parlamento de Escocia.  
Vista general



**Figura 8.**  
Seis viviendas en  
Borneo, EMBT



**Figura 9.** Parque de Diagonal Mar

*Superposición histórica*

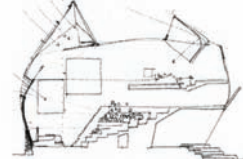
*Superposición de la planta general con un croquis de estudio*



*Castillo de Edimburgo*



*Ventanas de las oficinas parlamenarias*

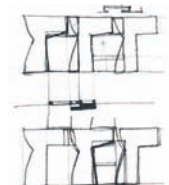


*Sección de la Cámara de Debates*

**Figura 10.**



*Parlamento de Escocia.  
Ventanas y aplacados del Edificio Canongate y Torre anexa*



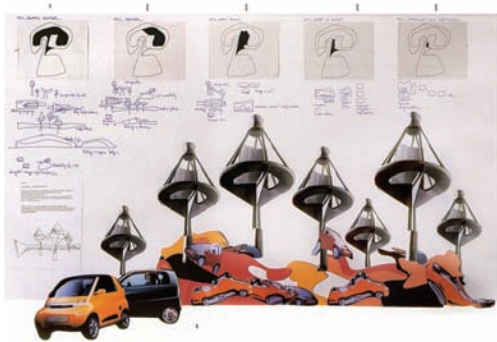
*Dibujo de EMBT*

**Figura 10.**  
*Edificio y muro Canongate*





**Figura 12.** Parlamento de Escocia. Acceso Canongate



**Figura 13.** «Cars», Oficina de Venta de Automóviles. Maqueta y collages

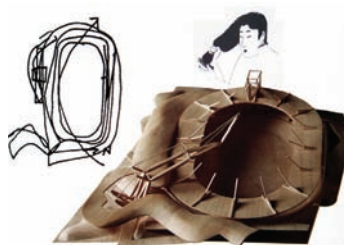


**Figura 14.**

«La Piedad Rondanini en el Castillo de los Sforza»: en las cresterías del castillo y en la capilla



«El Picador», Manolo Hugué,  
1977



Palacio de Deportes  
de Chemiz



Embarcadero en la bahía  
de Tesalónica

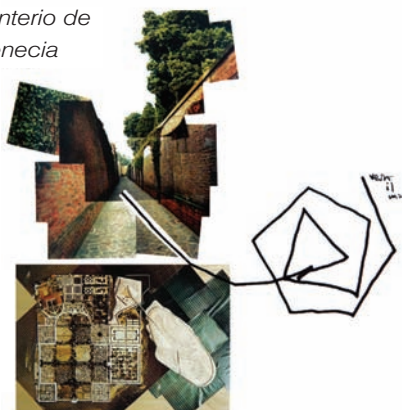
**Figura 16.** Cementerio de  
San Michele, Venecia



**Figura 17.** Parlamento de  
Escocia, vista aérea



Espiral de  
crecimiento  
de Max Bill



### Referencia de las figuras

- Figura 1: - Charles Jencks. *Scottish Parliament*. Scala Publishers, London, [2005], p.16.  
- Alan Balfour. *Creating a Scottish Parliament*. Ed. Finlay Brown. Edimburgo, [2005], pp.62-63.
- Figura 2: Fotografía de Montserrat Bigas.
- Figura 3: - El Croquis nº 72, *Enric Miralles*. El Croquis editorial. Madrid, [1995], pp.85 y 87.  
- El Croquis nº100/101. *Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000*. El Croquis editorial. Madrid, [2000], p.115.
- Figura 4: Charles & Ray Eames. *Powers of Ten. The films of Charles & Ray Eames. Volume I*. MM Image Entertainment, inc.
- Figura 5: «Powers of Ten de Venecia» *EMBT. Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, [2002]. p.149.
- Figura 6: - Charles Jencks. *Scottish Parliament*. Scala Publishers, London, [2005], p.22.  
- Fotografía de Montserrat Bigas.
- Figura 7: Fotografía de Montserrat Bigas.
- Figura 8: *EMBT. Work in progress*, Ed. COAC, Barcelona [2002], pp.224-225.
- Figura 9: - *EMBT. Work in progress*, Ed. COAC, Barcelona [2002], p.18.  
- *Op. Cit.* p.29.
- Figura 10: - Vista interior de la Ventana de las oficinas del Parlamento: On nº260, p.137. Ed. On diseño s.l. Barcelona.  
- Sección de la Cámara de Debates: Alan Balfour. *Creating a Scottish Parliament*. Ed. Finlay Brown. Edimburgo, [2005], pp.66-67.  
- Dibujo de los aplacados: *EMBT. Work in progress*, Ed. COAC, Barcelona [2002], p.116.  
- El resto de imágenes: Fotografía de Montserrat Bigas.
- Figura 11: Fotografía de Montserrat Bigas.
- Figura 12: Fotografía de Montserrat Bigas.
- Figura 13: El Croquis n. 72, *Enric Miralles*. El Croquis editorial. Madrid [1995], pp. 123, 124, 172 y 173.
- Figura 14: *EMBT. Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, [2002]. pp. 120 y 123.
- Figura 15: - «El Picador» de Manolo Hugué: *El Croquis* n. 49/50. *Enric Miralles/ Carme Pinós 1988/1991*. El Croquis editorial. Madrid, [1991], p.166.  
- Palacio de Deportes de Chemnitz: *El Croquis* n. 100/101. *Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000*. El Croquis editorial. Madrid, [2000], pp.108 y 109.  
- Embarcadero en Tesalónica: *EMBT. Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, [2002]. p.217.
- Figura 16: - Espiral de crecimiento de Max Bill: 2G n. 29/30, p.258.  
- Cementerio de San Michele: *EMBT. Miralles y Tagliabue. Obras y proyectos*. Ed. Skira. Milán, [2002]. pp.219 y 47.
- Figura 17: Charles Jencks. *Scottish Parliament*. Scala Publishers, London, [2005], p.26.