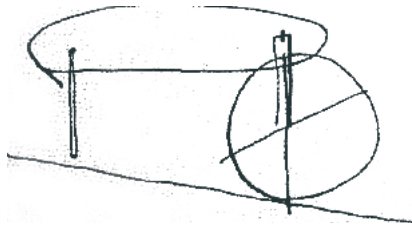


LECCIÓN DECIMOQUINTA

**EL PAISAJE DE LA VARIACIÓN Y LA REPETICIÓN. ENRIC MIRALLES**

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA



Croquis del Cementerio de Igualada



Estudios para el Pabellón de la Meditación

## Lección decimoquinta\_El paisaje de la variación y la repetición. E. Miralles

El trabajo de Enric Miralles es la combinación de una investigación intelectual y poética sobre la complejidad de la construcción. Miralles explica su obra como el paso de una situación coyunturalmente periférica a una situación intencionalmente paisajista.<sup>1</sup> Su arquitectura se define por la creación de formas arquitectónicas con una fuerte personalidad, combinada con una fusión de referencias de la arquitectura moderna y contemporánea, el uso de materiales y la construcción, pero sobre todo por la búsqueda de un diálogo entre edificio y paisaje. Dice Miralles: “*Nuestro reto como arquitectos... es tratar de construir en un paisaje creando otro paisaje creíble capaz de responder y poner de acuerdo a una comunidad de usuarios*”. El material de proyecto lo saca el arquitecto de la observación y la documentación, “*esa información será la que decidirá el proyecto, el conocimiento será lo que lo construirá*”.<sup>2</sup>

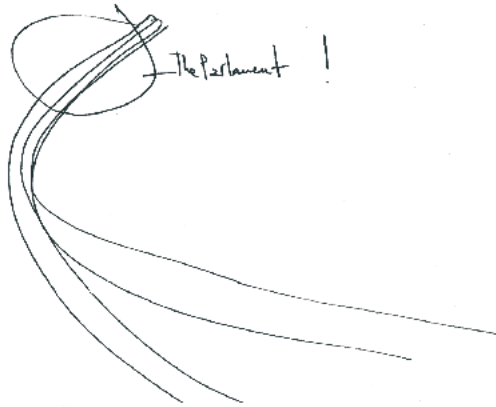
Los proyectos de Miralles siempre nacen de la experiencia de otros anteriores, su arquitectura quiere ser, ante todo, auténtica experiencia. “*Los proyectos nunca se acaban, -dice el arquitecto- sino que entran en fases sucesivas, en las que quizá ya no tengamos control directo sobre ellos, o quizá se reencarnen en otros proyectos*”, y continúa: “*En mis últimos trabajos utilizo la técnica y la experiencia que he ido adquiriendo con mis proyectos anteriores para experimentar con los contenidos*”.<sup>3</sup> La actitud de Miralles hacia la experiencia es poética e intuitiva; frente a la Naturaleza su arquitectura es afirmativa, incluso restauradora. La consciente voluntad panteísta del arquitecto español se hace patente en su obsesivo interés por crear una naturaleza artificial presente en proyectos en los que lo construido y lo natural se confunden. “*Enric Miralles no quería esperar a que los árboles crecieran*”, dice Moneo.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Véase A. Zaera, “Una conversación con Enric Miralles”, en *El Croquis*, nº 72, El Escorial 1995, págs. 260-275.

<sup>2</sup> A. Zabalbeascoa, “Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo. Entrevista”, en *Arquitecturas del tiempo*, Gustavo Gili, Barcelona 1999, pág. 63.

<sup>3</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 62.

<sup>4</sup> R. Moneo, “Enric Miralles [una vida intensa, una obra plena]”, en VV.AA., *Enric Miralles, 1983-2000. Mapas mentales y paisajes sociales*, El Croquis Editorial, El Escorial 2002, pág. 308.



Croquis para el Parlamento de Escocia



Su obra puede leerse como una continuidad, como un todo, pero como un todo incompleto, inconcluso, lleno de fisuras y ruinas prematuras. *“Para Miralles –continúa Moneo– lo inacabado no es una cuestión estética, es, simplemente, el único camino; su modo de entender el mundo y la vida le lleva a él: Lo que es tanto como decir su modo de entender el tiempo”*.<sup>5</sup> El propio arquitecto catalán lo dice: *“La arquitectura tiene tiempo, pero tiempo relativo, fluctual... El tiempo es un material que forma parte de la arquitectura consustancialmente, es decir, con la misma importancia que los ladrillos. La necesidad de destrucción forma parte de esta relación con el tiempo....La destrucción es una aceleración del tiempo, y el construir, en realidad, también lo es”*.<sup>6</sup>

Sus trabajos no son la única y mejor solución, sino una de las muchas variantes que, sin embargo, buscan una complejidad parecida a lo real y aceptan las contradicciones existentes. La propia tradición arquitectónica sería una de ellas, *“como arquitecto tengo que aplicar cuanto conozco de tradición, de técnicas constructivas, para llegar a construir una idea”* dice el arquitecto en una entrevista.<sup>7</sup> Una tradición que más que heredar unas formas o ideas, enseña a mirar de un modo determinado, a tener un juicio crítico, a ir encontrando cosas.

Su trabajo se puede presentar bajo dos aspectos: variación y repetición. La idea de variación le interesa para que los elementos puedan incorporar una diversidad de condiciones materiales. Esta idea de variación no implica necesariamente una complejidad geométrica o tectónica. No trabaja nunca por reducción sino que intenta revelar las multiplicidades, las singularidades... Todos sus proyectos son la narración continua de un trabajo que va pasando de una situación a otra.<sup>8</sup> Estas variaciones son en sí un material de trabajo, son una base material siempre útil, real, medible, calibrada respecta a condiciones concretas.”*Hablando de mis trabajos, en*

---

<sup>5</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 310.

<sup>6</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 61.

<sup>7</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 62.

<sup>8</sup> L. Moreno, E. Tuñón, “Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles]”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 21.



Croquis para el Parlamento de Escocia

las conferencias y en los escritos, siempre he considerado el conjunto de los proyectos como una unidad en el tiempo. Mi estrategia de trabajo ha sido la de buscar relaciones entre las diversas construcciones, aunque aceptando las características específicas requeridas por cada programa y por cada lugar concreto; buscar líneas de relación, repetir algún movimiento, y sobre todo, hacer patente en esos trabajos el interés por aprender una profesión y establecer un diálogo con las obras de arquitectura que se van descubriendo con el paso de los años”.<sup>9</sup> Las ideas no existen antes de su materialización, las ideas cristalizan en determinados momentos de un proceso de construcción errático, de memoria corta, no determinado ni por un origen, ni por un final.

Hablando sobre el concurso del *Parlamento de Escocia* explica bien este concepto: “una idea fundamental fue la de encontrar un edificio capaz de representar a un pueblo. Nos parecía importante que la arquitectura reflejase que los parlamentarios eran parte de una sociedad organizada y que lo hiciese sin recurrir a las transparencias que convertirían el edificio en una gran pecera. (...) La idea inicial es la raíz de la forma, una vez que se tiene una idea válida, la forma viene detrás. Las variaciones son las que deciden el proyecto. La idea de las variaciones, y aprendes que éstas son tan importantes como el resultado final. El resultado último no es más que una vibración definida que resulta de todos los cambios habidos desde el proyecto inicial hasta la construcción final. Las formas incorporan la idea de lo variable (...) La mayor parte de las ideas que tenemos no son nuestras. Forman parte de una especie de espíritu de un tiempo. El espíritu de un tiempo viene dado más por la capacidad crítica, la capacidad de interpretar de una sociedad, que por las formas de los arquitectos”.

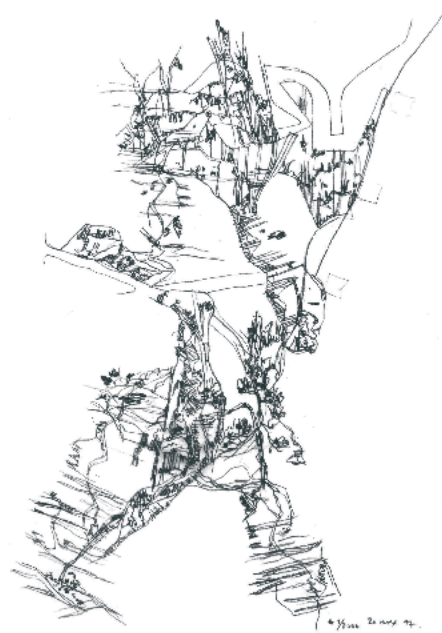
Interpretar indicios, para leer configuraciones descodificadas, sin significado reconocible. Es necesario un esfuerzo importante en el análisis, en el registro de los datos del lugar: las curvas de nivel, las líneas de sombra, los caminos abiertos por los habitantes... El proceso de trabajo se origina desde el registro gráfico de las condiciones del lugar que es sucesivamente transformado,

<sup>9</sup> Texto de la memoria del proyecto del Cementerio de Igualada en J. Muntañola Thornberg, *Arquitectura, modernidad y conocimiento*, Edicions UPC, Barcelona 2002, pág. 43

siguiendo desarrollos que no están determinados desde el principio, sino que evolucionan en una línea errática, que cambia de dirección dependiendo de las condiciones locales específicas. En vez de una línea sería como un haz: “Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones. Mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. Una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarse de la finalidad de los que estabas haciendo, casi como para distraerte; luego volverás a fijar otra vez el problema, pero hay una parte de distracción, de comportamiento errático donde los saltos son fundamentales, pero son saltos cortos, no saltos a gran distancia”.<sup>10</sup> Una obra de arquitectura es, simplemente, el comienzo de un proceso que anticipa el cambio del territorio en el que se inscribe, Miralles quiere que la arquitectura modifique el todo.



Dibujos para el Parque Diagonal Mar



<sup>10</sup> A. Zaera, “Una conversación ...”, op. cit., pág. 264.

El lenguaje en Miralles no es la repetición sistemática de gestos formales, sino algo que proviene de la forma de operar. Sus gestos nacen de una serie de intereses específicos, independientemente del resultado espacial que adquieren. *“Yendo más allá de lo que significa el reunir y resumir estos proyectos, me gustaría mostrar cómo éstos son acciones repetidas. Una corriente fluida los envuelve a todos y los dota de unidad, creando temas comunes, reconciliando situaciones individuales, mezclando diferentes programas, extendiendo cada construcción hasta formar una serie de relaciones con el mundo en torno... Los últimos proyectos se relacionan con los primeros en cuanto tratan de hacer la materialidad de una solución visible mediante la precisa construcción de una representación”*.

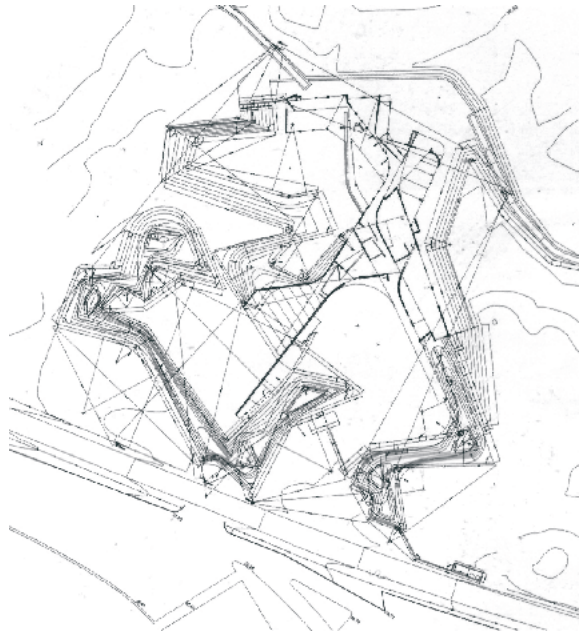
Es una especie de repetición sistemática de ciertos actos, que dan coherencia a las cosas. La repetición está dirigida a encontrar la estructura precisa de las condiciones físicas del lugar, la escala, las dimensiones. No opera sólo con criterios visuales sino constructivos, y por tanto la repetición es muy importante porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son las de la coherencia interna. Por eso la geometría es muy importante, como instrumento de articulación en situaciones muy concretas. Geometría, estructura y construcción coinciden en una sola realidad: aquella que atrapa al arquitecto y que permite introducir, como sostiene Moneo, el concepto de iconografía. *“Cabría decir que en la arquitectura de Miralles prevalece ‘la triangulación como forma simbólica’ porque, en efecto, geometría, estructura y construcción no son sólo instrumentos, son también y tal vez sobre todo, símbolos”*.<sup>11</sup>

La definición estilística estaría más en los mecanismos de trabajo, en la obsesión por la geometría y por la estructura y la construcción, como instrumentos de coherencia del proyecto, que en las imágenes o las representaciones. Es un método que da prioridad a la construcción sobre la representación, que opera fundamentalmente con la geometría, con la organización material y la estructura, una especie de estructura psicomotriz, una forma de *empatía* por identificación con los objetos que produce hacia determinadas configuraciones que lo inclinan a utilizar determinadas

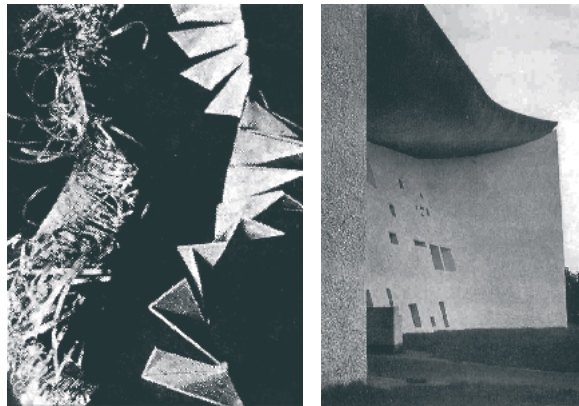
---

<sup>11</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 310.





Planta del proyecto para la Casa Club de Golf en Fontanals



Trabajos de Josef Albers en la Bauhaus y *capilla de Ronchamp* de Le Corbusier

operaciones geométricas o distribuciones y densidades de materia en lugar de otras. Hay casi un sustrato escultórico en su obra.

Los dibujos son esenciales en su método, pero no son sustitutivos de las realidades tridimensionales de la arquitectura. “*Yo siempre trabajo desde las plantas, nunca desde las secciones o desde las configuraciones tridimensionales*”.<sup>12</sup> Las publicaciones de sus proyectos tienen algo de atlas geográfico, algo de cartógrafo. Mapas en clave de configuraciones en las que reconocemos elementos geográficos que proceden –como restos de un naufragio– de lo que fue la arquitectura que aprendió en las escuelas: estructuras lineales, sistemas de paralelas, recintos definidos por segmentos curvilíneos, etc. Esta preferencia por ver y describir el mundo como un conjunto de líneas, como un conjunto de agujas cruzadas, hace que prevalezca el dibujo frente al volumen. La planta hace olvidar la sección. Pero sus planos no son representativos sino informativos. Sus dibujos y maquetas quieren ser documentos. Sus maquetas quieren ser el vehículo para construir la arquitectura. Los planos, los dibujos, las maquetas, etc., son documentos para construir: su arquitectura literalmente nace de estos documentos. Como Peter Zumthor, dibuja para construir no para ver. Frente a la representación, el documento. La línea vence a la sombra.<sup>13</sup>

En una entrevista realizada por Mansilla y Tuñón al arquitecto catalán menciona estar leyendo la novela de Georges Perec: *La vida instrucciones de uso*, cuyo preámbulo proporciona una buena metáfora de su trabajo intelectual.<sup>14</sup> Se trata de una breve reflexión sobre el puzzle tras el cual Perec construye sobre su novela. La minuciosa escritura de Perec se recrea en los interiores de las habitaciones -auténticas protagonistas de la novela-, hilvanando una narración en la que los objetos son portadores de historias propias que se suman al puzzle de piezas que constituye la realidad, de igual modo, la arquitectura de Miralles sería como un puzzle o como un *collage*.

<sup>12</sup> A. Zaera, “Una conversación...”, op. cit., pág. 269.

<sup>13</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 308.

<sup>14</sup> L. Moreno, E. Tuñón, “Apuntes...”, op. cit., págs. 8-21.

La obra de Miralles está atraída por la complejidad de las últimas obras de Le Corbusier, hay ciertas resonancias con analogías paisajistas de Utzon y Aalto; con la elegancia lineal de Sota; con las delimitaciones ambiguas de Team X; con el dinamismo de Melnikov y la prestancia primitiva de Kahn. Sobre las referencias necesarias en el trabajo proyectual de un arquitecto, Miralles mantiene: *“La constante recuperación de momentos del pasado es una de las características de la arquitectura del siglo XX (...) La modernidad alimenta a la supuesta vanguardia. Dentro del siglo, cuando Eisenman recupera a Terragni, le funciona. Cuando Koolhaas diseña a partir de algunos proyectos de Le Corbusier, le funciona. Cuando Gardella recupera la arquitectura culta del XIX, le funciona. Y lo mismo sucede con Asplund o Rossi... Sería muy difícil dar con una operación conceptual en la arquitectura de este siglo que no tuviese las raíces puestas en un trabajo anterior... No se trata de copiar, sino de incorporar, de asimilar”*,<sup>15</sup> y parafraseando el texto de Javier Marías, *La dimisión de Santiesteban* termina: *“Cuando te identificas con algo, ese algo se convierte en una especie de fantasma y te metes en su propio cuerpo. Uno se incorpora repitiendo los gestos de un lugar o de una persona”*.<sup>16</sup> El arquitecto está describiendo el deseo de imitar que produce el referente, modelo o prototipo. Miralles no sólo toma la propia arquitectura como modelo sino que también se interesa por ciertos modelos de esquemas de cosas: ramas caídas del suelo, hojas que flotan en la brisa, el paisaje,...

La familia de formas en la obra de Miralles está guiada por diversos impulsos que tienen que ver con la lectura del programa y del lugar, y con una idea sobre los vínculos que se dan entre las actividades humanas y las trazas preexistentes en el paisaje. Rampas, puentes, plataformas, galerías, escaleras, bancos, peldaños, barandillas y otros elementos relacionados con el uso y el movimiento del hombre reciben un particular tratamiento, haciendo que floten en el aire, se interpenetren, se sobrepongan, etc. Los edificios se caracterizan por audaces incisiones geométricas, acentos diagonales o recorridos en zigzag. Los tabiques y los cerramientos establecen tensiones con un entorno mucho más amplio, a la manera de esculturas minimalistas

---

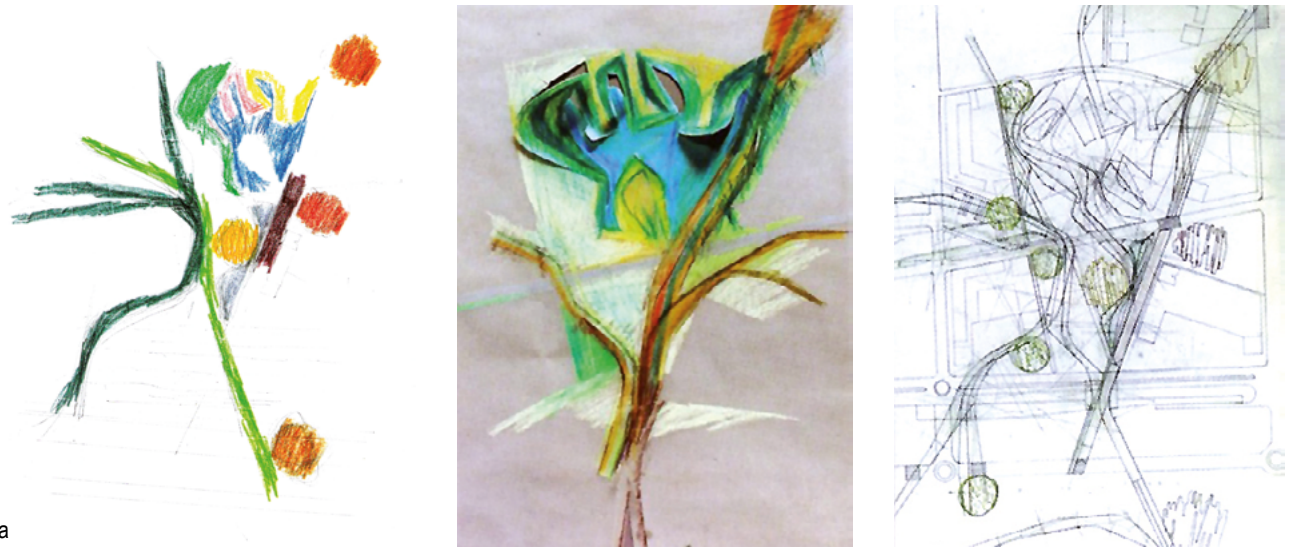
<sup>15</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 61.

<sup>16</sup> A. Zabalbeascoa, *Ibidem*.

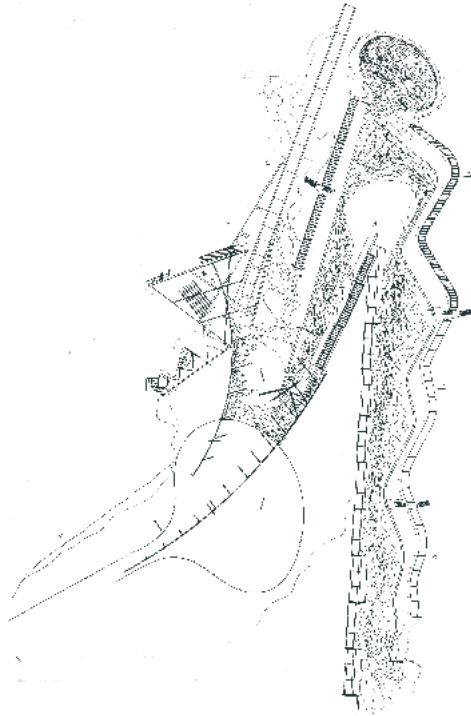


que consiguen cambiar al paisaje mediante la inserción de cubos o planchas de acero. Los paseos desfilan entre muros en pendiente, tabiques sinuosos o recintos curvos y afianzan las tensiones entre el edificio y su emplazamiento, irradiando energía desde el interior hacia la vista más amplia. Hay una cierta idea de paisaje en su obra que lleva implícita la introducción de algunos elementos como cascadas de terrazas, senderos diagonales, rampas, remansos planos, paseos sinuosos, pérgolas entretejidas de vegetación, ecos de curvas costeras, etc.

Miralles explora un ambiguo territorio, intermedio entre los dominios de la escultura, la arquitectura, el urbanismo y el paisaje. La imagen subyacente es una especie de campo de fuerzas, una trama de relaciones trazada como una multitud de nodos, puntos focales y recorridos. El orden es topográfico en el sentido de que realza las direcciones principales, parcialmente ocultas, que existen en cada lugar, éstas pueden funcionar a varias escalas y pueden apreciarse como estratos de distintas trazas geográficas o históricas: valles, lechos de ríos, carreteras, parcelaciones,



*Parque Diagonal Mar. Croquis, collage y planta*



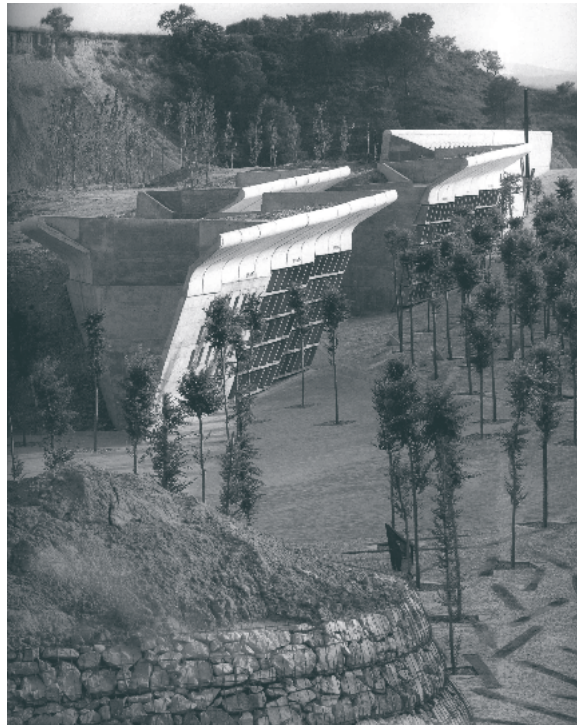
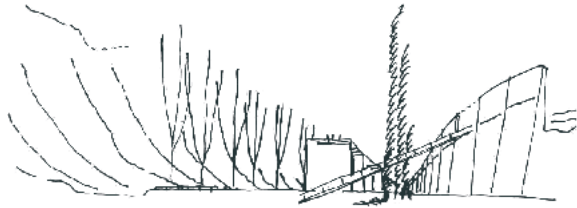
Planta y paisaje del Cementerio de Igualada

terrazas, contornos, muros, edificios, etc. La idea consiste en que la nueva construcción se articule con estas fuerzas latentes y las lleve a un punto de máxima tensión, fomentando al mismo tiempo las interacciones entre las personas.

La concepción espacial que surge de todo esto es la de un *paisaje* en el que las instituciones, el contexto y la Naturaleza se funden en una relación interactiva. En los proyectos de su primera etapa, realizados junto a Carmen Pinós, se aprecia con claridad esta idea: en el *Centro Social de Hostalets* (1986-92) con sus fragmentados estratos geológicos; en el *Cementerio de Igualada* (1985-91) con su solemne descenso al interior de la tierra; en el *Palacio de Deportes de Huesca* (1988-94) donde se accede al estadio desde un terreno anterior definido a base de placas y terrazas curvas, y en el *Centro de Gimnasio Rítmica y Deportiva* (1990-93) en Alicante, donde la danza del movimiento humano queda prefigurada en los empalmes de rampas y pasarelas curvas. En estas primeras obras aparece la principal de sus radicales novedades, la ruptura de los límites: hacer que la arquitectura no quede presa en el perímetro.

En Igualada y Morella la amplitud del marco lleva a hablar de transformación o nueva lectura del medio existente: en el nuevo medio lo construido es un elemento más del mismo que hace entender en qué pensaba el arquitecto cuando en su discurso introducía el concepto de 'integración infinita'. Su método de *incisión* e intervención se alimenta de lo ya existente y de los sedimentos "corrientes" de la cultura cotidiana. Su arquitectura está hecha para promover el disfrute de la luz, el espacio y las vistas; y para atraer el sentido físico del movimiento. Hay toda una ética y una visión del mundo. En realidad, la arquitectura como paisaje (y el paisaje como arquitectura) de Miralles ha de verse en esta línea de expansión urbana e intervención natural. La idea de un nuevo *paisaje* resulta útil para intentar encajar el mosaico formado por las viejas poblaciones, el desarrollo inmediato y la topografía. Sus acentos y cesuras, a veces, reconocen el orden geológico subyacente, permitiéndole brotar a través de las fallas que separan esas zonas llenas de vulgares construcciones.

A mediados de los años ochenta, Enric Miralles y Carme Pinós ganaron el concurso para el nuevo *Cementerio de Igualada*, la idea de este cementerio es una metáfora construida, no es



Calle principal del Cementerio

una construcción de la metáfora, sino que es la metáfora hecha de piedra, acero y hormigón. La arquitectura escarbada en la tierra. En el *Cementerio de Igualada*, el recorrido en zigzag se tumba de lado para convertirse en una herida abierta o en un gigantesco corte en la tierra. La concepción del edificio como calle se funde con otras ideas análogas: un recorrido procesional que desciende hacia las sepulturas en una dirección, y que se eleva hacia el cielo y la resurrección en la otra; una sección típica de autopista con terraplenes que crean una especie de lecho fluvial excavado en la tierra; un valle de los muertos que es también un cauce para la contemplación de los mismos de la vida del más allá.

En el *Cementerio de Igualada*, las referencias importantes están en el paisaje y no en los edificios.<sup>17</sup> Dice Miralles: *“Un cementerio no es una tumba. Es más bien una relación con el paisaje y con el olvido: huellas como signos abstractos, una abstracción que se origina en el caminar y en el trazar con los pasos el mejor camino... Siempre me ha parecido que operaba sobre un lugar donde ese proyecto ya existía, pareciéndome acabado desde el primer movimiento de tierra que se hizo. Los recuerdos se depositan en las hendiduras de las tumbas, la vegetación va rellenando los huecos de las zanjas y las sombras comienzan a funcionar como un reloj”*.<sup>18</sup> El proyecto revela cómo a veces el arquitecto “enmarca” o realza el orden topográfico existente usando líneas y fosas angulares. A medida que el cementerio se va construyendo lentamente, se empieza a ver cómo las líneas de papel se traducen en cunetas inclinadas de hormigón, parapetos en voladizo y bordes convergentes que condensan el espacio alargando las cosas en una dirección y disminuyéndola en otra. El ritmo de la experiencia del lugar estará marcado por el coche fúnebre y por la procesión a pie. El punto de llegada es la plataforma curva superior, con su vaga retícula de árboles y sus postes inclinados, que ofrecen una referencia subliminal a las cruces del Calvario. La capilla de la izquierda se sitúa tras un muro perforado que define el límite entre lo sagrado y lo profano, al tiempo que anuncia el tema de las capas que más adelante se van eliminando progresivamente en

---

<sup>17</sup> W. Curtis, “Mapas mentales y paisajes sociales [la arquitectura de Miralles y Pinós]”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., págs. 14-16.

<sup>18</sup> Texto de la memoria del proyecto del Cementerio de Igualada, en J. Muntañola Thornberg, op. cit., pág. 43.



el edificio. A medida que el camino desciende y penetra lentamente en el terreno entre acantilados de tumbas, unos parapetos angulares cierran el espacio, impidiendo cualquier distracción salvo la visión de las crestas de las montañas circundantes y el cielo. Al fondo de la rampa, una cámara exterior curva remata el ángulo: una necrópolis en forma de útero salpicada de sepulturas y puertas medio abiertas que conducen al más allá.

El *Cementerio de Igualada* evoca aspectos que son culturales: la arquitectura posee, en su carácter global, una *gravitas* y una austeridad subrayadas por la experiencia elemental de estar plegada sobre la tierra. La compresión y la contracción del espacio, al igual que la luz y la sombra, realzan la experiencia de moverse sobre la plataforma y bajar la rampa hacia regiones inferiores. Tal y como está pensada, la iluminación alrededor de la capilla pone una nota de alivio, mientras que las profundas juntas que rodean los contenedores de tumbas introducen una alusión al misterio. Las texturas y los materiales están calibrados para acrecentar la idea de transición a través de velos creados por paños de sombra, onduladas cortinas de vidrio o muros de mampostería con agujeros. Los acantilados inclinados de las tumbas están fracturados en diversos lugares para transmitir la sensación del empuje de la tierra que tienen detrás. Donde la fosa llega a su extremo curvo, los muros se vuelven caminos horizontales de gaviones. Detrás de esta superficie rústica y excavada está el 'mundo del más allá', al que se alude mediante profundas jambas en sombra y sigilosas puertas.<sup>19</sup>



Ingreso del Cementerio

El recorrido en zigzag de Igualada puede entenderse también como la culminación del sistema de carreteras que lo rodea: es, después de todo, una construcción hecha para responder a un acceso procesional en coche. Los materiales del suelo son muy importantes para articular algunas de las ideas subyacentes. En el pavimento se incrustan traviesas de raíles que, vistas en conjunto, dan la impresión de ser troncos flotando en una corriente: el movimiento detenido, una vez más. Los dibujos que los representan poseen la misteriosa apariencia de los mapas de los libros de historia donde se muestran los esquemas de las batallas. En este contexto, las formaciones de

---

<sup>19</sup> W. Curtis, *Ibidem*.



Collage y dibujos para el parque en *Mollet del Vallès*

vigas rectangulares transmiten la sensación de ser sepulcros diseminados o incluso tal vez un río de almas. En palabras de Moneo: “...*la metáfora de la vida, como un río que nos lleva, hace acto de presencia en el Cementerio tan pronto como advertimos que el pavimento transforma aquel ámbito en corriente inmóvil: los taludes de piedra cautivas definen el cauce de una corriente que ha cesado. Los tablonces embebidos, incrustados en el pavimento, son mudos testigos del colapso del tiempo que la muerte, las muertes, traen consigo. Los tablonces de Igualada convierten en sagrado aquel espacio, al hacernos sentir la presencia de quiénes fueron*”.<sup>20</sup> Allí donde el recorrido gira para entrar en la segunda fosa, el material pasa a ser el bloque de hormigón, con el mismo color que las rocas en la lejanía. El color más ocre del hormigón usado en los muros de las tumbas también evoca los estratos del fondo. El *Cementerio de Igualada* es según Muntañola: “...*como el cementerio de Asplund, la primera y la última obra de Miralles, en la cual, además, él mismo descansa, duerme*”.<sup>21</sup>

La idea de convertir un lugar vacío, situado en un lugar de la periferia suburbana de Barcelona, en un paisaje metafórico sin ser necesario un programa cerrado, dan atractivo al *Parque de Santa Rosa* (1992-2001) en Mollet del Vallès (Barcelona) Las imágenes de las habitaciones del libro de Perec o la del trapero de ideas quizá vuelvan a ser adecuadas para describir este proyecto, cuyo proceso de diseño puede haber sido imaginado como una especie de juego en el que Miralles crea ex novo un paisaje social, no adecuándose a su topografía sino redefiniendo las condiciones del lugar para crear un entorno público de uso fluido. Mantiene el arquitecto catalán: “*el parque de Mollet tiene una lectura muy elemental: la capacidad de producir documentos que hagan explícita la superposición de los distintos elementos de un lugar, aprovechando las ruinas de éste. Se desarrolla el pensamiento de trabajar continuamente sobre unas trazas, como en Santa Caterina y Diagonal Mar. Necesitas tener una especie de documento donde esté condensado el tiempo en este sitio. La idea es siempre la misma: intentar que tenga la misma importancia la traza del monasterio que la traza de un momento en el que todo estuviera destruido, como si todas esas*

<sup>20</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 310.

<sup>21</sup> J. Muntañola Thornberg, op. cit., pág. 41.



Edificio del *Campus Universitario de Vigo*

*cosas pudieran tener la misma importancia*".<sup>22</sup>

El *Parque de Santa Rosa*, junto con otros proyectos como el *Campus Universitario* de Vigo (1999-2003) tienen en común la combinación de materiales, formas, estructuras y sus sombras, colores, etc..., generan una *naturaleza artificial*, un espacio abierto, dinámico y plural que aguarda la interacción con sus usuarios. En la *Escuela de Danza* para el *Laban Centre* (1997) y en la *Escuela de Música* de Hamburgo (1997-2000) los edificios se pliegan para "*dejar tiempo a que los árboles crezcan...*" contribuyendo a enmarcar y enlazarse con las agrupaciones arbóreas y la estructura vegetal y llegando a un equilibrio entre edificación y paisaje.<sup>23</sup> Un paisaje de formas, de partes, que componen un todo lleno de matices, de fragmentos, de ideas sueltas que conforman un paisaje onírico.

La propuesta para la rehabilitación del *Mercado de Santa Caterina* (1997-2004) situado en el distrito de Ciutat Vella en Barcelona, implica una acción sobre el tejido urbanístico adyacente a la estructura existente, de forma que racionalice su emplazamiento y a la vez "mezclarse y confundirse" con la estructura original. Situado sobre las ruinas de un monasterio, los dibujos de trazas históricas superpuestas provienen de haber descubierto la presencia de la historia del barrio gótico de Barcelona: el presente superpuesto al pasado. La idea de proyecto fue abrir el mercado a la ciudad y la ciudad a su historia. "*Construir un trozo de ciudad que supiera apoyarse en el tiempo, para transformarlo tanto hacia delante como hacia atrás; procurando que este espacio tuviese para la ciudad la familiaridad de una casa; acordándonos de todos los momentos pasados y presentes para llegar a algo diferente, quizá a un futuro*".<sup>24</sup> Estos propósitos se logran mediante la realización de una nueva cubierta que envuelve la estructura y la extiende más allá del perímetro de la primera construcción. La esencia del proyecto se basa en el diseño de la cubierta que parte de la metáfora de un inmenso mar coloreado por el

---

<sup>22</sup> L. Moreno, E. Tuñón, "Apuntes...", op. cit., pág. 10.

<sup>23</sup> Véase E. Miralles, "Escuela de danza para el Laban Centre", en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 233.

<sup>24</sup> B. Tagliabue, "Familias [notas a la obra del estudio EMBT desde 1995]", en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 22.



recuerdo de las frutas y verduras de un mercado. La cubierta se transforma en la fachada más importante del edificio. El proyecto no tiene un planteamiento de uso interno, por un deseo de recuperar la estructura de los viejos mercados de pueblo, de manera que la cubierta representaría un gran toldo bajo el que se cobijan los puestos sin ninguna organización predeterminada.

El proyecto del *Mercado de Santa Caterina* forma parte de un grupo de proyectos que juegan con la historia y con las preexistencias, proyectos donde el entorno histórico consigue hacer que la arquitectura tome un carácter inesperado, como en el caso del proyecto del *embarcadero de Tesalónica* (1997) donde, además de la bahía, también existe la vista lejana del Monte Olimpo. Este proyecto se puede explicar al no querer hacer un embarcadero porque arruinaría la playa, por lo que se hacen nacer una serie de islas. Cuando se va avanzando, se tiene la intuición de que se podría ir caminando por las tres islas, que son prefabricados con forma de asta de toro que traen el recuerdo del mito del minotauro.

Hay una tercera familia o grupo de proyectos en la que las condiciones naturales, la continuidad de paisaje y arquitectura es una unidad. La *ampliación del Cementerio de San Michele de Isola* (1998) o el *Parlamento de Escocia* (1998-2004) son algunos de los ejemplos de este grupo. Refiriéndose a la ampliación del cementerio, Miralles hace una cita especialmente interesante, para el fin de esta investigación: “*La belleza del entorno es tal que instantáneamente brota un incoherente deseo animal de imitar exactamente... de crear una copia*”.<sup>25</sup>



Estudios de cubiertas para el mercado Santa Catalina

En el año 1998, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBT), asociados con RMJM Scotland Limited (EMBT/RMJM), obtuvieron el primer premio del concurso internacional organizado para realizar el proyecto del nuevo Parlamento escocés. “*El Parlamento escocés se relaciona con el paisaje a través de unas situaciones que podrían ser una mímica dialogante de cuanto sucede en el Parlamento. Hay algo en el proceder del individuo, en el lenguaje corporal, en la manera de*

---

<sup>25</sup> E. Miralles, “Ampliación del cementerio de San Michele de Isola”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 141.

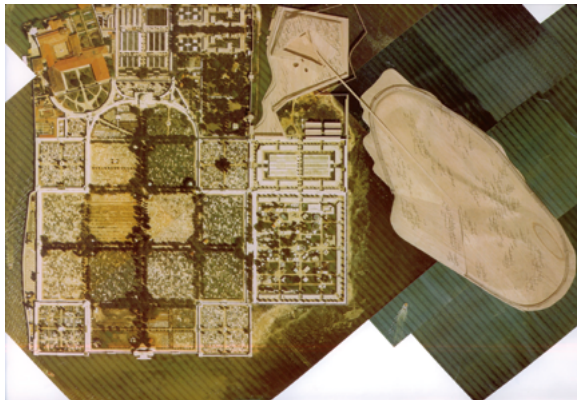






*relacionarse, que en determinado punto funde el uso ciudadano con la arquitectura, y ahí queda finalizado el proyecto”.*<sup>26</sup>

*El Parlamento de Escocia es un pensamiento sobre la nueva figuración del moderno poder democrático, -un poder que no quiere identificarse con la sala central con cúpula-. Una identidad nacional que quiere identificarse con su tierra y con el paisaje. “El Parlamento debiera formar parte de un concepto más amplio. La ubicación específica no debería ser algo crucial. El edificio del Parlamento debiera surgir de una manifestación clara y vigorosa... en cierto modo, independiente de las circunstancias del terreno...Cualquier manifestación vigorosa debería tener implicaciones políticas...El Parlamento es una forma en la mente de la gente. Es un lugar mental...Ese lugar debiera ser expresado en el terreno. Tenemos la sensación de que el edificio debería ser tierra... hecho de tierra. Tallar en la tierra la forma que adopta la agrupación de la gente. No un edificio en un parque, ni en un jardín. Ciudadanos sentados, descansando, pensando... pero en un lugar y una postura similares a los de los miembros del Parlamento. En nuestros recuerdos de Escocia, encontramos estas imágenes que permanecen fijadas en nuestra mente...”*<sup>27</sup>



Collage y maqueta para Concurso para el cementerio de San Michele in Isola, Venecia.

Desde la montaña de Salisbury Craig hasta el edificio del Parlamento, el paisaje escocés se alarga, sustentando la sala en la que los políticos tomarán decisiones para Escocia sobre el gran anfiteatro de tierra. “Escocia es una tierra... no una serie de ciudades. El Parlamento se reúne en la tierra... El Parlamento debiera ser capaz de reflejar la tierra que representa el terreno abierto. Esta imagen es crucial para comprender las posibilidades del terreno. La misma tierra será un material, un material constructivo físico. Nos gustaría que las cualidades que la turba le presta al agua y a la hierba fuesen la base del nuevo Parlamento”.<sup>28</sup> De esta forma, la tierra y el pueblo son quienes dan autoridad al centenar de parlamentarios, portavoces de una voluntad más amplia.

<sup>26</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 62.

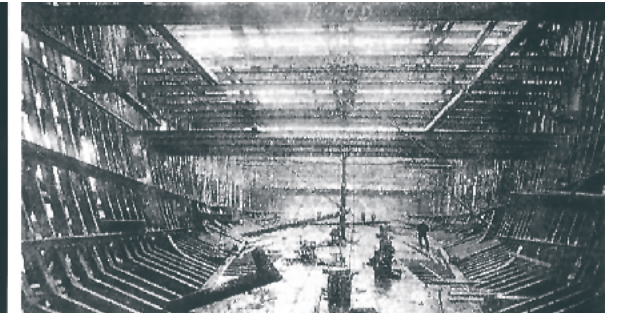
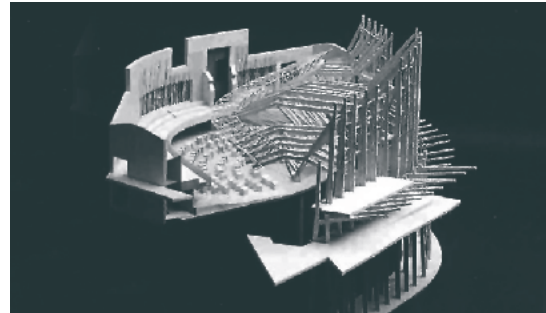
<sup>27</sup> E. Miralles, “Parlamento de Edimburgo”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 145.

<sup>28</sup> E. Miralles, “Parlamento...”, op. cit., pág. 142.



Maqueta para el Parlamento de Escocia y astilleros de construcción de buques

El nuevo parlamento de Escocia se encuentra situado en un extremo de la *Royal Mile*, la calle principal de Edimburgo, frente al Holyrood Park y el Salisbury Crags. Se basa en referentes de un dibujo del paisaje circundante, en las flores pintadas de Charles R. Mackintosh y los barcos volcados que yacen en la costa. “Los barcos ofrecidos por la tierra... Nos gustan estos barcos, no sólo por su construcción sino también por su delicada presencia en el lugar. Hay algo acerca de su forma, flotando en el paisaje, que debería formar parte de nuestro proyecto”.<sup>29</sup> “La forma y posición de la sala de debate se mezcla con las de las demás salas en una jerarquía más sutil que la equivalente a un esquema de planta central, una jerarquía –dice Tagliabue– como la de los barcos en un puerto, que van encontrando su respectiva posición con ligeros movimientos entre sí”.<sup>30</sup>

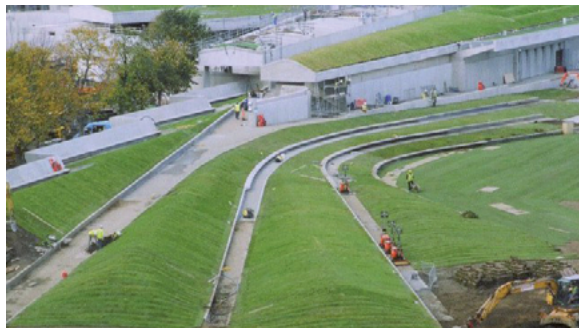


Enric Miralles desarrolló, para este edificio un diseño que según sus mismas palabras, “*crecía desde la tierra*”, marcando una distancia conceptual con respeto al Palacio Real. “Desde el principio hemos trabajado con la intuición de que la identificación del individuo con la tierra conlleva una coincidencia y sentimientos colectivos. No queremos olvidar que el nuevo Parlamento Escocés estará en Edimburgo pero pertenecerá a Escocia, a la tierra escocesa. El Parlamento debiera ser capaz de reflejar la tierra a la que representa. El edificio debiera surgir

<sup>29</sup> E. Miralles, “Parlamento...”, op. cit., pág. 146.

<sup>30</sup> B. Tagliabue, “Familias...”, op. cit., pág. 24.





Vistas exteriores y planta general del *Parlamento escocés*

*de la ladera de la 'silla de Arturo' para, después, acercarse a la ciudad, casi como brotando de la roca. Los asientos del parlamento son un fragmento de un anfiteatro mayor donde los ciudadanos pueden sentarse sobre el paisaje. Es un diagrama que podría construirse de muchas maneras... Esta forma social podría tener muchas 'formas' El anfiteatro natural será la primera forma en el terreno. Esperamos que, de esta manera, surjan una serie de identificaciones entre el edificio y la tierra, entre la tierra y los ciudadanos, entre los ciudadanos y el edificio. No solo una 'imagen', sino también una representación física de la actitud participativa del hecho de sentarse juntos, de reunirse".<sup>31</sup>*

Enric Miralles entiende el edificio del Parlamento 'asentado en la tierra', realizando el diseño del paisaje con los espacios exteriores como parte del proyecto global. *"Mientras ese Palacio es un edificio situado sobre el paisaje, vinculado a la tradición del cultivo de jardines, el nuevo Parlamento Escocés, queda encajado en la tierra. La percepción del lugar, y la escala del terreno, cambiarán drásticamente cuando quede abierto el extremo de Canongate. La pequeña escala de las casas, situadas a lo largo de Canongate quedará de nuevo evidenciada y se abrirán amplias perspectivas sobre el monumento a Robert Burns y la roca de la 'silla de Arturo'. El nuevo Parlamento no molesta a estas vistas que se hicieron visibles cuando se demolió la antigua destilería existente allí. La pequeña escala y las amplias vistas, al igual que el 'ojo atento' del edificio de John Knox de la Royal Mile, ofrecen un nuevo campo visual. Éste es nuestro objetivo".<sup>32</sup>* Para materializar este concepto muchas de las estructuras se cubren con césped y 'ramas de hormigón' que, cubiertas por la hierba, fluyen desde la superficie conectando los edificios con formato de hojas con el parque adyacente. El diseño del paisaje incorpora también elementos como plantas, flores, madera y agua para suavizar la dureza del hormigón.

---

<sup>31</sup> E. Miralles, "Parlamento...", op. cit., pág. 144.

<sup>32</sup> E. Miralles, "Parlamento...", *Ibidem*.

Lamentablemente, Enric Miralles murió en el año 2000, cinco meses después de iniciados los trabajos correspondientes a la ejecución de la que fuera su obra más ambiciosa, pero su memoria quedó plasmada en este maravilloso complejo edilicio en el que desde los pequeños detalles de su diseño hasta la total concepción de su arquitectura, se han convertido en un verdadero y reconocido símbolo de la nueva Escocia. En su obra, como en las palabras de un poema, los fragmentos en su arquitectura trascienden lo estrictamente funcional y constructivo, transportando a territorios no transitados que, no obstante, se antojan familiares.

