

DEPARTAMENTO DE DIBUJO
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona

Barcelona, Noviembre 2005

Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico

Montserrat Bigas Vidal

DIRECTORES DE TESIS:

Dr. Luis Bravo Farré
(Universidad Politécnica de Cataluña)

Dr. Lino Cabezas Gelabert
(Universidad de Barcelona)

PROGRAMA

“Ensenyament i Aprenentatge de les Arts Visuals”

BIENIO

1998/2000

3 EL PARLAMENTO DE ESCOCIA

3.1 Los inicios del proceso proyectual y los bocetos presentados al concurso Registro, croquis de trabajo y repetición

En el libro dedicado a la obra y a los proyectos de Miralles y Tagliabue de la editorial skira aparecen unos textos escasos de encontrar en toda la bibliografía de los arquitectos. Me refiero, no a las también escasas entrevistas publicadas, a los artículos redactados por el propio Miralles o a las críticas de reconocidos especialistas en el campo de la arquitectura, sino a las declaraciones de aquellos que se han visto implicados en el proceso de elaboración del proyecto y construcción de la obra, en contacto directo con los diseñadores, es decir, del cliente del encargo: Domingo Docampo Amoedo, rector de la Universidad de Vigo y Marino Folin, rector del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia.

Miralles afirmará en más de una ocasión que él trabaja desde el registro y no desde una idea abstracta desconectada de la realidad concreta del lugar y el contexto de trabajo. El término registro implica partir de una actitud de conversación con lo existente incluyendo el diálogo con el cliente y los usuarios que, ante todo, evita mimetizar otra propuesta determinada o imponer una solución en el enclave de intervención. Miralles al ser entrevistado en 1997 por Fredy Massad y Alicia Guerrero destacará la importancia de la interrelación mutua que se establece entre las personas y las cosas: “La idea fonamental és que el projecte neix d’una conversa amb altres persones de manera que aquesta conversa et permet entrar en la realitat d’una forma no imposada. Jo crec que la millor maqueta d’un projecte és la conversa”

(EM. Transversal 4, pp. 63 y 64)•

Para él y Tagliabue tanto la escucha atenta como la observación directa y la recogida de documentación serán fundamentales a la hora de interpretar el lugar, investigar nuevas formas de relación y descubrir la vía de actuación más adecuada a las necesidades de los usuarios, de decidir las directrices a seguir y “llegar a una propuesta dibujada” (EMBT.El Croquis 72, p.10 y 11)•

“¿Cree que los condicionantes socioculturales marcan la arquitectura por encima de cuestiones formales o técnicas?”

Sí.

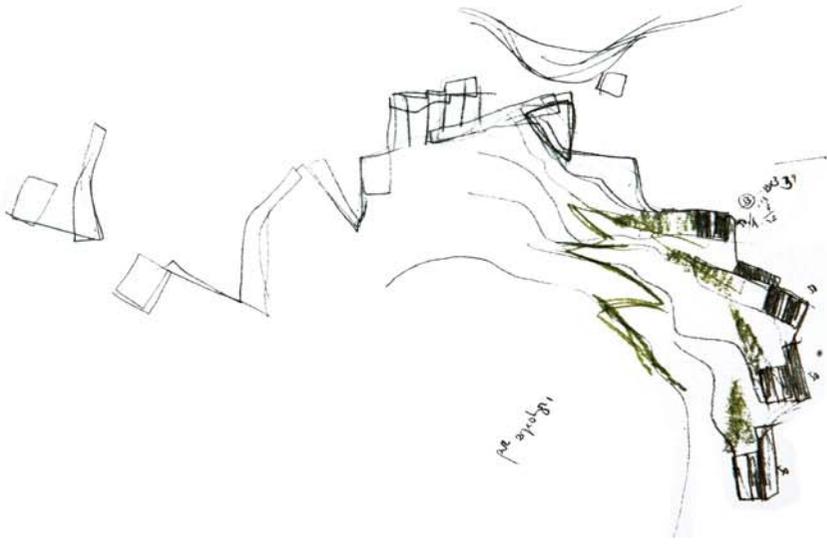
(...)

¿De dónde saca la información social de este tipo un arquitecto?

De la observación y la documentación. No sirven únicamente los usos históricos porque se trata de volver a entender a la gente. Las tipologías dejan de tener importancia porque se debe escuchar al usuario y comprender sus nuevas necesidades. Esa información será la que decidirá el proyecto, el conocimiento será lo que lo construirá.”

EMBT. Time architecture 4, p.63

Domingo Docampo relata cómo imaginaron un sueño difícil de materializar debido a las enormes dificultades existentes: orográficas, climáticas, programáticas, políticas, financieras..., y explica cómo Miralles, tras habérsele encargado el proyecto de urbanización y creación de un *campus* universitario en Vigo, al inicio del proyecto sólo escuchaba y tomaba notas, asintiendo con afirmaciones tranquilizadoras tales como “todo es soluble” pero sin manifestar sus intenciones e ideas durante meses, hecho que le sumió a él y a su equipo en un estado de incertidumbre y congoja por la necesidad de disponer de material suficiente para hallar la financiación del proyecto. Al respecto el propio rector escribe:



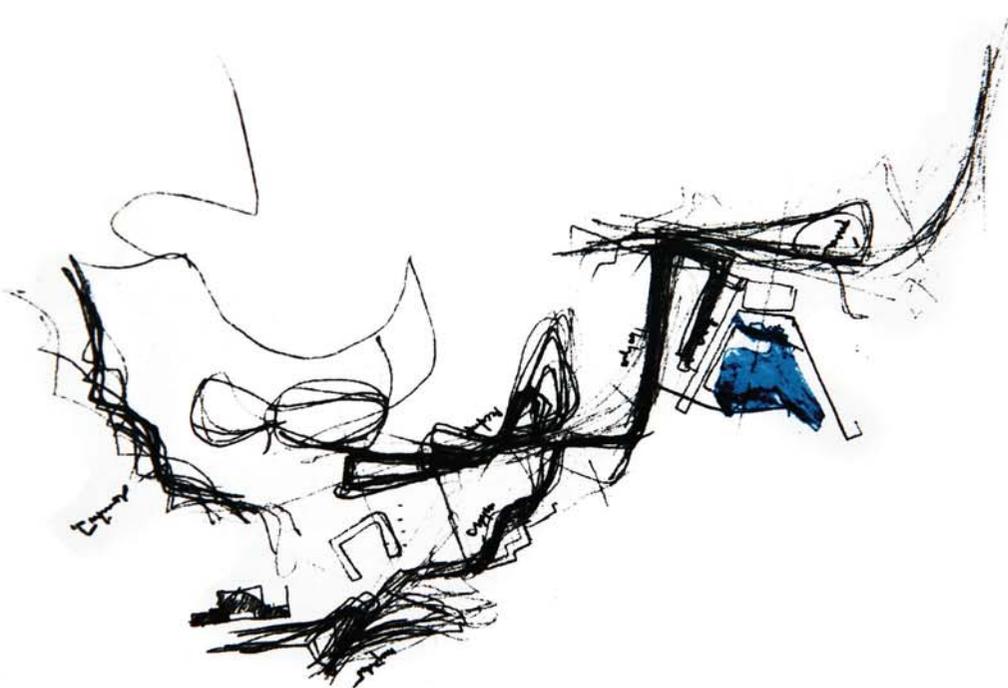
Obras y proyectos, p.75. Skira

Campus Universitario de Vigo. Croquis de estudio, 1998



Obras y proyectos, p.75. Skira

Campus Universitario de Vigo. Croquis de estudio, 1998



Obras y proyectos, p.10. Skira

Campus Universitario de Vigo. Croquis de estudio.
Plano general con dormitorios, 1999

“A las primeras de cambio, respondió a nuestra propuesta con el compromiso inicial de hacerla viable. Después no le inmutaban las dificultades que nosotros tratábamos de hacerle patentes: la orografía, el clima o el condicionante básico que imponían las construcciones existentes. Asentía con sencillez y humildad, casi como si se limitara a expresarnos su solidaridad por tanta desventura. Y sin perder esa compostura, nos aseguraba que “todo era soluble”. Incluida la contraprestación financiera del proyecto, que también se comprometía a considerar.

(...)

Pero, aunque nuestro equipo comenzaba a despuntar algunas ideas, ignorábamos de hecho quién iba a costear el proyecto ni cómo. Porque para eso, para concitar el interés inversor de entidades más o menos ligadas a la proyección de futuro de la Universidad, necesitábamos el proyecto. Al menos algunos anticipos que mostraran su capacidad de seducción. Pero el arquitecto se hacía desear. Asentía con sencillez y respondía que había tomado nota de todo. Nunca tuvimos certezas, después de hablar con él en Vigo o Barcelona, de que así era.

(...) escuchaba nuestras impresiones sobre las dificultades que su proyecto habría de vencer con actitud cortés y deferente, que sin embargo tampoco nos tranquilizaba: temíamos que pudiera interpretarlas, más que como realidades fehacientes que debían superarse, como una mera consecuencia de nuestro estado de ánimo, agitado por la impaciencia.

(...)

En la primavera de 1999 nos presentó su proyecto.

(...)

Era un claro exponente de arquitectura personal y moderna, con merecimientos propios para entrar a formar parte del catálogo de la gran arquitectura universal. Y la ciudad de Vigo no podía inhibirse de incorporarlo como un lugar de excepción del que poder presumir. Así que la grandeza del proyecto nos facilitó decisivamente encontrar los socios que lo financiarían (...).

(...)

A estas alturas podemos considerar que disponemos ya de un claro perfil de la ciudad universitaria que soñamos. Efectivamente, Enric Miralles había tomado nota de todo.”

Domingo Docampo Amoedo. Obras y proyectos. Prodigios de artista, pp.63, 64 y 65

Relata así mismo cómo Miralles y Tagliabue viajaron en repetidas ocasiones a Vigo para estudiar sobre el propio terreno, in situ, las características, cualidades y posibilidades del lugar, para registrar toda aquella información que necesitarían para diseñar la propuesta: “estudiaba el terreno con minuciosidad de entomólogo, desde distintos ángulos, buscando perspectivas, tomando fotos, notas que no nos traducían...” (Docampo. Obras y proyectos, p.63. Skira). Benedetta Tagliabue cuenta cómo en el proyecto del *Mercado de Santa Caterina (1997-2004)* también estuvieron, durante un periodo prolongado de tiempo, tomando múltiples registros y datos: “superposición de líneas históricas, fotomontajes del cielo del casco antiguo recortando los edificios existentes, montajes hechos con fotos aéreas para encontrar un recorrido olvidado, que desde la Iglesia de Santa María del Mar llega a la Catedral pasando por Santa Caterina, una enorme maqueta en cartón cuya ambición era representar la actualidad del barrio y que se tenía que recortar cada mes para representar los cambios y los derribos que se sucedían continuamente...” (BT. El Croquis 100, p.22). Concretamente, los fotomontajes y collages realizados a la “manera de David Hockney”, tan utilizados en sus proyectos como registros iniciales, constituyen una forma de captar el lugar alejada de la clásica representación perspectiva. Constituyen un modo más de fijar la realidad, como “croquis simultáneos”, que permiten abrir el pensamiento, los límites y contornos, hacia una multiplicidad de momentos y visiones más cercanas al sentimiento y a la sucesión de acaecimientos. El tema ha sido tratado con mayor profundidad en el capítulo dedicado a Georges Perec.

Según Alan Balfour (al igual que contaba Domingo Docampo en relación al proyecto del *Campus Universitario de Vigo*) Miralles viajó por Escocia y especialmente a Edimburgo, ciudad de la sede parlamentaria, merodeando por sus calles, fotografiando, dibujando y tomando notas, registrando todo tipo de sucesos y acontecimientos, de realidades, para preparar

- A. Cámara principal
- B. Comité Rooms
- C. Presentación pública

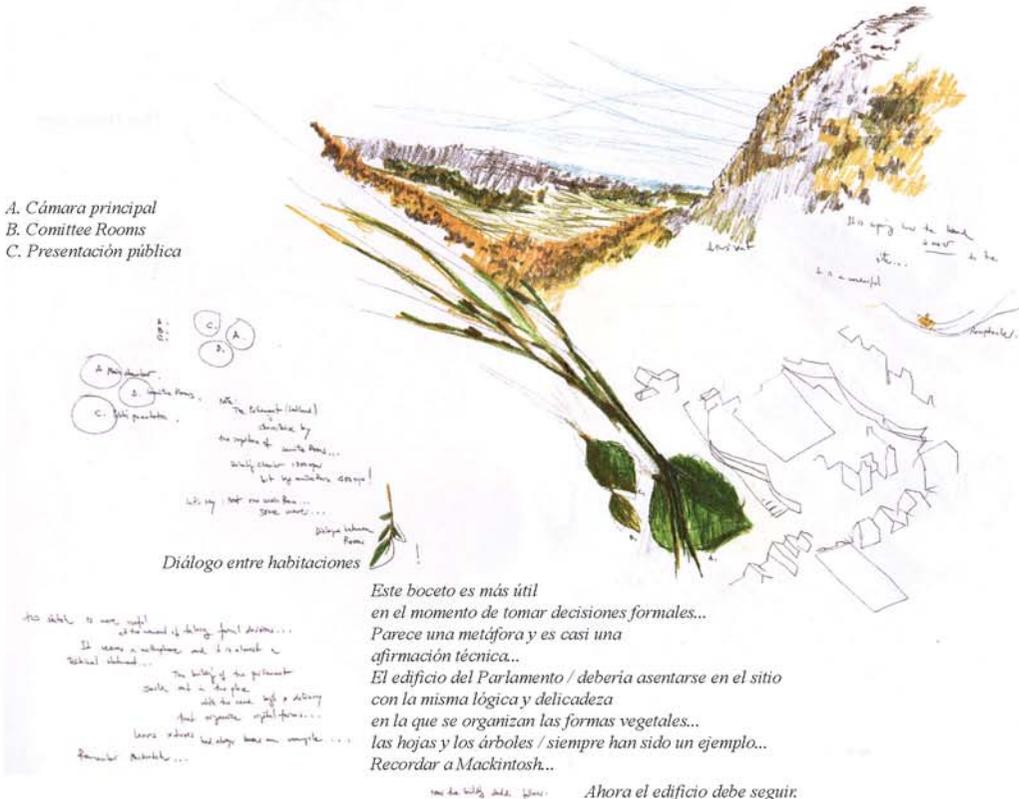


Ilustración 1. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

Me imagino que un edificio del Parlamento debería ser orgánico como / un Campus Universitario...
 Un especial tipo de conocimiento / produce...
 la necesidad de un Parlamento con distintos lugares donde pensar, / hablar, andar...
 El Palacio no puede ser un modelo,
 La Catedral no debe ser un modelo.
 El Monasterio...
 Claustro de conexiones
 construcciones independientes.

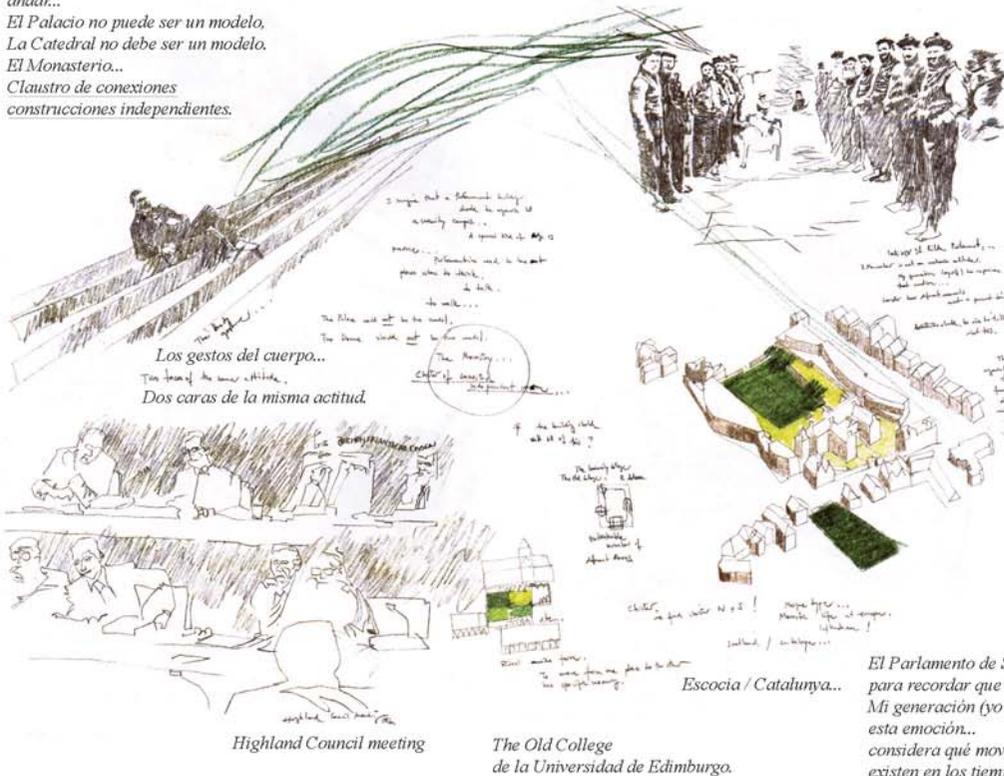


Ilustración 2. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

el trabajo necesario al desarrollo concreto de la propuesta proyectual (AB. *Creating a Scottish Parliament*, p.38). Miralles y Tagliabue para generar el material que presentaron al concurso del nuevo Parlamento de Escocia y buscar ese concepto a partir del cual empezar a proyectar realizaron también un amplio estudio e investigación del lugar y de sus posibilidades proyectivas generando tanto fotomontajes, collages, bocetos y croquis de estudio como planos de superposición histórica o bien, redefiniciones de trazas acuíferas relacionadas con el pasado.

En el libro “*Creating a Scottish Parliament*”, Alan Balfour introduce diez de los trece bocetos presentados al jurado presidido por Donald Dewar. Éstos están extraídos directamente del block de notas de Enric Miralles apareciendo, por tanto, además de dibujos, textos que pretenden ser recordatorios, descubrimientos o aclaraciones, instrucciones o pensamientos clave. Los tres primeros son introductorios mientras que los restantes constituyen una serie que Balfour califica de capas ya que finalmente se superpondrán para generar un único esbozo-matriz consecuencia del trabajo anterior. Las tres capas que inician la serie de diez láminas no se incorporan al conjunto publicado; según comenta, los elementos componentes se repetirán en los consiguientes Sketchs.

El primero de la tríada (ilustración 1) refleja una vista del lugar, concretamente la colina de Salisbury Crags (o Arthur’s Seat) dibujada con lápices de colores (según Balfour a partir de una fotografía), de la cual parte un conjunto de ramas que se dirigen y fluyen en dirección contraria, hacia Canongate, coronadas con tres hojas a cuyo lado dibujará una vista aérea del área de intervención. En ella, siguiendo la misma dirección del flujo de ramas vegetales, Miralles esboza unas líneas sinuosas acompañadas del perfil de la Queensberry House, un Palacio del s. XVII que se decidió conservar y restaurar, configurando una especie de “C” o “U” abierta al paisaje circundante. Incorpora a su vez unos trazos que a modo de casitas delimitan el perímetro de la intervención.

Cada hoja se identifica con una letra *a*, *b* y *c* que explica en una nota ubicada en la zona central izquierda de la lámina: *a*- “la cámara principal”, *b*- “committee rooms” o salas de reunión y *c*- “presentación pública”. Tras destacar la necesidad de las *committee rooms* escribe que es importante no crear una sola sala principal sino “algunas más” aludiendo al diálogo necesario entre las diferentes construcciones. Esta anotación va acompañada de un pequeño dibujo de una rama con hojas que enfatiza su carácter articulado, debajo del cual escribe: “este boceto es más útil en el momento de tomar decisiones formales... Parece una metáfora y es casi una afirmación técnica” (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p.62). Los croquis fitomorfos no aparecerán más en esta serie de ilustraciones, sin embargo se destacará la organización lógica y delicada de la vegetación y los árboles como una buena fuente de inspiración y un modelo interesante para seguir en la integración de la intervención que recuerda el trabajo de Mackintosh basado en formas naturales. Tras estas consideraciones afirmará que “de aquí saldrá el edificio”.

La siguiente lámina, la segunda de las tres principales (ilustración 2), está estructurada en cuatro cuadrantes (desiguales y no simétricos), dos de los cuales se refieren a temas políticos; en el tercero reflexiona sobre la idea de lo que puede ser un Parlamento y en el cuarto construye un esbozo más definido del edificio parlamentario imaginado en la página anterior. En la zona superior izquierda una figura se halla sentada en unos escalones, los cuales están conectados a unos trazos sinuosos y filamentosos de color verde, insinuando nuevamente la presencia de la naturaleza. Parece asentarse en ellos, en el paisaje, del mismo modo que desea que el Parlamento se asiente en el sitio. La nota que lo acompaña, “los gestos del cuerpo”, alude a esa actitud individual y personal de sentarse y ponerse en una posición cómoda o bien, a aquellos movimientos físicos relacionados con la actividades de “pensar, hablar, andar...” anteriores y necesarios al debate y al consenso comunitario. Escribe que se imagina que “un Parlamento debería ser orgánico” alejado de la monumentalidad de las Catedrales y de la colocación artificiosa de los Palacios, más semejante a un Campus Universitario o a un Monasterio con “su claustro de conexiones” y sus “construcciones independientes”. Bajo esta nota, en el eje

vertical de la página y apuntando un asterisco que repetirá en el dibujo del nuevo Parlamento, delinea un diagrama del *Old College* de la Universidad de Edimburgo destacando el carácter acumulativo de los edificios y su diferente función y construcción.

En el cuadrante inferior de la izquierda, bajo lo individual y tras anotar: “dos caras de la misma actitud”, aparecen unos personajes sentados en una supuesta Cámara de Debates, ofreciéndonos una visión en la que los partidos parecen estar en una disposición enfrentada aunque manteniendo una actitud participativa de reunión o una intención común de diálogo; bajo ellos hallamos el título: “Highland Council meeting”. Si bien este dibujo parece ilustrar los tiempos modernos, en el de la esquina del área superior derecha de la página se alude al Parlamento de San Kilda del siglo XIX a través de la representación de los líderes electos de la pequeña isla del mismo nombre.

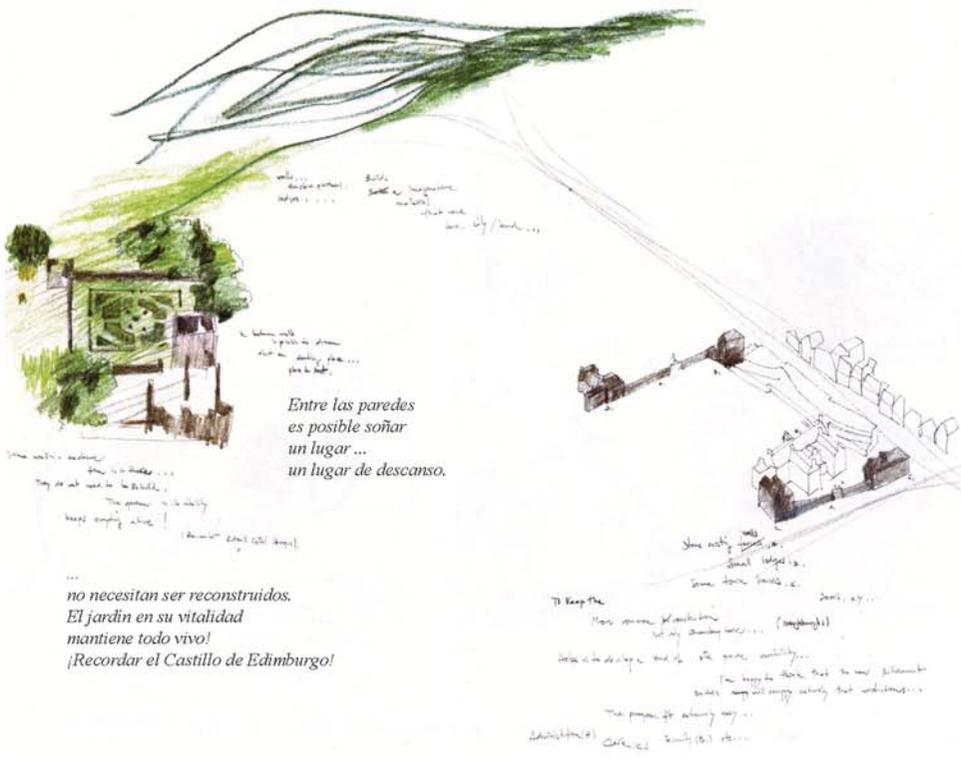
“El Parlamento de St. Kilda del tardío XIX,
Para recordar que ésta no es una actitud arcaica.
Mi generación (yo mismo) ha experimentado
esta emoción...
Considera qué movimientos tan distintos
existen en los movimientos presentes.
La arquitectura debería ser capaz de hablar
sobre esto.
La organización de formas
debería reflejar esto.”

EM. *Creating a Scottish Parliament*, p.65

Al final de éste texto, introduce ese asterisco citado, relacionando la necesidad de articular diferentes partes constructivas con la del diálogo entre los distintos “movimientos presentes” así como con la de abrazar aquellas ideas que juegan entre lo individual, el “Highland Council” y el Parlamento de San Kilda. Si bien en la primera ilustración Miralles se planteaba cómo el edificio debía asentarse en el sitio, en ésta se pregunta qué es lo que la organización constructiva debe reflejar.

El último de los dibujos introductorios (ilustración 3) está inspirado en la forma invertida de los cascos de los barcos tan típicos de las costas escocesas; éste no está coloreado como los anteriores, sino que sencillamente se ha trazado a lápiz (basado en líneas o perfiles y no en las manchas como en algunos de la ilustración anterior). Según Alan Balfour, el dibujo que aparece en la parte superior fue agregado, quizá para una exposición, posteriormente a la defensa de su proyecto ante el jurado ya que en la nota que lo acompaña el arquitecto expresa su satisfacción al verlo publicado en los periódicos y en ese momento ésta imagen aún no era pública. También el añadido podría corresponder al escrito. Como las hojas y árboles, los barcos “son un buen ejemplo a seguir”, un ejemplo que no ofrecerá “una solución rápida” y que retomará en el diseño de las cámaras (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p.67). En el siguiente boceto de la misma página, los trazados lineales y curvos verdes del dibujo anterior que partían de una escalinata se simplifican dirigiéndose hacia el monumento a Robert Burns y desembocando en unas formas que remiten de nuevo a estas barcas vueltas del revés.

Partiendo de la misma concepción estructural realizará una sección de la Cámara de Debates principal que representa una construcción muy específica para hallarse en el estadio inicial del proceso. En ella aparece la claraboya apantallada que se ubica por encima de la planta altillo destinada a los ciudadanos, la cual que se mantendrá como concepto hasta el diseño definitivo. El texto que la acompaña retoma la idea de configurar diversas entidades cuya autonomía ha de “orquestrarse” principalmente para solucionar los problemas de escala que podría generar el diseño de un único y compacto edificio en el sitio de la intervención así como para adecuar a cada uso su construcción más adecuada.



Alan Balfour: Creating a Scottish Parliament, pp. 68-69

Muros de piedra A.
Pequeños alojamientos B.
Algunas casas de la ciudad C.
Para guardar las puertas x,y...

El programa se adapta extremadamente fácil...
Administración (H) Seguridad (B)

Ilustración 4. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

Tras estos planteamientos empieza la serie a partir de la cual “sacará literalmente la forma conceptual del Parlamento” (AB. *Creating a Scottish Parliament*, p.62). Según los escritos de Alan Balfour, en la primera capa, Miralles escribe el objetivo: “recordar encontrar las características comunes del lugar y la tierra y, de éstas desarrollar una iconografía para el edificio del Parlamento” (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p.42). El texto prosigue describiendo dicha capa y las dos siguientes que no se hallan ilustradas en el libro:

“Al principio es un pasaje abstracto, una vaga memoria del Arthur’s Seat. La figura fluye a un trazado más cuidadoso en el lado oeste de Reid’s Close (Reid’s Close es el último callejón que sobrevive, uno de los viejos senderos que en los primeros tiempos diseccionaban la masa de la antigua ciudad). Tal como dibuja puede sentir la escala y el material del lugar. Anota ‘granito’, ‘gris’ y ‘pequeños pasajes’. Añade enigmáticamente “me gusta recordar las pilas de pedra en los campos”.

En una segunda capa, Reid’s Close se repite desde arriba pero ahora encara una nueva y extraña intrusión, un objeto largo y amorfo -la forma de un edificio emerge. A lo largo desciende hasta el nivel del suelo para obtener una descripción específica de cómo ve estas paredes onduladas. Detrás está un dibujo rápido del perfil de las colinas. Escribe: ‘el nuevo edificio debe... reaccionar a los perfiles de las montañas distantes y reflejar las condiciones cambiantes de la luz’. Dibuja lo que su mente ve claramente y tal como entra en empatía con las cualidades del lugar desarrolla un sentido visceral de la presencia material, ‘diferentes tipos de piedra’, anota. Los dibujos son una expresión frágil del complejo maridaje de poesía, materiales y utilidad de la cual emergerá la arquitectura.

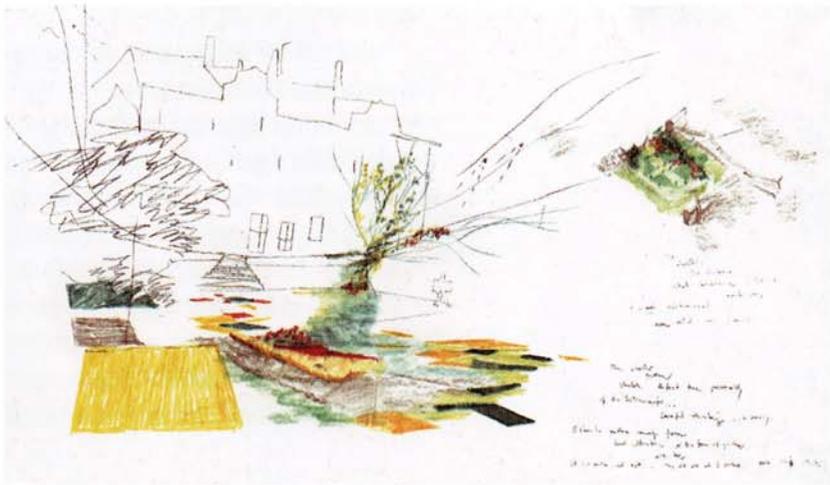
La tercera capa repite otra vez el trazado de Reid’s Close y la larga masa ondulante que se ha formado en su mente como reflejo de ello. Pero la viñeta está cargada con un dibujo muy preciso de la Queensberry House, todavía seguimos viéndola desde arriba. Lo que al principio parecía ser una consideración cuidadosa del lugar real se transforma en una reordenación conveniente. Esto es para permitir a la escala de Canongate infundir sus pensamientos en la formación del cuerpo del Parlamento - Canongate de hecho corre a través de la fachada de la Queensberry House. Y es en esta página que se da cuenta de que la restauración de esta casa del siglo XVII ‘añadirá escala y precisión al proyecto’. Explora ésta imaginándose la vista del nuevo Parlamento desde el interior de la vieja casa, un dibujo exacto, una vista desde una ventana. ‘Es el mismo edificio’, escribe, ‘... fragmento de ciudad, escala real, los edificios que anota como vecinos, no monumental’ (Él subraya).

AB. *Creating a Scottish Parliament*, pp. 43 y 44

En el capa 4 (Ilustración 4) se dibuja de nuevo, desde una visión elevada, la Queensberry House y la masa amorfa y ondulada del lado oeste de la intervención (donde actualmente se sitúan las oficinas MSP) que incluye unos trazos que extienden la edificación hacia la montaña de Salisbury Crags sintetizada como una mancha verde compuesta por numerosos haces superpuestos. A ello se añaden dos construcciones perimetrales que constituyen los límites norte y sur, diferenciados del resto por constituir volúmenes sombreados en marrón a diferencia del resto, sencillamente perfilados a lápiz. Unas letras califican las distintas áreas funcionales: en la parte central unos muros de piedra y, en los extremos, casas y torres.

En el lado izquierdo de la viñeta recrea un jardín imaginario también conectado al paisaje circundante y rodeado de masas arbóreas y vegetación. En su interior, unos muros rectangulares envuelven formas geométricas simétricas que constituyen una simulación de los jardines del siglo XVIII. Según Balfour, se inspiró en unos grabados que sobrevivieron al paso del tiempo (AB. *Creating a Scottish Parliament*, p.44). Una nota lo acompaña: “entre las paredes es posible soñar... un lugar de descanso” (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p.68).

En la siguiente capa (ilustración 5), el límite norte se difumina y se convierte en una mancha suave al igual que la edificación amorfa de la zona oeste. Se destaca el jardín interior el cual mantiene una geometría parecida al dibujo anterior pero dotado de mayor viveza, hallándose protegido por su flanco sur a través de construcciones y muros. El vacío del centro del

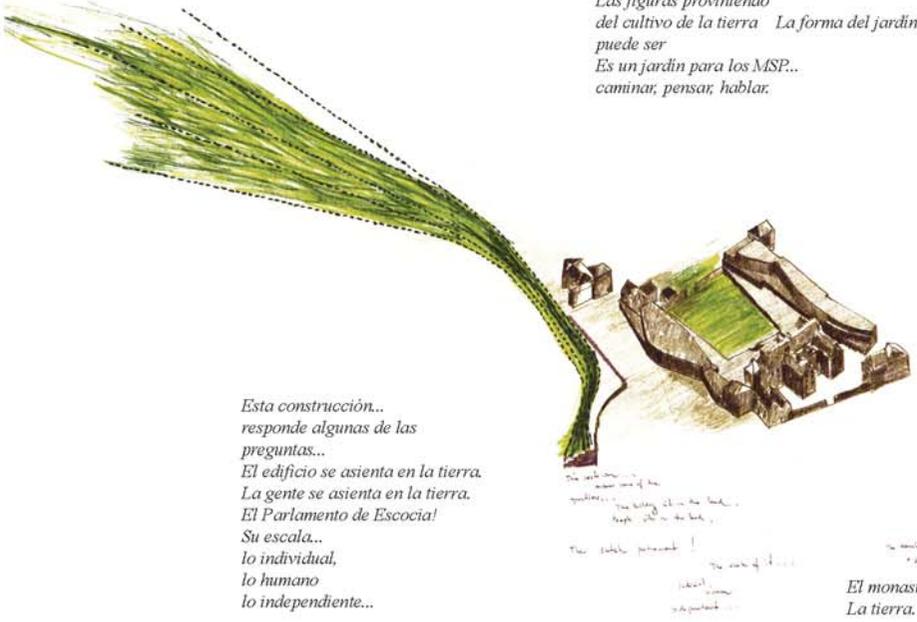


Alan Balfour: *Creating a Scottish Parliament*, pp. 70-71

Es en el claustro que el aislamiento se convierte en una preciosa construcción. No es institucional... incluso podrían tener flores...

Ilustración 5. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

El jardín-claustro debería reflejar la personalidad del Parlamento... El pensamiento ciudadano... es necesario. Las figuras proviniendo del cultivo de la tierra La forma del jardín puede ser Es un jardín para los MSP... caminar, pensar, hablar.

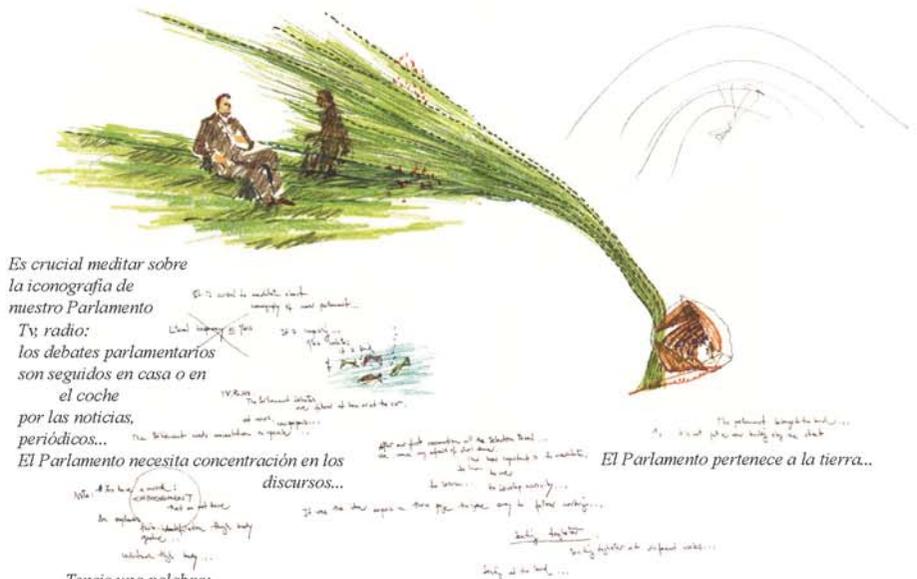


Alan Balfour: *Creating a Scottish Parliament*, pp. 72-73

Esta construcción... responde algunas de las preguntas... El edificio se asienta en la tierra. La gente se asienta en la tierra. El Parlamento de Escocia! Su escala... lo individual, lo humano lo independiente...

El monasterio La tierra.

Ilustración 6. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia



Alan Balfour: *Creating a Scottish Parliament*, pp. 74-75

Es crucial meditar sobre la iconografía de nuestro Parlamento. TV, radio: los debates parlamentarios son seguidos en casa o en el coche por las noticias, periódicos... El Parlamento necesita concentración en los discursos...

El Parlamento pertenece a la tierra...

Teneis una palabra: EMBODIMENT que nosotros no tenemos. Explica esta identificación a través de los gestos del cuerpo... entendido a través del cuerpo...

Era la idea expresada en estas páginas lo que nos daba un camino para seguir... Sentarse juntos. Sentarse juntos a diferentes escalas... Sentarse en la tierra...

Ilustración 7. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

complejo se llena de color y vitalidad tanto en este pequeño dibujo ubicado en el extremo superior derecho de la página como en el croquis que domina casi toda la composición; éste último boceto representa una vista desde el interior dirigida a la Queensberry House cuya fachada aparece sólo perfilada con lápiz; el observador se halla sumergido en una ebullición primaveral de plantas y formas. Escribe que este jardín “es un claustro” pensado para los parlamentarios, para que “todos puedan tener flores”; un lugar para estar con uno mismo o relacionarse con los demás libremente, un espacio donde poder “andar, pensar, hablar” (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p.71). Alan Balfour dice que Miralles estaba obsesionado desde el principio con el jardín intentando hacer coincidir el color de las flores con el de los partidos políticos, remitir con él al cultivo de la tierra o bien, representar “una ensalada de paisajes escoceses en miniatura” (AB. *Creating a Scottish Parliament*, p.45). Finalmente se convertirá en el fabuloso vestíbulo-jardín que incluirá en el área exterior una zona ajardinada formada de plataformas estratificadas con césped agregándose, cerca de la Queensberry House un pequeño huerto con flores.

Las flores desaparecen en la ilustración 6, centrando toda la fuerza creativa en un haz de vegetación (similar a las ramas de los primeros bocetos introductorios) más abstracto que ha perdido sus hojas, el cual se ha coloreado de un verde intenso (al igual que el jardín interior del Parlamento) que se yuxtapone al conjunto edificado (ambas actuaciones orientadas hacia la colina de Salisbury Crags). Contrariamente al croquis anterior e introduciendo nuevamente los muros y construcciones perimetrales norte y sur de la ilustración 4, se solidifica el área que linda con la calle Canongate y se desdibuja aquella que conecta al parque de Holyrood. También los volúmenes que flanquean a cada lado la Queensberry House adquieren más densidad reforzando el vacío interior. Balfour escribe lo siguiente: “ el dibujo no ilustra una realidad probable sino un dilema conceptual ¿a través de que gesto puede el espíritu del paisaje natural, fluyendo desde el parque, ser introducido en el Parlamento? La fuerza de la corriente del paisaje hace que la figura sugerida alrededor de la Queensberry House sea tentativa y estoica” (AB. *Creating a Scottish Parliament*, pp. 45 y 46). Frente a la potencia del grafismo del paisaje, Miralles en sus notas repite de nuevo su deseo de que tanto la nueva construcción como la gente se asienten en la tierra integrándose de tal forma que “su escala” conecte el Parlamento con “lo individual”, “lo humano” y “lo independiente”. También aludirá a la necesidad de continuar de forma más abstracta, así como de definir datos más técnicos (EM. *Creating a Scottish Parliament*, pp. 73 y 46).

En la capa 7 (ilustración 7) el paisaje, que integra dos personajes (uno se halla sentado sobre unas escalones difuminados y recubiertos de hierba y el otro, parece pasear), se dirige directamente a la cámara de debates dibujada con un perfil con tendencia circular, con una dimensión reducida y abocetada con líneas y manchas sencillas y claras como un área parecida al centro de un remolino. No existe ninguna construcción más, insistiéndose en la idea de que “el Parlamento pertenece a la tierra”. Los “gestos del cuerpo” y “el sentarse juntos” se manifiestan a “diferentes escalas”, una en el paisaje y la otra, en las salas de debates parlamentarias. Dichos gestos también los identifica con una palabra “embodiment”, los cuales permitirán concretar y definir la propuesta a partir de los movimientos físicos de la gente y de sensaciones percibidas corporalmente (EM. *Creating a Scottish Parliament*, pp. 74 y 75). Incluye, así mismo, unos pececitos nadando en el agua como imagen de aquello que no quiere realizar, es decir, un Parlamento parecido a una pecera o a un mero espectáculo teatral sin permitir que la propia construcción facilite las acciones interactivas; en su mente quiere que el uso público de los ciudadanos sea real, dotando a la sala de todos los medios electrónicos necesarios, incluida la comunicación a través de la web.

Los elementos de la naturaleza se reúnen en la capa 8 (ilustración 8) incorporando, además de la tierra y la vegetación que siguen teniendo una gran presencia barriendo prácticamente toda la página, el agua y el aire. Los tres conceptos “1. tierra”, “2. agua” y “3. aire” están anotados al pie del dibujo que nos muestra de nuevo una vista desde arriba pero en este caso representando sólo fuerzas esenciales que se entretajan entre ellas, las cuales serán consideradas elementos

1. tierra
2. agua
3. aire

Hablaremos de un lugar de concurrencia pública / de acceso MSP
Una galería cubriendo y cruzando donde pueda mostrarse la geografía de Escocia.
(una galería de mapas!)

Ilustración 8. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

Alan Balfour: *Creating a Scottish Parliament*, pp. 76-77

El Trumble continúa su curso entre Salisbury Crags y Holyrood cerca del cual se divide en varias ramas...

El Trumble, el pequeño río que tuvo avenidas a través de los jardines de Prince street... Antiguos lechos leucostres. Un lago ha existido (a finales del s. XVI) mucho tiempo antes de que la abadía fuera construida.



Ilustración 9. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

Alan Balfour: *Creating a Scottish Parliament*, pp. 78-79

Esta página no es una página final sino la superposición de las previas... El Parlamento debería tener una cierta intensidad en todas sus partes... Diferentes... pero no desequilibradas.



Equilibrar la tierra y la ciudad en el edificio del Parlamento. La iconografía debe seguir de ésta...

Ilustración 10. Boceto de Enric Miralles. Parlamento de Escocia

Alan Balfour: *Creating a Scottish Parliament*, pp. 80-81

fundamentales para producir la arquitectura. La tierra está conformada con el mismo haz curvo y longitudinal de las otras láminas. El agua bordea el área de intervención tomando la apariencia de un lago o un estanque y mezclándose con el área ajardinada que conecta con el flujo verde anotado. Y el aire, finalmente, constituye una prolongación de la tierra y la vegetación que simula plegarse sobre sí mismo, como un bucle, configurando una cubierta destinada a cobijar una “galería de mapas” de Escocia. (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p. 77). Las formas de barca u hojas que Miralles asociaba a las *comitee rooms* aparecen, aunque suavemente perfiladas a lápiz, principalmente por los vacíos generados por la estructura alada.

La cubierta asociada al aire desaparece en la capa 9 (ilustración 9) construyéndose la lámina sólo a partir de las construcciones perimetrales ya existentes en el lugar de la intervención, de la tierra y el agua. El agua continua siendo un tema importante de reflexión que no sólo se muestra a través de sus trazas sino también como material reflectante (el palacio de Holyrood se refleja en un lago imaginario) y como elemento mediador entre el pasado y el presente. Miralles juega con la imaginación intentando recuperar la memoria del posible lago o estanque (tan abundantes en las tierras bajas de Escocia) generado por el curso del río *Trumble*: “un pequeño río perdido en la historia que una vez fluyó en este lugar” (AB. *Creating a Scottish Parliament*, p. 49). El *Trumble* revive en el dibujo (basado en un mapa antiguo de la ciudad) discurriendo a través de una traza azulada que parte de Canongate, continua por el área de intervención del Parlamento y desemboca en el fiordo *Forth*. Para Alan Balfour “esto no es arqueología sino una necesidad conceptual de hacer que todos los elementos de la naturaleza rodeen y definan el lugar” (AB. *Creating a Scottish Parliament*, p. 49).

En relación a la última lámina (ilustración 10), anota: “esta página no es una página final sino la superposición de las previas” (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p. 81). Por tanto, en ella se aglutinan muchos de los dibujos realizados anteriormente así como los conceptos considerados importantes y necesarios a la constitución de un nuevo Parlamento. El paisaje configurado como una gran traza curva nace de la colina de Salisbury Crags y se derrama hacia la calle Canongate generando el conjunto parlamentario conformado por manchas abstractas y formas ligeramente perceptibles semejantes a cascos de barcos invertidos o bien a hojas de un árbol; también se incluye el lago o estanque que discurre paralelo a la traza de vegetación. El conjunto parlamentario se repite y yuxtapone en el lado derecho de la viñeta destacando en este caso el jardín interior de las primeras láminas. Todo ello se halla circunscrito por los edificios de la ciudad presentes en el lugar repitiéndose y ampliándose el Palacio de Holyrood. Ligeramente esbozados a lápiz aparecen diversos personajes, dos de ellos se asientan en unas trazas (continuadoras del haz verde comentado) y otros, parecen pasear por la montaña de Salisbury Crags. En la zona superior izquierda se vuelven a dibujar las barcas volcadas pero esta vez coloreadas con tonos naturales mientras que más abajo se redibuja el curso del río *Trumble* y la sección de la cámara de debates.

La naturaleza (la tierra y el paisaje, el agua, el aire) es considerada una fuerza estructuradora fundamental a la generación de la arquitectura que interactúa con la ciudad, con los edificios que circunscriben el área de intervención. Miralles escribirá al final de la lámina casi como una orden: “equilibrar la tierra y la ciudad en el edificio del Parlamento... la iconografía debe salir de esto...” (EM. *Creating a Scottish Parliament*, p.81). También se considera importante la recuperación de la historia a través de la restauración de la *Queensberry House*, de la presencia del Palacio de Holyrood, de las reminiscencias al monasterio, de la creación de vistas al monumento a Robert Burns y de la memoria del parlamento de St. Kilda o del río *Trumble*, así como del pasado geológico, anotando la importancia de las rocas e imaginado muros-delimitadores hechos de piedra. Así mismo se tendrán en cuenta los gestos del cuerpo y las necesidades de los usuarios ideándose nuevos “pequeños pasajes” así como un jardín o claustro en el interior del complejo.



Obras y proyectos, p.143. Skira

Escuela de Arquitectura de Venecia. Fachada norte sobre el rio de San Nicoló. Fotomontaje, 1998



Work in progress, p.194

Escuela de Arquitectura de Venecia. Maqueta de estudio de la fachada con fragmentos de cristal de Murano, 2002

La finalidad de este proceso parece consistir, pues, en destilar el concepto principal el cual permanecerá invariable a pesar de los múltiples cambios y de la búsqueda de aquellas posibilidades constructivas más concretas y afines al lugar y a su gente. Según Balfour este concepto permaneció presente en todo el trabajo posterior de los arquitectos y definía “el carácter esencial de la arquitectura tal como iba a ser construida” (AB. *Creating a Scottish Parliament*, p. 37). También Benedetta se referirá a este hecho (BT. *El Croquis* 100/101, p. 24) a pesar de rehacer constantemente el proyecto a través de las múltiples maquetas, dibujos y collages creados y destinados a hallar el “embodiment” al que aludía Miralles en sus notas, a descubrir las posiciones, volúmenes, dimensiones, relaciones y estructuras que expresarán las inquietudes y necesidades manifestadas para una sede parlamentaria de forma más concreta y específica. Los gestos en las diferentes láminas se repiten, trazando una y otra vez pensamientos y sensaciones, siguiendo una lógica interna inherente a la propia proyectación, hasta que se convierte en una construcción física que consigue concretar, materializar y expresar la idea esencial.

Como en los registros realizados para el Parlamento de Escocia, todo el material citado en relación al *Mercado de Santa Caterina* fue tomado sin ninguna intención precisa, sin haber encorsetado la idea en ninguna directriz de actuación ni en ninguna forma predeterminada. El objetivo principal consistía en escuchar y sentir, en abrir la mente y la percepción para aprender y elaborar la idea conceptual que generaría el consiguiente proceso proyectual así como, seguramente, para captar el “espíritu” del lugar (según las declaraciones de Marino Folin) o, el *genius loci* (en el discurso de Norberg-Schulz). El *genius loci*, aquella dimensión donde acontece la vida y determina su carácter, será traducido por Louis Kahn como “lo inconmensurable” o “aquello que las cosas quieren ser” (NS. *Idea e imagen*, p.23) y, por Enric Miralles, además de integrar la terminología de Kahn, como “las trayectorias ocultas de la arquitectura” o “aquello que queda fuera del proyecto” (EM. *El Croquis* 100/101, p.21).

El relato de Marino Folin, en relación al proyecto de la *Universidad de Arquitectura de Venecia* es especialmente revelador en este sentido:

“Cuando Enric, acompañado por Benedetta, se presentó a la comisión del concurso, en ocasión de la segunda fase, para ilustrar su proyecto, había llevado consigo guijarros de vidrio de diferentes colores, azules, rojos y transparentes, residuos de elaboraciones de las vidrierías de Murano.

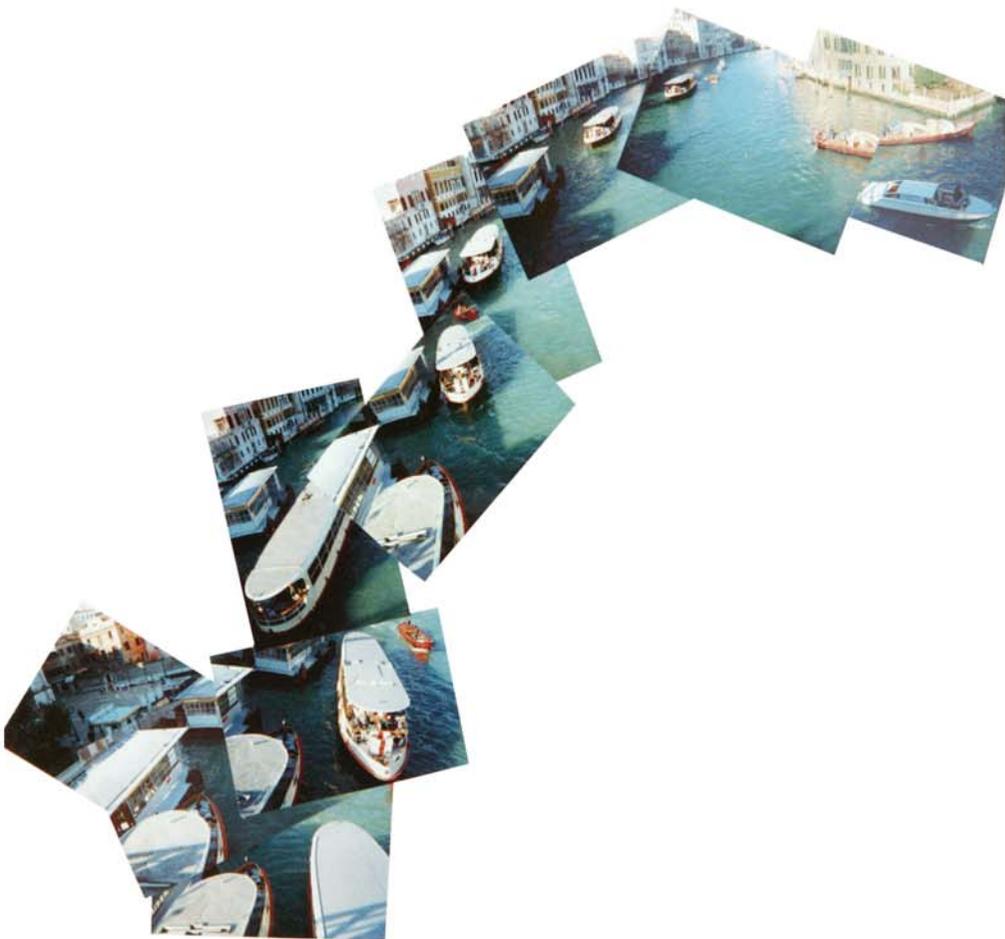
Los puso sobre la mesa, sonriendo, y empezó a describirlos, a describir su luz. Luego habló de Venecia y mostró algunas diapositivas que había hecho durante las inspecciones y precedentes estadias venecianas. Las diapositivas sólo en mínima parte tenían que ver con el contexto, es decir con el área inmediatamente interesada en la intervención proyectiva; aquellas representaban más bien el interrogatorio de Enric frente a la ciudad: su mirada en busca del espíritu de Venecia, de aquello que constituye el “cuerpo” de Venecia. Las imágenes representan la luz que transluce de zonas de sombra, el color del agua de los canales, el cielo luminoso que aparece en lo alto, obstaculizado por las superficies zigzagueantes de las casas, la relación de las orillas con el agua, la presencia de escaleras, escalinatas y gradas que descienden en el agua, la sucesión de espacios estrechos y otros abiertos. Luego empezó a explicar el proyecto, pero no inició, como se hace habitualmente, de su imagen conclusiva, cuanto del programa que había estado subordinado a la construcción del proyecto mismo y del proceso a través del cual se había llegado a este último.

(...)

El 17 de enero de 1999 el jurado proclamó unánimemente ganador del concurso este proyecto, por ‘su lectura muy articulada y rica de motivos originales de la estructura urbana veneciana’ lectura que evidencia ‘las características de fragmentaridad y discontinuidad, las escalas diferentes, las emergencias estratificadas en la historia material de la ciudad, la fragilidad que caracteriza la coherencia solamente aparente del tejido urbano veneciano’.”

Marino Folin. *Obras y proyectos. La herencia de un proyecto*, pp. 136 y 137

Parece que la búsqueda de lo inconmensurable sólo pueda llevarse a cabo por mediación de un proceso de recogida y registro minucioso y exacto que esté constantemente atento a cada detalle y a cada fuga; un modo de trabajar en el que “la búsqueda de lo indeterminado se



Obras y proyectos, p.194. Skira

Canal Grande, Venecia. Fotomontaje de Enric Miralles



Obras y proyectos, p.151. Skira

Fotomontaje con la escalinata de San Giorgio, Venecia
Concurso segunda fase, 1998

convierte en observación de lo múltiple” (Italo Calvino. Seis propuestas para el próximo milenio, p.71). Así mismo para Miralles y Tagliabue la sensación no está separada del pensamiento siendo ésta fundamental para impulsar la generación de ideas que emerjan sinceramente de una realidad que no se percibe sólo como un ente objetivo sino también como un mundo subjetivo cargado de impulsos y caracteres personales. En sus registros y anotaciones se incluyen tanto las descripciones físicas y cualidades medibles del lugar como las vivencias, las sugerencias, las huellas o señales, los recuerdos... todo aquello que configura una mirada más sensible y atenta a los matices más sutiles desde una percepción más global.

“¿Quiere decir que las primeras ideas, los conceptos que describía al principio, no tienen porque ser ideas arquitectónicas, pueden ser vivencias, por ejemplo?

Suelen serlo. A veces subjetivas y a veces sociales. Creo que la mayor parte de ideas que tenemos no son nuestras. Forman parte de una especie de espíritu de un tiempo.”

AZ y EM. Time Architecture 4, p.63

“La serie de proyectos que se presentan en este número quieren ser una exposición del trabajo paralelo a la construcción de los proyectos grandes que hemos llevado a cabo durante esta época. Son trabajos que seguramente se permiten el lujo de empezar de un modo menos completo, empezar con algo que forma parte de tu trabajo, de una sugerencia, de una prueba...”

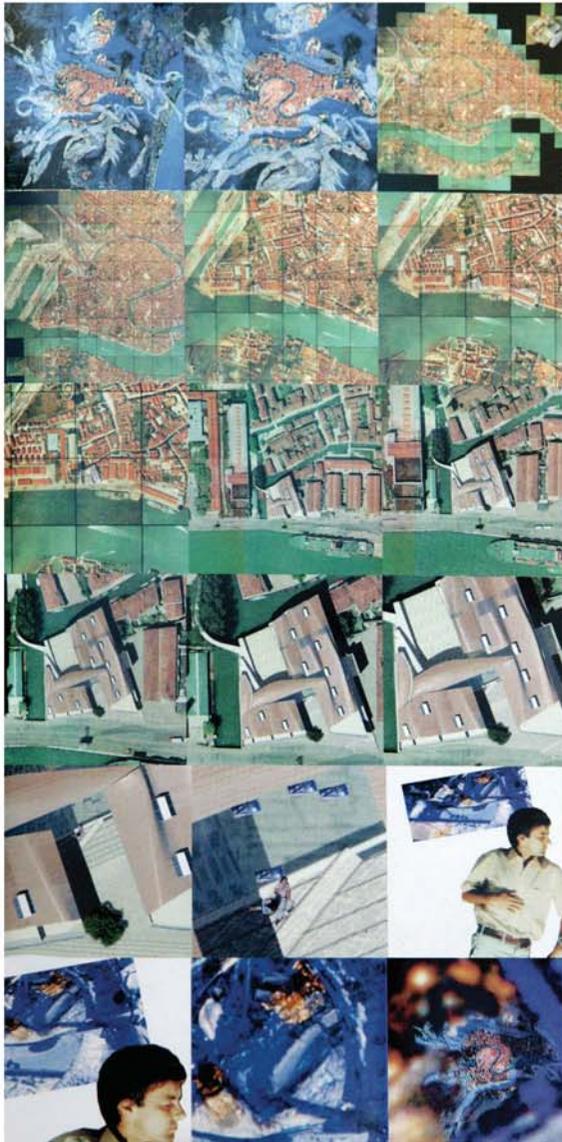
EM. El Croquis 72, p.7

Concretamente en el proyecto de la *Universidad de Arquitectura de Venecia (1998)* Miralles comenta, cómo desde su punto de vista, era absurdo proyectar el nuevo edificio tratando de imitar estilísticamente la Venecia existente o basándose en dimensiones morfológicas; se trataba más bien de captar intuitivamente lo que “ésta es” encontrándolo finalmente en la experiencia y los “recuerdos personales”: “Hay una frase que refleja un cierto conocimiento veneciano de cómo vivir la vida: ¡Che ben che se stá!. Esta frase inspiró el diseño de las escalinatas que rodean al edificio, que permiten a los estudiantes pasar los ratos libres en el exterior, conscientes de la densidad que les rodea” (EMBT. El Croquis nº 100-101, p.87).

Las cualidades de Venecia que Miralles describió ante el comité de selección como la impresión zigzagueante de devanear por los caminos y canales, la oscilación entre espacios amplios y otros más angostos limitados por geometrías irregulares, el contacto del mar con la tierra, sus perfiles, o la percepción fragmentaria y diversificada del conjunto así como el carácter articulado y la imagen de fluidez y transparencia del lugar serán “datos” a los que Miralles y Tagliabue atenderán especialmente y acabarán incorporando al edificio de nueva construcción como cualidades intrínsecas a él formando, así, parte integrante del tejido urbano.

Rodeado por los reflejos cristalinos y azules del agua de los canales (tres lados del área de intervención dan sobre el agua) todo el conjunto edilicio se dispone en torno a un espacio abierto, un patio o “vacío” conformado por diferentes estratos que, a modo de trazas en el terreno, recrea ligeras y suaves pendientes y terrazas a través de rampas, gradas, escalinatas y escaleras, las cuales penetran así mismo en el interior del edificio. Desde la escalinata central en planta baja se accede tanto al bar, al restaurante y a la librería (que se asoman hacia un patio interior el cual se conecta también con el exterior) como al patio elevado y al nivel superior en el que se hallan los auditorios, las aulas, y pequeñas salas de estudio entremezcladas con terrazas y espacios abiertos.

“Las escaleras tienen una inclinación suave que permite sentarse, charlar y tomar el sol, o leer y estudiar sobre las mesas que forman las propias escaleras. La IUAV toma tierra frente al Canal de la Giudecca como la Chiesa Della Salute o la estación lo hacen frente al Gran Canal: mediante escalinatas que uno imagina llenas de gente. Las aulas se disponen de acuerdo a la idea de que el aprendizaje a menudo tiene lugar en su exterior: en los corredores, en los patios, en el acto de percibir la ciudad en la



Obras y proyectos, p.149. Skira

"Power of ten", Venecia. Concurso segunda fase, 1998

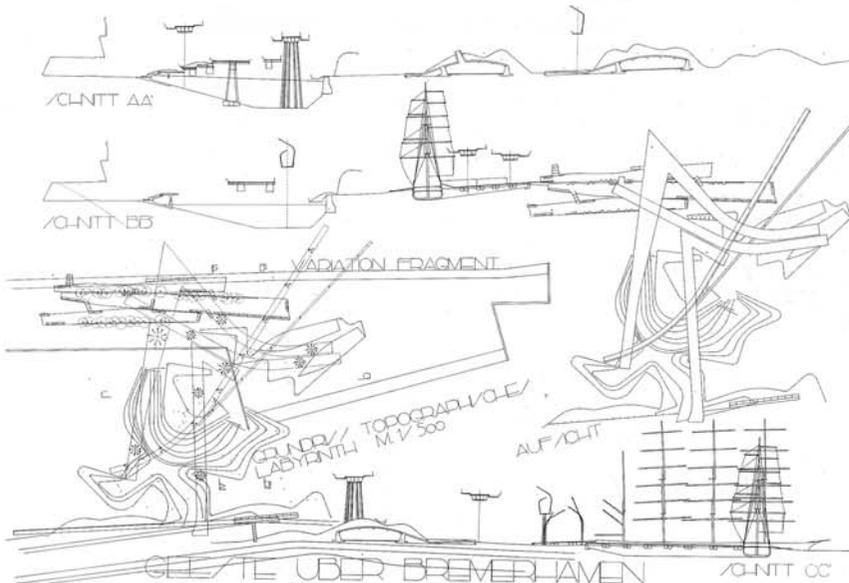


El Croquis 72, p.23

Puerto de Bremerhaven. "Mancha"



Obras y proyectos, p.161. Electa



Puerto de Bremerhaven. "Mancha", plantas y secciones del Laberinto y el Palacio de Cristal

que uno estudia. Por este motivo, el edificio tiene una función pedagógica y crea espacios abiertos mediante una morfología que es casi un zig-zag: desde la suave escalinata se llega al patio, y después al auditorio, estudios y aulas, atravesando rampas o escaleras, siempre encontrando planos inesperados. A nivel de calle se sitúan la cafetería, el restaurante y la librería, a los que también se accede directamente desde el exterior del edificio. En el patio hay algunas zonas pavimentadas con vidrio que dejan ver fragmentos de cristal de Murano, un motivo que se repite en la fachada del edificio.”

EMBT. El Croquis 100/101, p.87

El proceso por el cual llegan a definir una idea es arduo y complejo no aviniéndose con la concepción tradicional de creación de la arquitectura en la que primero se genera una imagen mental, muchas veces ideal, que luego se intenta reproducir con planimetrías convencionales. La exhaustiva recogida de documentación por parte de los arquitectos y su equipo, dirigida no solo al contexto concreto de la intervención y en relación directa con la propuesta a realizar, sino a un área mucho más extensa que aglutina diferentes territorios (descriptivos, vivenciales, sensoriales, sociales, culturales...), normalmente captada por caminos laterales, tal como haría también Peroc en su novela “la vida, instrucciones de uso”, no es aleatoria ni caprichosa; forma parte de un trayecto que lo que intenta es acumular el máximo de información posible que les permita crear la densidad de trabajo adecuada para iniciar el proceso proyectual y la generación de las ideas más acordes a la realidad tratada. Para Miralles la información no es alusiva ni representativa: “Los planos siempre están contruidos para que alguien que supiera leerlos tuviera la información necesaria para contruirlos. Yo siempre intento que en los documentos exista toda la información necesaria para producir el objeto. El resultado de entender el plano no está en el plano mismo sino en la cabeza de quien lo lee; no son planos representativos, sino documentos informativos” (EM. El Croquis 72, p.16).

Los dibujos, croquis de trabajo y manchas (a las que Miralles dedica un artículo en la revista El Croquis nº 72 titulado precisamente “manchas”) intentan simultanear una gran cantidad de información conformando un lugar sintético en el que la arquitectura pueda emerger desde todos los ángulos posibles: “estos dibujos recuerdan el carácter resumido de una obra. Resumido de un modo personal, casi incomprensible. Esta mancha no tiene que atender a la visión. La visión sólo es uno de los múltiples contenidos de una obra” (EM. El Croquis 72, p.22). Marcos de Michelis y Maddalena Scimemi comparan los mencionados dibujos con las manchas de color de Beuys destacando precisamente la densidad informativa que incorporan; en ellas “condensa el origen mismo de la figura, como la expresión de ‘este sentido de agotamiento de una forma’, de aquella ‘rarísima capacidad de decir no puedo más, no alcanzo más. No hay más tinta’” (MM y MS. Obras y proyectos, p.17. Skira). Miralles suele aglutinar en un solo esbozo una multiplicidad de contenidos y temas espaciales que se expresan a través del juego entre flujos, ritmos y densidades adecuadas a la lectura instrumental del lugar y del programa sin prefigurar aún ninguna forma concreta; según él, ésta siempre surge después, al intentar definir las soluciones constructivas: “Estas manchas permiten dejar un proyecto en un lugar. Son el sitio – ahora, en el momento de reunirlos para esta publicación- de los proyectos. Luego ya se explicitarán en condiciones concretas y precisas de cada problema” (EM. El Croquis 72, p.22). Michelis y Scimemi muestran como ejemplo el ideograma azul del *Puerto de Bremerhaven*; en él aparecen sintéticamente sobrepuestos cuatro fragmentos del proyecto (el cual será analizado en un capítulo posterior): la Rambla o Paseo arbolado (Braunpromenade), el parque del laberinto, un centro multifuncional comunicado con el Columbus Center (el palacio de cristal) y un sistema de comunicaciones peatonales calificado como el bosque de mástiles (Wald aus Masten).

Para Miralles son realmente documentos abstractos que han emergido de observar, y de recortar y pegar, como se haría con unas tijeras, fragmentos de realidad descubiertos e interpretados que luego se han sintetizado en un único “esbozo-matriz”. Esta necesidad de



El Croquis nº 72, pp.23 y 83

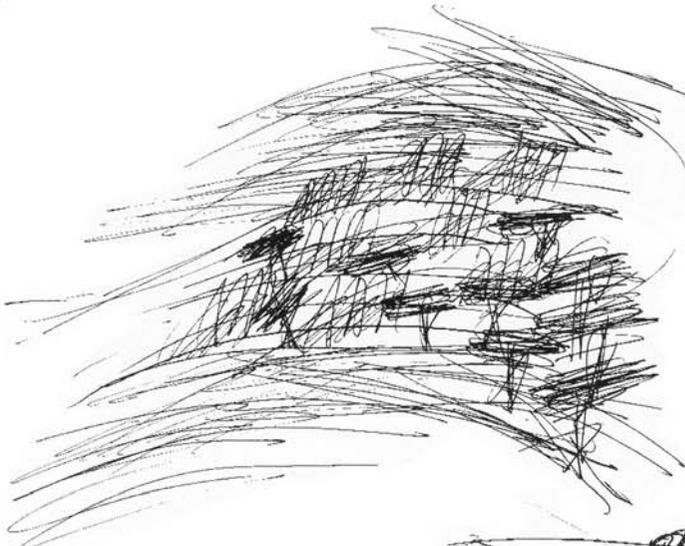
*Auditorio de Copenhague
Maqueta de estudio y
"Mancha"*



*Pabellón de Meditación de Unazuki
y "Mancha" de estudio*

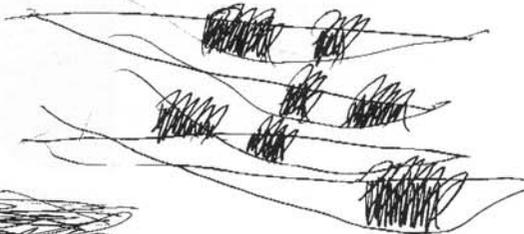


El Croquis nº 72, pp.23 y 75



Obras y proyectos, p.215. Electa

*Pueblo turístico en Buggeru, Cerdeña, 1994
Croquis de estudio*



*Pueblo turístico en Buggeru, Cerdeña, 1994
Croquis de estudio*



Pueblo turístico en Buggeru, Cerdeña, 1994. Croquis de estudio



Puerto de Osthafen. "Mancha"

Architectural Monographs nº40, p.45

aglomerar información en un solo boceto, de “multiplicar una misma intuición” y “verla aparecer en todas sus formas posibles” (EM. El Croquis 30, p.22) así como la importancia dada a la relación entre ellos (las manchas “existen por sus relaciones entre ellas” (EM. El Coquis 72, p.22)) será lo que le llevará también a desarrollar una gran variedad de registros de diferentes tipos como la superposición de planos históricos, las trazas de terreno superpuestas a croquis de trabajo, los collages de la zona de intervención desde múltiples puntos de vista, modelos y maquetas... agrupándolos para obtener una percepción simultánea de los mismos, para tener presente al mismo tiempo todo el material de trabajo, “todos los aspectos del proyecto en que se trabaja” (EM. El Coquis 72, p.22). Con el mismo objetivo reunirá distintos proyectos colgando en la pared del estudio los ya realizados mezclándose éstos con aquel (o aquellos) que está, en esos momentos, ‘sobre la mesa’: “El acto físico de hacer los montajes, el cortar, el pegar, el superponer, devuelve los trabajos de construcción al estudio. Conservando proyectos terminados en las paredes o sobre las mesas se establece una relación entre los viejos proyectos y los nuevos que acaban de empezar. Como los diversos caracteres o personalidades en una familia, los proyectos reestablecen sus complejas relaciones domésticas tratando de eliminar distancia y tiempo como en la ritual repetición de la cena de navidad” (BT. Architectural monographs 40, p.120).

Tal como ya hemos descrito en los capítulos referidos a Paul Auster y como Miralles argumentará fehacientemente en su tesis doctoral, los registros, toma de notas y dibujos realizados en esta fase incipiente del proceso proyectual enlazan el pensamiento con la construcción activando una actitud abierta, receptiva e inocente y extendiendo la atención en busca del aprendizaje, del descubrimiento y el hallazgo. Según sus propias declaraciones él funciona básicamente por “empatía, por identificación con los objetos que produzco” (EM. El Croquis 72, p.17) imaginándose muchas veces circular por el interior de los espacios diseñados o sintiendo las sutiles vibraciones al desplazar el lápiz sobre el papel (EM. Obras y proyectos, p.7. Electa) considerando el acto de dibujar como “una contemplación activa que se confunde con la creación” (EM. Obras y proyectos, p.35. Electa). Dicha anotación directa y espontánea del pensamiento implicará un contacto profundo y comprometido con aquello que es objeto de estudio y materialización.

“Me contaron que Enric Miralles borromeaba sosteniendo apenas el lápiz entre sus dedos, que parecían llevados, la mano por el lápiz, como los zahoríes por su guía. Puedo imaginarlo, volviendo él a repetir el trazo una y otra vez, sin despegar el lápiz del papel, hasta que de esa insistencia, maniática y ajena, como una invocación telúrica a la inspiración, afloraba la luz: el trazo subrayado en el papel que plasmaba la luz de su inteligencia. Hay algo infantil en esos dibujos que marcan el germen de su proyecto. Como en los colores que utiliza, escolares, primarios, dirigido todo a su memoria para preservar en el papel la nitidez del hallazgo. Ahora que esa incipiente concepción ha alcanzado en el monte de Marcosende el desarrollo suficiente para estimar su volumen final, no dudo que bajo la impronta de sencillez escolar de los primeros bocetos subyacían explosiones de imaginación y fuerza creadoras: el demiurgo del artista maduro, la virtualidad genesíaca.”

Domingo Docampo Amoedo. Obras y Proyectos. Prodigios de artista, p.64

La complicidad entre la mirada y el gesto dirigida al conocimiento y no a una simple descripción o formalización llevará a Enric a repetir una y otra vez los dibujos y bocetos buscando rastros, señales, cualquier comprensión que pueda guiarlo hacia las sucesivas concreciones de la propuesta. Para Josep Mias, con la forma de trabajar de Miralles, “vemos el mundo dibujando”, y al dibujar “reconstruimos siempre otra realidad que no existía antes ahí” (JM. DPA17, p.73). Las ideas y los dibujos se van multiplicando a la par, en un proceso retroalimentado en el que las anotaciones deberán ser “precisas construcciones en sí mismas” (EM. Obras y proyectos, p.7. Electa), contener información útil y no representativa, mostrando ya descubrimientos y decisiones en cuanto a dimensiones y organización. La misma sensibilidad y precisión aplicada a la escucha y a la observación se trasladará a los numerosos trazados y

un retrato de giacometti

a portrait by giacometti

[a modo de epílogo]

[in the way of an epilog]



El Croquis nº 72, pp.128 y 129



"Un Portrait par Giacometti", James Lord, 1965. De izquierda a derecha y de arriba abajo: las dieciocho etapas Editions Gallimard, 1991. Cit. por Enric Miralles en El Croquis nº72, pp.128 y129

materializaciones gráficas que permitirán la emergencia de las ideas, a ajustarlas, a darles cuerpo y concretarlas (EM. El Croquis 72, p.14).

Explica Miralles que, cuando dibuja o diseña un proyecto, no intenta copiar de sus referentes ni de la realidad del lugar y el contexto dado sino identificarse con ello, incorporar y asimilar: “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” (EMBT. Time Architecture, p. 61). En la revista El Croquis nº 72 (1991), ejemplifica ésto a través de un artículo que pretende captar el sentido de la forma de trabajar de Giacometti al dibujar el retrato de James Lord en 18 sesiones. El trabajo no lo presenta como una sucesión de momentos que llevarán a una futura y única representación sino que, cada sesión, cada croquis, es un retrato autónomo en sí mismo (“cada uno es un trabajo independiente. Una repetición en el mismo lugar” El Croquis 72, p.128) cargado de sentido y emancipado de aquellos que lo han precedido y de los que le seguirán del mismo modo que sus estudios gráficos y apuntes ya son lugares donde ocurre la arquitectura: “Si un lugar es uno de aquellos momentos en que el pensamiento se entrelaza con lo real... en este sentido, el dibujo, incluso el mismo papel, es por un momento lugar... también en él aparecen las reglas que nos permiten avanzar” (EM. El Croquis 30, p.22).

Las cinco primeras sesiones parecen estar dirigidas a descubrir y establecer el método de trabajo que consistirá en la repetición continua y sistemática del retrato de James Lord a través de la cual la figura emerge y se difumina constantemente y cuya comprensión se intuye en el propio acto de trabajar; así mismo, una cierta empatía entre retratista y retratado surge espontáneamente. En palabras de Miralles: “la posición está fijada. Quizás sólo cambia la luz. El paso del tiempo. Y crece la intimidad entre ambos sujetos, que se confunden con la pintura” (EM. El Croquis 72, p.132). A partir de la sexta sesión James Lord percibe que la repetición no sólo pertenece al intento de materializar algo en el que ambos están implicados, sino que Giacometti, de hecho, está repitiendo el rostro de su hermano trazado en innumerables ocasiones; y, en ese instante, “parece que todo se confunde”, artista y modelo, los modelos entre si, el acto de retratar con el retratado... todos los retratos ya realizados constituyen un único retrato que se actualiza y renueva en el esfuerzo del momento y en el cual la intimidad requerida a este suceso sólo puede llegar a través de lo conocido, de la repetición y de la sucesión temporal de las diferentes sesiones: “es en el tiempo donde empieza a disolverse el trabajo...(...) A través de la repetición de lo conocido, el trabajo se establece en su tiempo” (EM. El Croquis 72, p.130). Miralles, en la generación de su arquitectura, también avanzará por sucesivos inicios creando una multiplicidad de documentos que partirán del registro de lo existente y requerirán el transcurrir del tiempo para su materialización, así como de la comprensión de los hallazgos y la emergencia de imaginaciones e ideas.

Josep Quetglas afirmará que la imaginación de Miralles ya es arquitectura desde sus orígenes, deambulando de aquí para allá en busca de rastros y señales, de cangrejos y caracoles que se mueven de la orilla al mar, de vacíos y agujeros sonoros, de islas de las que no se puede salir... de calles engrandecidas o caminos tortuosos, de líneas que son puentes, de manchas que son casas... en busca, de hecho, de una topografía animada. Según Benedetta sus decisiones siempre son el resultado de una cadena de asociaciones del mismo modo que el movimiento de las nubes en el cielo impulsadas por el viento le descubren constantemente nuevas visiones que se van enlazando; comenta que los dibujos, apuntes y bocetos, se abren y hablan sobre sí mismos y entonces las figuras empiezan a aparecer: peces, madre e hijo, contorsionistas, crestas de montañas... como Don Quijote, no saben de antemano realmente mucho sobre aquello que están realizando, no tienen una idea preconcebida y firme sino que las cosas van surgiendo en la medida que se avanza con ellas ofreciéndoles un mundo repleto de acaecimientos y hallazgos. (BT. Don Quixote's itineraries or material on the clouds. Architectural Monographs nº40, p.118).

ALICIA NEGATIVA

JOSE QUETGLAS

El Croquis nº 30, p.30

Dijo que a estos dibujos era como si les faltase algo, *trozos*; dijo que había visto a veces en la impresora del ordenador que toda una familia de *trazos* quedaba retenida, y el tramo en blanco a la expectativa de acabar de llenarse.

Dijo que el dibujo parecía entonces formado por riscos y collados, y que las líneas eran puentes, y las líneas que faltaban eran puentes que faltaban y los ojos, al mirarlos, caían precipicio abajo, por el vacío en blanco del papel. Y que cuando se aburría se ponía a mirar así cualquier dibujo, como si el mismo fuera una topografía accidentada.

Dijo que ojalá fuera posible tener un dibujo en el que coincidieran lo representado y la topografía imaginaria del papel.

Que ya de pequeña le ocurría que no leía los libros, sino que veía los renglones como pasarelas de piedras cruzando un río, y que con la uña o con el lápiz iba saltando de letra en letra —de piedra a piedra—, hasta llegar a la última letra del renglón, y saltar, y caer entonces margen abajo, en una larguísima y lenta trayectoria —seguida más con curiosidad que con angustia— y desaparecer tragada fuera del libro o quedar enganchada en el número a pie de página —y el número era una isla de la que no podía salir, hasta que la llamaban a merendar o hasta que se cansaba—, y que los cangrejos y los caracoles que en verano sacaba del agua y dejaba sobre una roca o en el muelle, para verlos mover, se tiraban al agua de la misma manera cuando, después de estarse un rato muy quietos en su caparazón, se ponían de pronto a andar hacia el agua, sin nunca equivocarse de dirección, pese a no poder ver el mar y pese a los engaños con que ella, de mil formas, probaba a desviarlos. (A veces pensó que los guiaba el olor del mar, aunque no comprendía porqué el salitre que cubría las rocas, las algas secas o los charcos de marea no los despistaban. A veces pensó que, cuando estaban tan quietos, escuchaban, y que se orientaban por el ruido del mar —opaco en las olas, chisporroteante en la espuma de la orilla—; le gustaba conocer esa misma crepitación, y pegaba su oreja al vaso cuando le daban de beber gaseosa o alguna medicina efervescente.)

Dijo que hubiera querido ser capaz de orientarse así, pero que de pronto perdía toda preferencia, como cuando callan las chicharras y hay que pararse hasta que vuelven a empezar. Dijo que le parecía estar en un espacio sonoro discontinuo, con agujeros, como el que se formaba desde el terrado de casa cuando llegaba el hombre con gorra, pañuelo de yerbas y palos, para varear la lana de los colchones. Nunca vió las sábanas cubriendo el suelo, ni el montón de lana, ni las varas escarbando, arrancando un lío de lana, sosteniéndolo en el aire y esponjándolo, a sobresaltos. Dijo que sólo oía el compás desajustado, cojo, de los golpes. Rat, tat-tat. Rat, tat-tat-tat-tat. Y que entraba por la ventana, por el patio, a veces mezclado con el mismo ritmo llegado desde un terrado vecino. Dijo que entonces le parecía como si todo el aire formara una de aquellas topografías peligrosas, como si el juego de seguir con los ojos o con el lápiz un camino de tropiezos se hubiera vuelto realidad, agigantando la topografía del papel hasta convertirse en las casas y las calles donde ella misma estaba, y que iba cayendo entre ellas, sin poderse agarrar a ningún sonido regular, porque de pronto callaban cuando ella se acercaba, o porque eran ruidos demasiado inclinados, y resbalaba al apoyarse, y que ni siquiera podía saber hacia dónde caía.

Dijo que le asustaba un poco mirar estos dibujos.

Este texto, no sólo intento de repetir con la escritura el mismo tipo de imaginación que **Carmen Pinós** y **Enric Miralles** siguen en su arquitectura, se publicó originalmente en el número 6 de la revista **A-30**, acompañando su proyecto de edificio **La pista** en **Els Hostalets de Balenyà**.

La confusión y la oscuridad serán las guías de las sesiones siguientes de Giacometti (7-12) en las que la intención se dirige a buscar una precisión que permita concretar y dar cuerpo a las sensaciones imprecisas, a los ‘gestos’ evasivos. Al final de la doceava sesión “Alberto se lamenta de su falta de precisión; <lo que quisiera hacer exactamente es mostrar cómo las cosas se me aparecen...>” (El Croquis 72, p.130). Miralles al introducir, en la revista El Croquis nº 30, los proyectos de la *Escuela de la Llauna*, el *Palacio de Congresos de Granada* y las remodelaciones de la *casa Golferich*, del *Palau finestres* y de la *Colonia Vilaseca* insistirá en el sentido de la multiplicación y repetición de los datos que ante todo consiste en “permitir que aparezca aquello en que no habíamos pensado” para afirmar, un poco más adelante que “lo mejor de un dibujo son los estadios intermedios... ese ver aparecer... aquello que queda para otro trabajo” (EM. El Croquis 30, p.22).

El retrato o lo representado en realidad no es lo que importa, sino aquello que, repitiendo una y otra vez, inmersos en esa multiplicación en la que todo interactúa y se relaciona, emerge como algo nuevo, diferenciado de lo que hasta entonces se había manifestado, mostrando un descubrimiento, un aprendizaje. Como en las sucesivas sesiones de Giacometti (12-18) será fundamental no partir de concepciones predeterminadas ni apriorismos de ningún tipo sino permitir que aparezca lo desconocido (o lo inconmensurable en palabras de Kahn). La repetición será el instrumento que le permitirá acercarse, absorber y finalmente asumir de forma personal, así como precisar y concretar, aquello que no sólo se muestra en las apariencias sino que permanece escondido a la mirada:

“Se tratará de encontrar cómo la tela comienza a funcionar haciendo aparecer, a través de esta repetición casi insensata, el equivalente de lo visto... Lo visto es ignorado, el retrato en sí no interesa... Sólo lo que aparece de nuevo en él.”

“También en esta sesión la pintura ha sido hecha y rehecha como el primer día. Una sobre otra. Sólo atento a fijar la mirada a través de una serie compleja de acciones que parecen repetirse.

No es en el resultado, sino en el mismo proceso de trabajo en donde parece encontrarse el sentido a todo esto. Los momentos son idénticos. Hay que ir a través de ellos. En ellos se reconoce de un modo independiente la necesidad de la técnica...

Los instrumentos se especializan”

EM. Un retrato de Giacometti. El Croquis 72, p.131

Los dibujos sucesivos surgen de observar atentamente los ya realizados intentando descubrir aquello que desean contar y narrar, aquello en lo que no se ha reparado, convirtiéndose en un lugar para pensar y reflexionar y en el que ‘las nuevas situaciones redefinen la distancia’ sobre el “origen del camino” y delinean las propiedades y características de la intervención. (EM. El Croquis 30, pp. 22 y 23).

La repetición es un instrumento fundamental a la hora de trabajar en la ideación-conformación de la arquitectura; constituye un medio en el que cada gesto, cada trazo, se enmarca en un nuevo contexto autónomo e independiente y en el que se opera con unas leyes propias las cuales emergen de temas específicamente constructivos; al mismo tiempo, posibilita el proceso de acumulación de información, gracias al cual atendiendo a las diferencias, a aquello que reluce como novedoso, se avanza progresivamente en la concreción proyectual. Considerada “una técnica que le permite pensar” (EM. Time architecture 4, p.63), la repetición opera desde la misma producción arquitectónica evitando las típicas “tautologías entre las hipótesis y los resultados” (EM. El Croquis 72, p.12) ya que es de la creación gráfico-constructiva de la que emergen los contenidos y las ideas que habrán de guiar las sucesivas manipulaciones. Para Enric “las ideas están en las cosas” (EM. El Croquis 72, p.16) y es a través de la repetición que éstas pueden intuirse, definirse y materializarse; las ideas se racionalizan y se constriñen operando repetitivamente sobre los mismo grafos, los mismos gestos, los mismos actos... lo que posibilitará el hallazgo



Architectural Monographs n°40, p.82

Estudios de recubrimiento de bambú para el Pabellón de Meditación de Unazuki

de las dimensiones precisas, la coherencia estructural, las condiciones equivalentes... es decir, ajustar el umbral entre la realidad y la propuesta. Miralles lo describe de la siguiente manera:

“Me gustaría primeramente insistir en que lo que yo entiendo por estilo no es la repetición sistemática de gestos formales, sino que es algo que proviene de una forma de operar. Los gestos que determinan mi obra nacen de una serie de intereses específicos, independientemente del resultado espacial que adquieren. Es una especie de repetición sistemática de ciertos actos, que dan coherencia a las cosas. Una buena parte del trabajo se produce casi por pura acumulación, por repetición. Cada dibujo que hago, lo repito treinta veces, y mis colaboradores lo repiten otras tantas. Yo creo que la repetición está dirigida a encontrar la estructura precisa de las condiciones físicas del lugar, la escala, las dimensiones... Entiendo muy bien porque Palladio, que no fue un gran teórico sino más bien un constructor y un gran inventor, tuvo que rehacer todos los solares de sus proyectos para publicarlos en los libros de arquitectura.”

EM. El Croquis 72, p.13

“Y es que cuando reflexionas sobre un problema de arquitectura es que operas en el fondo a un nivel muy elemental: ¿este solar qué forma tiene? Veamos, por aquí tiene forma de cuadrado, con una especie de hexágono irregular por un lado y por encima un pedazo rectangular...;Cuántos de los proyectos en los que normalmente trabajamos están absolutamente determinados por condiciones específicas, que no son condiciones ideales! Uno trabaja con perfiles absolutamente irracionales la mayor parte del tiempo. El trabajo de racionalizar, de hacer coherente el estado real con la propuesta es tanto más importante cuanto más abstracta es la propuesta. En mis proyectos, difícilmente podrías achacar el resultado a la forma del solar. Ninguno está directamente condicionado por esas dimensiones. El trabajo de la repetición es muy importante para producir el *embodiment*, como dicen los anglosajones, de una idea. Es el trabajo más largo, donde la arquitectura se hace reconocible más allá de los datos concretos de partida. Yo no opero 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 de coherencia interna. Por eso la geometría es muy importante para mí, como instrumento de articulación con situaciones muy concretas, porque me permite olvidar, hacer las cosas menos reconocibles. El criterio de coherencia intento siempre encontrarlo en la dimensión justa de las cosas, que es el trabajo que seguramente me interesa más.”

EM. El Croquis 72, p.14

La repetición constituirá además una técnica para profundizar en el orden constructivo primordial que promueve la proliferación y el desarrollo de los posibles, un medio para repensar continuamente la arquitectura. Miralles definirá la repetición como “la ambición de decirlo todo de una cosa, como si aquí se encontrasen todas las leyes de su desarrollo” (EM. Obras y proyectos, p. 33. Electa); es considerada, pues, un instrumento que redibuja constantemente la arquitectura y libera una infinidad de variaciones que se modifican y transforman, de forma análoga a como lo hacen las cosas en la realidad, inmersas en un mundo plural, conjetural y múltiple.

3.2 La idea del concurso, los orígenes y el pensamiento de Louis Kahn

“Siempre he admirado la obra de Louis Kahn. Lo bonito de su caso es que no tuvo tiempo de comprobar nada, pero tuvo intuición y la siguió.



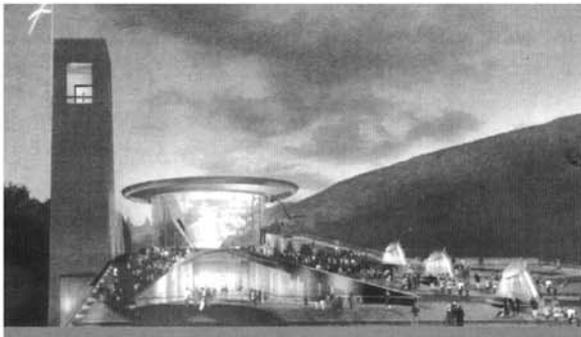
Charles Jencks. *The Scottish Parliament*, p.16

Parlamento de Escocia. Collage, Junio 1998



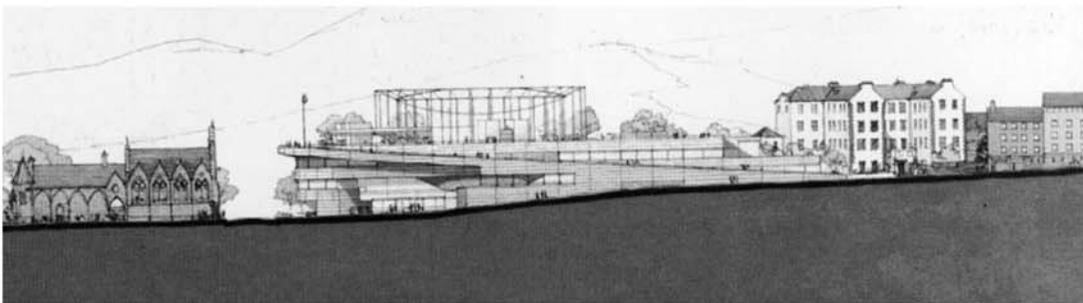
Charles Jencks. *The Scottish Parliament*, p.17

Parlamento de Escocia Collage, Junio 1998



Ch. J. *The Scottish Parliament*, p.19

Michael Wilford Associates. Diseño presentado al concurso, Junio 1998



Ch. J. *The Scottish Parliament*, p.18

Rafael Vinoly and Reiach & Hall. Diseño presentado al concurso, Junio 1998

(...)

Si pudiéramos leer a Kahn, su trabajo sería lo más parecido a Proust: gestos encerrados en sí mismos, parte memoria, parte intuición... Muy pocos arquitectos han sido capaces de realizar un ejercicio similar.”

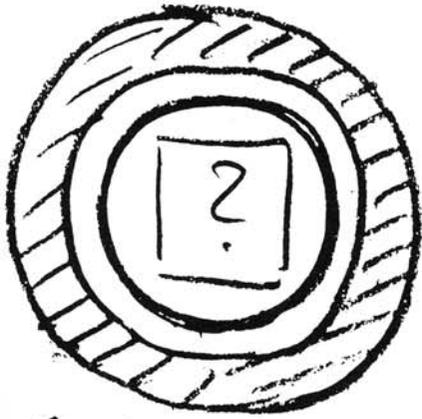
EM. Time Architecture 4, p.63

En Junio de 1998 setenta arquitectos participaron en el concurso internacional para el nuevo *Parlamento de Escocia*, de los cuales solo cinco fueron seleccionados para mostrar sus ideas y propuestas: Richard Meier, Rafael Viñoly, Michael Wilford, Deuton Corker Marshall y EMBT/RMJM. El jurado presidido por Donald Dewar optó de forma unánime en Julio de 1998 por el proyecto de Enric Miralles y Benedeta Tagliabue (EMBT) que se asociaron con Brian Stewart y Michael Duncan (RMJM), arquitectos escoceses. Según Charles Jencks el entendimiento entre ambos equipos pasó en su inicio por ciertas dificultades ya que ambos tenían una forma de trabajar muy diferente; sin embargo, a lo largo del proceso proyectual y constructivo consiguieron colaborar eficazmente armonizando la inventiva y creatividad del diseño de los arquitectos catalanes con la cualidad de los acabados y la precisión del detalle fomentados por Stewart y Duncan (Charles Jencks. *The Scottish Parliament*, p.20).

Donald Dewar siempre apoyó y defendió el proyecto de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. Se quedó fascinado con la idea y con los dibujos presentados al concurso, mucho más poéticos y metafóricos que los del resto de participantes que, según él, representaban diseños pesados y no pasaban de ser construcciones clásicas con algunos toques modernos. Para él, los proyectos de los otros equipos de arquitectos proponían la solución del nuevo Parlamento creando una sala principal y monumental, situada sobre grandes peanas, que enfatizaba su importancia frente al entorno y lo resaltaba contra el paisaje de la ciudad. Enric y Benedetta propusieron un Parlamento más sencillo, integrado en la ciudad y conectado a la naturaleza. Donald Dewar declaró en la prensa que Miralles y Tagliabue no perseguían un edificio imponente, la construcción de la torre más alta de la Escocia central, sino que a través de su propuesta el Parlamento se asemejaba más a una pequeña ciudad que se “acurrucaba al final de la *Royal Mile*”. Según él, tenían ideas muy precisas de cómo situar el edificio y qué significaba una casa parlamentaria, ideas que le parecieron muy adecuadas (Donald Dewar. *Work in progress*, p. 96).

Los dibujos, collage y gestos gráficos de Miralles fueron considerados como “extraños” y “enigmáticos” ya que no mostraba ningún estilo en particular ni soluciones concretas, aunque fueran abocetadas, sino tan sólo una idea que impactaba por su simplicidad manifestando claramente el aprendizaje seguido con Albert Viaplana. El boceto que resumía su propósito mostraba una imagen metafórica, según Dewar, de extraordinaria belleza: una pequeña agrupación de hojas verdes que a través de sus ramas o tallos se conectaba al paisaje circundante, especialmente a la montaña de *Salisbury Crag*, también denominada *Arthur's Seat*: “el edificio debería surgir de la ladera de *Arthur's Seat*, para después acercarse a la ciudad, casi como brotando de la roca” (EMBT. *El Croquis* 100/101, p.144). Los documentos gráficos iban acompañados por una memoria descriptiva que a través de frases poéticas identificaba el pueblo de Escocia con la Tierra.

La diferencia del *Parlamento de Escocia* con otras sedes nacionales es notable tanto en su concepción como en su concreción material. Miralles y Tagliabue no parten de tipologías predeterminadas ni de estilismos prefijados, más bien tratan de profundizar en la esencia de las cosas, de aprender y comprender la situación y el sentido verdadero del encargo para, a partir de ahí, responder a las necesidades reales del lugar y de los ciudadanos de forma personal, creativa y novedosa. Benedetta, cuando Anaxu Zabalbeascoa le pregunta cual fue la herencia que le dejó Enric Miralles, contesta que básicamente fue “la manera de pensar”, una “forma de enfrentar el proyecto” investigando, buscando preguntas y no respuestas, descubriendo sin



7. A Drawing,
NOT A DESIGN

Norberg-Schulz y Digerud
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.10

Croquis de Louis Kahn

Propuse otro ejercicio en la universidad,
un club juvenil... algo de mucho interés hoy en día.
¿Qué es un club juvenil?

En cierto sentido, era necesario fijar un *lugar*
y para los alumnos, la búsqueda de un lugar
llevó consigo la idea de que sería fantástico que,
en las cercanías del club, algunas de las calles
pudieran cortarse para acabar con el movimiento,
el movimiento desinteresado a su través.

Ello provocaría que no fuera práctico atravesarlas,
y esas calles, en las que el tráfico era perjudicial,
iniciarían una nueva vida.

Sus cruces se convirtieron en pequeñas plazas
y, de algún modo, el club juvenil aparecía
como si fuera posible que estuviera allí.
Simplemente por la imposición directa,
las calles se convirtieron en aparcamientos
—e incluso en lugares de juego—
tal y como solía ser.

Recuerdo que, cuando era niño,
solíamos tirar el balón desde la ventana del primer piso.
Nunca íbamos a un espacio especialmente pensado para jugar;
el espacio del juego se establecía en el momento de jugar.
El juego era inspiración, no organización.

Durante nuestro debate sobre la naturaleza de un club juvenil,
un estudiante salió y dijo,
“Creo que un club juvenil es un granero”.
Otro estudiante, algo contrariado
porque no se le había ocurrido antes lo del granero,
dijo, “No, creo que es una cabaña”
(Aquella no era ciertamente una gran contribución).

El propio Gabor, que asiste a clase como oyente,
no dice nada a menos que se le pregunte.
Estábamos ya en la tercera semana
deliberando sobre la naturaleza de un club juvenil.
Le dije a Gabor, “¿Qué crees tú que es un club juvenil?”

Dijo, “Creo que un club juvenil es un lugar *desde*.
No es un lugar *hacia*, sino *desde*.
Es un lugar cuyo espíritu debe ser
desde donde uno va, y no *hacia* donde uno va”.

Louis Kahn. “Luz blanca, sombra negra”

Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*, pp. 25 y 26

saber a dónde se dirigen ni cuál va a ser el desenlace final (BT. Babelia, p.20. El País, 30 de Abril de 2005). Dicha forma de trabajar conecta directamente con el método utilizado por Louis Kahn que basa su propuesta proyectual en una idea esencial que emerge de plantearse las preguntas adecuadas. Miralles admiraba sus textos y siempre los tenía presentes como “lugares de reflexión” (EMBT. Obras y proyectos, p. 202. Skira). En relación al Parlamento de Escocia Enric y Benedetta se cuestionarán:

“¿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?”

EMBT. El Croquis 100/101, pp.144 y 145

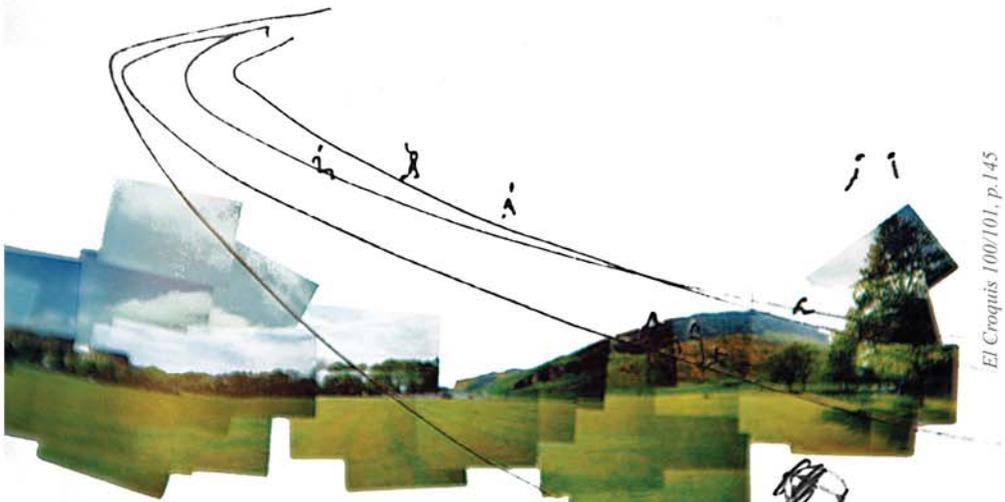
Escriben a continuación que “el Parlamento es una imagen en la mente de la gente. Es un lugar mental...”. Con esta afirmación se declaran partícipes del pensamiento de Louis Kahn asumiendo esa cualidad que pertenece a todos, atemporal y espiritual (existencial) conectada a la esencia de las cosas. Para 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 así mismo (L.K. Conversaciones con estudiantes, p.35).

Según Jan Georg Digerud los croquis de Louis Kahn manifiestan una doble realidad; por un lado, una gran seguridad surgida de un minucioso estudio y, por otro, la incertidumbre de no tener nada decidido a priori preguntándose continuamente sobre la naturaleza esencial del lugar y la construcción y elaborando diferentes tentativas en la búsqueda de lo que “el espacio y las cosas quieren ser”. Comenta, en ocasión de una exposición de los proyectos de Kahn en el MOMA de Nueva York en 1966, cómo al encontrárselo ahí y entrevistarle para pedirle algunas aclaraciones, éste le respondió con otra pregunta: “¿Te parece difícil dibujar árboles?” (Jan Georg Digerud. *Idea e imagen*, p.119). Para él es un claro ejemplo de cómo Louis Kahn, al igual que Miralles y Tagliabue, aborda el proyecto de arquitectura preguntando y cuestionando absolutamente todo, dudando de lo establecido, huyendo de lo académico, de los apriorismos formales y de las tipologías preestablecidas. Según Kahn es importante rescatar el origen de las cosas ya que en él se encuentra la esencia inmutable, lo que siempre ha existido, 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 él solo las circunstancias cambian, lo que exige la renovación de las interpretaciones: buscar “expresiones nuevas para antiguas instituciones” (C.Norberg. *idea e imagen*, p.12). Cuenta Digerud que Kahn, a pesar de tener ocho volúmenes sobre la historia de Inglaterra, leía constantemente solo el primero (y de éste sólo las primeras páginas) buscando, precisamente, ese inicio que nunca había estado escrito:

“En realidad, todos mis esfuerzos consistían en intentar leer el volumen cero (es decir, aquél que nunca fue escrito) porque estoy convencido de que contiene ese inicio antiguo y lamentablemente olvidado, ese manantial que, una vez redescubierto, parecerá nuevo y convincente.”

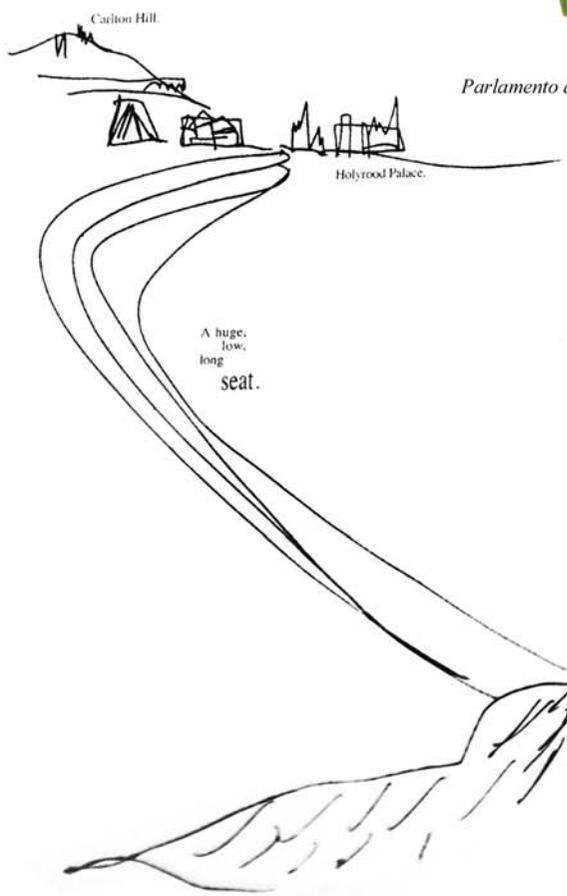
Louis Kahn. *Idea e imagen*. Cit por Digerud en *Idea e imagen*, p.119. También en “Amo los inicios”, p.113

La sociedad, desde la aparición de la democracia en que el pueblo intervenía en el gobierno del Estado, ha necesitado de una arquitectura para el diálogo, desde los foros y las ágoras de la Antigüedad Clásica hasta los Parlamentos y Consulados de los arquitectos del siglo XX (por ejemplo, Le Corbusier en la ciudad india de Chandigarh, Oscar Niemeyer con la Cámara de los Diputados y el Senado de Brasilia, Louis Kahn con el nuevo Parlamento de Dacca, Blangladesh o Norman Foster con el reciente Parlamento alemán en Berlín). Charles Jencks describe como Miralles y Tagliabue exploraron nuevos territorios para la identidad



El Croquis 100/101, p.145

Parlamento de Escocia. Dibujo superpuesto sobre fotomontaje de Enric Miralles



El Croquis 100/101, p.144

Parlamento de Escocia. Croquis de Enric Miralles

Esta es una pregunta muy amplia, ya que como pasé por cinco o seis edificios, tuve cinco o seis estímulos distintos. Se trata más o menos del reconocimiento de un solo elemento. El estímulo surgió del lugar de la asamblea. Es un lugar de trascendencia para los políticos. Es una casa para legislar, donde te ocupas de condiciones circunstanciales. La asamblea establece o modifica las instituciones del hombre. Así que, desde el principio, la vi claramente como la ciudadela de la asamblea y la ciudadela de las instituciones del hombre, que son opuestas, y simboliqué a las instituciones del hombre. (Anteriormente, había simbolizado a las instituciones del hombre construyendo una escuela de arquitectura, o sea, una escuela de arte y otra de ciencia. Las disciplinas eran distintas, completamente distintas, aunque ambas eran obras del hombre. Una es completamente objetiva, mientras que la otra es verdaderamente subjetiva). Y luego hay edificios llamados lugares del bienestar, donde uno empieza a considerar cada vez más al cuerpo como el instrumento más precioso, y a conocerlo, y a honrarlo.

Louis Kahn. "¿Qué le sirvió de estímulo en el proyecto de Dacca?"

Mi proyecto de Dacca está, de hecho, inspirado en las Termas de Caracalla, pero ampliadas. Los espacios residuales de este edificio son un anfiteatro. Es un espacio residual, un espacio encontrado, un patio. A su alrededor hay jardines, y en el cuerpo del edificio, el anfiteatro, hay interiores, y en los interiores hay distintos niveles ajardinados, y lugares para honrar a los atletas, y lugares para honrar el conocimiento de cómo fue hecho. Todos estos son lugares de bienestar, y de descanso, y lugares donde uno recibe consejos para vivir para siempre... así que eso fue lo que inspiró mi proyecto.

Convertí la mezquita en entrada. Estaba estableciendo, así, su naturaleza, porque me di cuenta de que la gente rezaba cinco veces al día.

En el programa había una nota diciendo que debería haber una sala de oración de 280 metros cuadrados, y un armario para guardar las alfombrillas; ese era el programa. Les hice una mezquita de 2.800 metros cuadrados, y las alfombrillas para rezar estaban siempre en el suelo. Y esto se convirtió en la entrada, es decir, la mezquita se convirtió en una entrada. Cuando lo presenté a las autoridades, enseguida lo aceptaron.

escocesa haciendo emerger los orígenes democráticos del clan de ancianos que se reunía en el bosque, el antiguo recuerdo del lugar de reunión, creando un ágora pública, abierta y conectada al paisaje circundante, el calificado por los arquitectos catalanes de “anfiteatro natural” destinado a las asambleas, discusiones o reuniones de los ciudadanos. Para la tradición anglosajona resulta una innovación ofrecer un espacio público en el que la gente pueda sentarse y congregarse espontáneamente en un ambiente agradable y paisajístico semejante al de las plazas del mediterráneo. Según Charles Jencks:

“La manera en que el edificio deja entrar al público y le permite congregarse en las calles y paisaje de los alrededores es una importante innovación. Pensemos en la madre de todos los parlamentos, como Margaret Thatcher llamó al Palacio de Westminster, o de ahí a Washington DC y su gobierno basado en el equilibrio “Lockeano” de poderes, el legislativo, el judicial y el ejecutivo. Recuerda cómo estas organizaciones institucionales y los edificios que los albergan han crecido a partir de las ciudades medievales y antes, del foro romano y del ágora de Atenas. Lo que resulta extraño de esta historia es que los políticos anglosajones hayan realizado un sorprendente invento –democracia sin el pueblo- esto es, sin un lugar para que éstos se encuentren de forma colectiva y se expresen a sí mismos como una fuerza. Los ingleses y después los americanos desconfían de semejantes congregaciones preocupándose del comportamiento colectivo y prefiriendo la representación de individuos atomizados. Por ello no hay espacios colectivos para las reuniones colectivas y las manifestaciones espontáneas. En Inglaterra el público tuvo que apropiarse de la plaza de Trafalgar por la fuerza, en Washington DC los movimientos por los derechos civiles de los años 80 hicieron lo mismo en el área exterior del monumento a Lincoln.

En la democracia anglosajona, al público cuando quiere reunirse, se le decepciona con un triángulo de hierba en el Speaker’s Corner o no tiene más remedio que ocupar una plaza, un Royal Park o un Mail. Esto contrasta con la democracia europea, donde existe la tradición de la plaza, de la *piazza* o de la *place* francesa, y entonces uno entiende los argumentos de Hannah Arendt. Como ella señala, la gente tiene que oírse a sí misma como una entidad, verse a sí misma hablar y actuar como en un espejo colectivo para ser una fuerza política. Si se les proporciona estos espacios, como se hace en Europa, entonces, como muestran los ejemplos de 1989, la gente puede medir o graduar su propia respuesta a acontecimientos tales como una conferencia al aire libre de Ceaucescu (eso fue lo que le derribó), o una ocupación de la plaza principal de Praga (ello llevó a la revolución). Este espacio fundamental e institucional de la democracia se ofrece por primera vez en la práctica política reciente anglosajona en el parlamento escocés, por parte de un arquitecto europeo.”

Charles Jencks. Scottish Parliament, pp. 54 y 56

En su texto “El orden es”, Kahn manifiesta claramente que la naturaleza de cada cosa tiene una voluntad de ser específica (‘un caballo pintado a rayas no es lo mismo que una cebra’). Una arquitectura no se concibe o nace cuando se pregunta cómo construirla sino al indagar en qué es lo que ella quiere expresar; se trata más bien de descubrir (ya que según él está olvidado) el orden primordial que existe, ese orden que ya “es”, que es inmaterial, pura fuerza creativa y voluntad integradora. Kahn escribirá: “Una cúpula no está concebida cuando nos preguntamos cómo construirla. Nervi hace crecer un arco. Fuller hace crecer una cúpula”

(Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.6) o bien,

“Antes que una estación ferroviaria sea un edificio
quiere ser un camino
surge de las necesidades del camino
del orden del movimiento”

Louis Kahn. *Idea e imagen*. El orden es, p.6

Preguntarse constantemente ¿cuáles son las necesidades reales?, ¿qué quiere ser esto?... ¿“qué quiere ser el espacio”? ¿“qué quiere ser el edificio”? y el “porqué” de todo lugar, programa y diseño, permite desplazarse al territorio intangible de la fuente. Descubriendo los

En el Salk Institute for Biological Studies, cuando Salk vino a mi despacho y me pidió que construyera un laboratorio, el programa era muy simple. Me dijo, “¿Cuántos metros cuadrados tienen las torres de medicina de University of Pennsylvania?” Le dije que unos 9.300. Me dijo, “Hay una cosa que me gustaría poder lograr. Me gustaría invitar a Picasso al laboratorio”. Su inspiración, claro está, era que en la ciencia, preocupada por lo mensurable, hay una voluntad de ser aquello que se es, desde la cosa más pequeña. El microbio quiere ser un microbio (por alguna razón impía), y la rosa quiere ser una rosa, y el hombre quiere ser un hombre... para expresar... cierta postura, cierta actitud, cierto algo, que se mueve en una dirección y no en otra, martilleando sin parar a la naturaleza para proporcionar los instrumentos que lo hacen posible. Salk, el científico, intuía ese gran deseo de expresión. El científico, aislado de cualquier otro modo de pensar, necesitaba más que nada la presencia de lo inconmensurable, que es el territorio del artista.

Louis Kahn. "Luz blanca, sombra negra"

La tradición no es más que un cúmulo de circunstancias –¿comprenden?– cuyo recuerdo también es un polvillo de oro del que se puede extraer la naturaleza del hombre; lo cual es enormemente importante si saben prever, en su obra, lo que durará, lo que es el sentido de la comunidad, y al decir comunidad quiero decir en realidad que la esencia del silencio es la comunidad. He aquí cuál es la esencia. Cuando ven las pirámides hoy, lo que sienten es el silencio. Su inspiración original podía ser cualquier cosa, pero la motivación que las movió, la que creó las pirámides, era simplemente notable. Haber pensado en esta forma que personifica un tipo de perfección –la forma de la perfección no existe en absoluto en la naturaleza– y luchar con tanta fatiga, azotar a la gente, a los esclavos, hasta la muerte para crear esta obra. Nosotros la vemos hoy, despojada de sus circunstancias, y vemos que, cuando el polvo se ha posado, en realidad de nuevo vuelve el silencio. Así ocurre en una gran obra. También una pintura de Giotto yo la veo con una sensación de silencio.

L. Kahn. "Conferencia en el ETH de Zurich"

Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*, p.28

Norberg-Schulz y Digerid
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.101

Y ahora voy a contarles la última historia, que se refiere al encuentro con un hombre, un maravilloso arquitecto mexicano. Mientras recorría su casa, sentí el sentido del término "La Casa": buena para él y buena para cualquiera en cualquier momento de la vida. Ella nos dice que el artista busca sólo la verdad y que lo que es tradicional o moderno no tiene ningún sentido para el artista. Sus jardines están concebidos como lugares individuales que no admiten duplicados. Dan la impresión de que, una vez hecho el jardín, habría que destruir todos los diseños. El jardín mismo sobrevive como la única y auténtica realidad, y debe esperar su pleno desarrollo para realizar el espíritu de su concepción. Más tarde, nos reunimos en grata compañía y él me hizo la siguiente pregunta: "¿Qué es la tradición?". Le respondí. "Sí, la memoria me lleva al Globe Theatre de Londres". Shakespeare escribió *Mucho ruido para nada* precisamente para que fuera representado en ese teatro. Imaginaba que veía la comedia a través de un agujero en el muro y me sorprendí al ver al primer actor que, al ir a representar su papel, se derrumbaba en un montón de polvo y huesos bajo su traje. Al segundo actor le pasó lo mismo, y al tercero y al cuarto, y el público, por reacción, también se derrumbó en un montón de polvo. Comprendí que las circunstancias no pueden repetirse nunca y que lo que veía entonces no habría podido verlo ahora. Y comprendí que un antiguo espejo etrusco venido del mar, en el que una vez se reflejó un bello rostro, conservaba aún, bajo todas sus incrustaciones, la fuerza de evocar la imagen de aquella belleza. Lo que el hombre hace, lo que escribe, su pintura, su música es lo que permanece indestructible. Las circunstancias de su hacer no son más que la arcilla de modelar. Esto me llevó a comprender qué era, quizás, la Tradición. Cualquier cosa ocurra en el curso contingente de su vida, el hombre deja, como más precioso residuo, un polvo de oro que es la esencia de su naturaleza. Este polvo, si ustedes conocen este polvo y creen en él y no en sus circunstancias, entonces están verdaderamente en contacto con el espíritu de la tradición. Entonces podría ser que la tradición es lo que nos da los poderes de la anticipación, por lo cual sabemos, cuando creamos, qué es lo que permanecerá.

De "L'Architecture d'Aujourd'hui", 142, 1969. Conferencia dada el 14 de noviembre de 1967 en el New England Conservatory en el marco del simposio dedicado a la "Nueva Fundación" del Conservatorio.

L. Kahn. "El espacio y las inspiraciones"

Norberg-Schulz y Digerid
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.98

inicios es cuando se posibilita la creación de una institución verdadera acorde a las necesidades reales de los usuarios y los ciudadanos. El concepto de “manantial”, ese origen antiguo y olvidado, incluye tanto el inicio esencial de cualquier propuesta proyectual como el carácter local y la tradición histórica-cultural. Según Digerud, Kahn afirma que “es imposible comprender con plenitud la urgente riqueza expresiva del arte manierista sin saber nada de lo que se consideraba normal hasta ese momento. En consecuencia puede decirse que los principios ordenadores del Renacimiento son un presupuesto de la expresividad liberadora y fantasiosa de los manieristas” (Digerud. *Idea e imagen*, p. 122). Para Khan y también para Miralles es imposible hacer *tabula rasa* del pasado, de lo que ha ido construyendo el lugar, de la memoria ontológica y heredada.

Sin embargo no se trata de imitar la tradición, de incorporar lo antiguo sin la emergencia de crítica alguna, de introducir los estilos adoptados por otros movimientos arquitectónicos y artísticos sin replanteos, sino de rescatar lo esencial, el sentido profundo de aquello que intenta comprenderse y construirse. Miralles siempre se preguntará qué es lo fundamental en este arquitecto o en esta obra, “cuál es el truco” que hace que algo sea percibido como interesante, que es lo que realmente le aporta a él como arquitecto. Leyendo sus entrevistas podemos observar cómo constantemente dice, “para mí lo importante es...”, “a mí lo que me interesa es...”, “lo que considero fundamental es...” etc. Esta forma de funcionar, que intenta profundizar en la esencia, interrogar antes que buscar soluciones fáciles, es aplicada por Miralles en todos los ámbitos de su actividad profesional cuestionándose también el sentido de su trabajo, los modos de operación, la manera en que explica las cosas o qué es lo que puede ofrecer en épocas de cambio especialmente al pasar a obtener más renombre internacional y al tener que responder a proyectos de mayor envergadura.

“We can say that Miralles never copies; he eats ideas.”

BT. *Architectural Monographs* 40, p.119

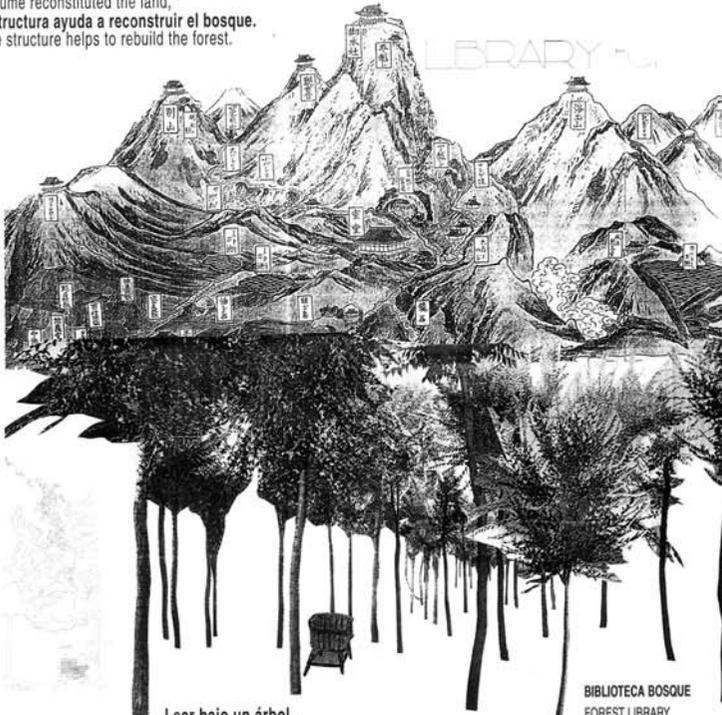
La manera de encarar cada proyecto, para ambos arquitectos, es totalmente específica interrogándose sobre cuestiones y necesidades particulares y acordes a la “naturaleza” del lugar y a aquello que se desea crear siguiendo una lógica propia que trasciende la pura funcionalidad y las exigencias del programa. Para Louis Kahn “es imposible justificar el uso de un techo interior con casetones en la estructura basándose únicamente en criterios prácticos y económicos: dentro de un programa económico establecido es directa responsabilidad del arquitecto, respetando al futuro usuario, la elección de las soluciones que mejor respondan a las ‘intenciones’ del proyecto” (Digerud. *Idea e imagen*, p.120). Los apriorismos estilísticos y formales se abandonan abordando el proyecto de arquitectura desde dimensiones más existenciales, pragmáticas y también subjetivas, manteniéndose en todo momento en conexión con el entorno, con los nuevos estímulos y las necesidades cambiantes. En “El orden es”, Khan escribe:

“El estilo es un orden adoptado
Un mismo orden creó al elefante y creó al hombre
Son diseños distintos
Iniciados por aspiraciones distintas
Plasmados por circunstancias distintas”

Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.6

El diseño, que debe ante todo dar respuesta a esa voluntad de ser de las cosas, será el medio (“el cómo”: “el dónde, el con qué, el cuándo, el cuánto”) utilizado para formular preguntas y para dar forma a ese orden a través de diferentes tentativas y ensayos: “el diseño son ejercicios de orden”, “los diseños sacan sus imágenes del orden” (L.K. p.6); para Kahn “el

El volumen del almacenamiento de libros reconstituyó el terreno
 The book storage volume reconstituted the land,
 y la estructura ayuda a reconstruir el bosque.
 and the structure helps to rebuild the forest.



El Croquis 100/101, p.214

Leer bajo un árbol.
 Read under a tree.
 Cerca de una casa.
 Near a house.

BIBLIOTECA BOSQUE
 FOREST LIBRARY

EMBT. Biblioteca Nacional de Japón, 1996

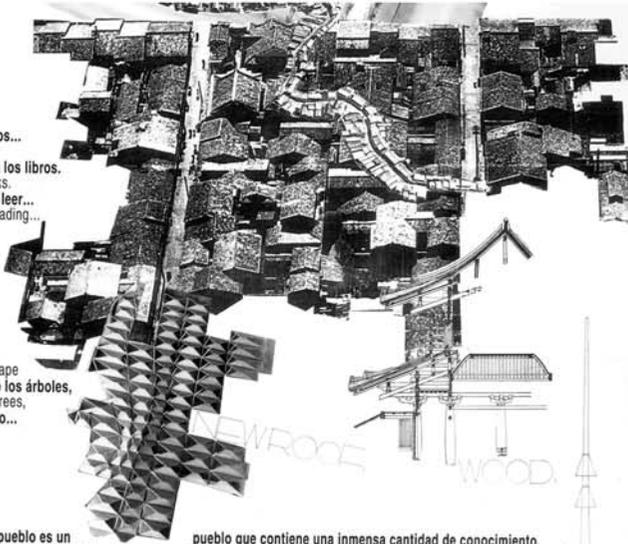
Un hombre con un libro va hacia la luz.
 Así comienza una biblioteca.
 El hombre no deberá desplazarse dos metros para alcanzar una bombilla.
 El sitio de lectura es la hornacina, que puede ser el principio del orden espacial de su estructura.
 En una biblioteca, la columna empieza siempre en luz.
 Sin ser nombrado, el espacio creado por la estructura de la columna sugiere su uso como sitio de lectura.
 Un hombre que lee en un seminario buscará la luz, pero la luz es un hecho secundario.
 La sala de lectura es impersonal. Es el encuentro en silencio entre lectores y libros.
 El espacio grande, los espacios pequeños, los espacios no nombrados y los espacios de servicio. El modo en que están conformados respecto a la luz es el problema de todos los edificios.
 El edificio en cuestión parte de un hombre que quiere leer un libro.
 Devoción.
 Ritual
 es la capilla
 La capilla de una universidad
 El ritual es inspirado
 La devoción es personal
 Inspirado por un gran maestro, el afortunado joven, al pasar echa una mirada a la capilla. Siente la devoción y realiza su ritual.
 El ha estado allí, aunque nunca abriera la puerta.
 Allí se centra la llamada e inspira su propio ritual.
 Allí se honra a un hombre.
 La devoción es su esencia.

Norberg-Schulz y Digerud
 Louis Kahn. Idea e imagen, p.61

EMBT. Biblioteca Nacional de Japon, 1996

Los libros deberían estar ocultos...
 Books should be hidden...
 el conocimiento no está en los libros.
 knowledge is not in the books.
 Está en el acto de leer...
 It is in the act of reading...

Leemos en la cima del paisaje
 We read at the top of the landscape
 construido con libros, bajo los árboles,
 built with books, under the trees,
 cerca de un pueblo...
 near a village...



El Croquis 100/101, p.215

La pequeña biblioteca-pueblo es un pueblo que contiene una inmensa cantidad de conocimiento.
 The small village library is a village that contains a vast quantity of knowledge.
 Hay que mostrar respeto hacia los que gobiernan este pueblo. Sus zonas de trabajo no deben ser solitarias, sino espacios reunidos en torno a la iluminación natural del patio.
 Respect must be given to those who manage this village. Their working spaces must not be solitary, but spaces gathered together around the natural lighting of patio.

L. Kahn. "La arquitectura y la meditada creación de espacios"

orden es la naturaleza misma que el hombre descubre con el uso de las reglas” (LK, 122), “el orden es” y precede al diseño. Así, el esfuerzo se dirige y se concentra en hallar, en las raíces de lo antiguo, lo nuevo, en realizar las preguntas adecuadas y en descubrir el orden y la idea real que sustenta la arquitectura concreta que se desea crear y que será la impulsora de todo el desarrollo constructivo. También para Enric Miralles, “una vez se tiene una idea válida, la forma viene después” (EM. *Time Architecture* 4, p. 62), el diseño cambiará según el programa y la realidad contextual, según los avances en el propio proceso. Según Digerud, “las teorías de Kahn sobre la idea que determina la forma han reforzado en los arquitectos la conciencia de su misión, que consiste, realmente, en traducir a tres dimensiones lo que todos en el fondo saben, pero que quizás han olvidado” (Digerud. *Idea e imagen*, p.120). En el *Parlamento de Escocia*, Benedetta alude a este hecho comentando cómo la idea inicial del proyecto se mantuvo durante todo el proceso a pesar de los innumerables cambios acontecidos en el diseño formal, en las volumetrías, en las orientaciones, posiciones y relaciones entre los diversos elementos constructivos que intervenían.

“Después de más de veinte cambios el proyecto sigue siendo el mismo: un pensamiento sobre la nueva figuración del moderno poder democrático, -un poder que no quiere identificarse con una sala central con cúpula-. Una identidad nacional que quiere identificarse con su tierra y con el paisaje.”

BT. *El Croquis* 100/101, p.24

En la entrevista que le realizó Alejandro Zaera, Miralles diferencia esta idea incipiente, una idea abierta, sin interpretación, de las ideas que van surgiendo como respuesta al acto proyectual concreto de definición y resolución de los problemas o en la construcción de la obra. Al inicio la idea, expresada en los gestos conceptuales casi minimalistas de Albert Viaplana o en el dibujo-collage de hojas y ramas presentado al concurso para el nuevo *Parlamento de Escocia*, en realidad es una intención o un propósito el cual, en el caso de Khan y especialmente en el de Miralles y Tagliabue, irá cambiando constantemente sus vestiduras pero no su esencia.

“Es muy distinta la necesidad de racionalizar las cosas que existe en el momento de iniciar un proyecto, de lo que ocurre a lo largo del proceso de construcción. Al principio la interpretación no existe, sólo el puro propósito. La construcción de una obra abre las posibilidades de interpretación.”

EM. *El Croquis* 72, p.6

Como en Louis Kahn, la intención que expresa la naturaleza de las cosas no está separada de sus concreciones constructivas ni de la experiencia que es necesaria para llegar a ella. Lo intangible (ese orden primordial, la esencia o la naturaleza de las cosas) sólo puede llegar a ser consciente a través de la presencia y lo mensurable, es decir, por mediación del diseño o el hacer arquitectónico, analizando, preguntando y profundizando en él. Al respecto Kahn escribió: “este recurrir a la materia, que es el ‘hacer’, el hacer ser, ésta creación de presencias, es el elemento que introduce lo mensurable en nuestra obra. Mientras no entra en acción, todo es esencial y coherentemente inconmensurable” (LK. *Idea e imagen*, p.115). Cuando Kahn se pregunta por la esencia por ejemplo de un muro, en realidad está cuestionando lo que “puede hacer” y el modo en que está construido; ahí se encuentra la naturaleza o el orden primordial de ser pared. Cuando Alejandro Zaera le pregunta a Enric Miralles sobre el sentido de la complejidad formal en su obra, al igual que Kahn, él contesta que está interesado en aprender todo lo que, por ejemplo, una pared “puede hacer”, en descubrir las múltiples posibilidades que puede llegar a contener: “es difícil pensar en una pared sin pensar en la posibilidad de un nicho, que revela la profundidad del espacio del muro. Es difícil ignorar la estructura que hace posible la pared, los contrafuertes, las columnas, las múltiples capas que abren el concepto de pared a una multiplicidad de lecturas...” (EM. *El Croquis* 72, p.18). Por su parte Kahn escribe: “Y el arco dice:



Norberg-Schulz y Digerud
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.51

L.K. Theatre of Performing Arts.
Fort Wayne, 1964-1967

En el reino de lo increíble se halla
lo maravilloso del nacimiento de una columna.
Del muro nace la columna.
El muro hizo bien al hombre.
Con su grosor y su fuerza
lo protegió de la destrucción.
Pero pronto, la voluntad de mirar hacia fuera
hizo que el hombre agujereara el muro,
y al muro le dolió mucho, y dijo,

“¿Por qué me haces esto?
Yo te protegí; te hice sentir seguro,
¡y ahora me atraviesas con un agujero!”
Y el hombre respondió, “¡Pero ahora veré el exterior!
Veo cosas maravillosas ahí fuera,
y quiero mirarlas”.
Y el muro continuó sintiéndose muy triste.
Más tarde, el hombre dejó de agujerear el muro,
e hizo una abertura más perspicaz,
adornada con piedras delicadas,
y puso un dintel sobre la abertura.
Y pronto el muro se sintió bastante bien.

Aquella manera de tratar al muro fue el inicio de
un orden en la manera de hacer muros con aberturas.
Después vino la columna,
que era un orden más bien automático,
que decidía que algo se abría,
o que no se abría.
El ritmo de las aberturas las decidía entonces el propio muro,
que ya no era un muro,
sino una serie de columnas y de aberturas.
La comprensión de todo ello no surgió de algo natural.
Surgió de un sentido misterioso
que el hombre posee para expresar las maravillas del alma
que demandan expresión.

Louis Kahn. "Luz blanca, sombra negra"

Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*, pp.18 y 19



Norberg-Schulz y Digerud
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.51

Louis Kahn. Theatre of Performing Arts. Fort Wayne, 1964-1967

¿puedo hacer una pequeña observación? ¿no os dais cuenta de que estáis hablando de un ser, y que un ser de ladrillo es un arco? Esto significa comprender el orden. Significa conocer su naturaleza. Significa saber qué puede hacer. Y respetarlo profundamente. Si trabajamos con ladrillo, no lo usemos como una opción de segunda mano o porque cuesta poco. No, debemos alzarlo en toda su gloria, y ésta es la única interpretación que merece” (LK. *Idea e imagen*, p.115). En ambos arquitectos la transparencia, es decir el mostrar cómo están contruidos los diferentes elementos, es fundamental ya que a través de ella se manifiesta la esencia propia de las cosas y se expresa el carácter inherente a cada material. Miralles escribe: “a la arquitectura concreta le pediríamos que fuera transparente al pensamiento que la ha generado...” (EM. *El Croquis* 30, p.3).

Se trata de una concepción sobre la arquitectura muy diferente a la desarrollada por sus precedentes modernos. Según Digerud, Le Corbusier consideraba por separado las estructuras sustentadoras y por tanto ordenadoras (pilares y plantas) de las que no lo eran. Su sistema de “planta-libre” y “Dominó” le llevó, al liberar la pared y las fachadas de su necesidad estructural, a desarrollar una gran libertad formal expresada por mediación de una verdadera “poesía plástica”. Frank Lloyd Wright también deseaba una libertad interior, pero su voluntad de fundirse con el entorno, de experimentar un contacto íntimo con la naturaleza y el paisaje circundante le condujo a “destruir” el sistema estructural rectangular base. Sin embargo, el pensamiento de Kahn no discurre en contra del carácter de las cosas; él no quería ni liberar, ni destruir nada, sino sencillamente ‘penetrar en ellas’ y descubrir su esencia; la libertad de crear sólo puede hallarse en la variación. Digerud describe cómo Kahn “al restituir a la pared su significado de elemento estructurador en la totalidad, abrió el camino a una arquitectura en la que la expresión es de nuevo posible como una variación sobre temas estructurales y formales”

(Digerud. *Idea e imagen*, p. 123).

El término “forma” posee significados diferentes en Louis Kahn y Enric Miralles. Kahn escribirá: “al componer, yo siento que los elementos de la forma permanecen siempre intactos (...). La forma no se resuelve en la presencia porque su existencia pertenece a la naturaleza psicológica” (LK. *Idea e imagen*, p.95). Por tanto la forma está vinculada a la esencia de las cosas o al “orden” que ya “es”. Sin embargo para Miralles y Tagliabue la forma tiene un sentido más aparente y cualidades relacionadas a lo puramente visual, conectadas al mundo de las “presencias” y asociadas al estilismo por lo que enfatizará el concepto de “construcción” afirmando que la forma es totalmente variable y que siempre emerge después, al profundizar en los procesos proyectuales. Así, el significado de “forma” tal como lo aplica Louis Kahn puede ser traducido por “construcción” en el mundo conceptual de Miralles. Al respecto Kahn afirmará que “la forma brota de un sistema constructivo” o que “una forma surge de los elementos estructurales inherentes a la forma” (LK. *Idea e imagen*, p.6). Según Norberg-Schulz “en sus primeros escritos Kahn había utilizado el término ‘forma’ para indicar lo que una cosa quiere ser, pero como el término de forma tiene un significado más limitado, luego introdujo el concepto de pre-forma” (Norberg-Schulz. *Idea e imagen*, p.9).

Tanto en Louis Kahn como en Miralles y Tagliabue, las variaciones y los numerosos ensayos constructivos están ligados al propósito en cuyo seno las preguntas se mueven de lo general al detalle y viceversa en busca de soluciones, de ideas más concretas y contenidos más específicos, y en el que el diseño, el acto de trabajar en el proyecto, juega un papel de intermediario; la idea como propósito y los contenidos que la expresan no están separados de los procesos constructivos sino más bien al contrario estrechamente entrelazados a ellos. La arquitectura no es sólo idea sino también construcción, o no es, primero idea y después materialización.

Según Miralles y Tagliabue los diferentes contenidos del proyecto y las ideas específicas y particulares irán emergiendo a medida que se avanza en el proceso proyectual: “la idea la pones detrás, nunca delante” (EM. *El Croquis* 72, p.11). Esta afirmación de Miralles, que no anula la existencia de intenciones o el surgimiento de contenidos, pretende insistir en el carácter

Realmente, busco la naturaleza de las cosas. Cuando hago una escuela, intento resolverla a partir de "escuela", y no de "una escuela". En primer lugar, está el problema de por qué una "escuela" es distinta de cualquier otra cosa. Nunca leo un programa literalmente. Es algo circunstancial. La cantidad de dinero de que dispongas o dónde debe localizarse, y las cosas que necesitas no tienen nada que ver con la naturaleza de un problema. Así que buscas su naturaleza y después lo confrontas con el programa. Mirad a la naturaleza de algo, y veréis en el programa lo que queráis... una biblioteca, por ejemplo. Lo primero que se hace es reescribir el programa. Ahora bien, la reescritura debe ir acompañada de algo que la interprete. Tu programa no significa nada por sí mismo, porque estás hablando de espacios. Así que también envías los dibujos que acompañan a tus pensamientos sobre la naturaleza de tu problema. Invariablemente, se necesitan más espacios porque todos los programas los escriben no-arquitectos y están destinados a ser una copia de otra escuela o edificio. Es como escribir a Picasso y decirle, "Quiero un retrato... con dos ojos... y una nariz... y sólo una boca, por favor". No puedes hacer eso, porque estás hablando del artista, y él no es así. La naturaleza de la pintura es tal que se pueden pintar cielos negros durante el día. Puedes pintar de azul un vestido rojo. Puedes hacer puertas más pequeñas que las personas. Como pintor, tienes esa prerrogativa. Si lo que quieres es una fotografía, contratas a un fotógrafo. Si lo que quieres es un arquitecto, tendrás que hablar de espacios..., de espacios inspirados..., así que tendrás que reconsiderar las necesidades de la naturaleza del entorno que inspira la actividad de esa institución del hombre. Lo ves en una escuela o en un edificio de oficinas, o una iglesia, o una fábrica, o un hospital, instituciones del hombre.

Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*, p.45

Louis Kahn
 "¿Con qué relaciona los aspectos más sutiles de su trabajo?"

La forma viene de un estado de maravilla. La maravilla nace de nuestro "estar en contacto" con el modo en que hemos sido creados. Se advierte que la naturaleza registra el proceso de lo que hace, de modo que, en lo que hace, también está el testimonio de cómo se ha hecho. El contacto con este testimonio lo alcanzamos en un estado de maravilla. La maravilla da origen al conocimiento. Pero un conocimiento está ligado a otro conocimiento, y tal ligazón produce una sensación de orden, la sensación de que todos los conocimientos están conectados entre sí en una armonía que hace vivir todas las cosas.

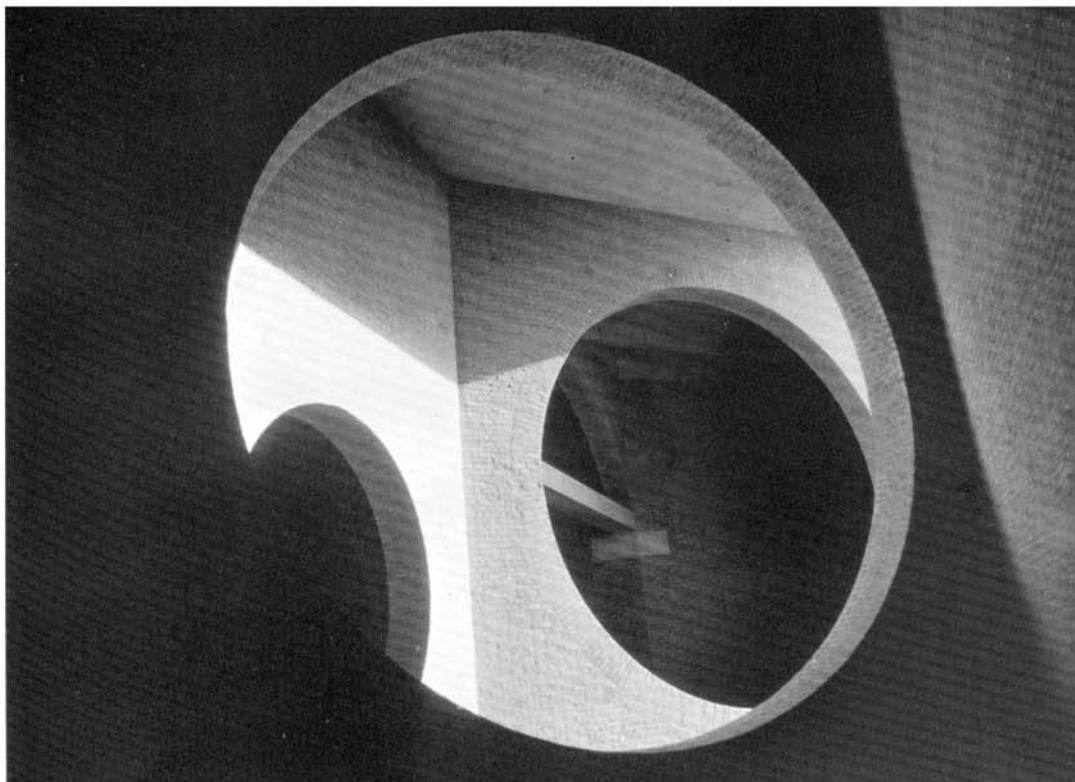
Louis Kahn. "Premisa", 1962



Louis Kahn
 Indian Institute of Management. Ahmedabad
 1963-1974

Norberg-Schulz y Digerud
 Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.49

Norberg-Schulz y Digerud
 Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.79



Norberg-Schulz y Digerud
 Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.49

Louis Kahn. Indian Institute of Management. Ahmedabad, 1963-1974

dialogante de la ideación arquitectónica, en la que, partiendo de las existencias, de condiciones concretas determinadas por el programa, el entorno, el lugar y la tradición, se pregunta sobre las cosas y se conversa con todo aquello que puede llegar a estar implicado en el proceso. Al respecto cuando Alejandro Zaera en 1995 le pregunta por su forma de trabajar y le cuestiona la existencia de ideas preliminares, Miralles comenta:

“Bueno, no sé si diría tanto como que no hay idea, no porque me de miedo decirlo... Yo creo que si trabajas desde el registro, más que imponiendo estás ya comprobando desde el principio. Yo cambiaría la palabra idea por la palabra diálogo, conversación más que idea. Seguramente la parte peor de un proyecto es el carácter de imposición. Lo que sucede en Berlín en estos momentos, todos esos enormes proyectos no son más que una imposición en toda la regla... Entonces lógicamente no se puede dialogar, preguntar...”

Muchos de mis proyectos se construyen de esta manera: dialogando con lo que existe. Es casi la conversación clásica. ¿Dónde está la idea y donde está el ideal? Está un poco en los contenidos comunes que ponen de acuerdo estas cosas con otras, yo diría que el contenido ideal está en con qué familia relacionas los datos del lugar, hacia dónde llevas ese sitio. La idea la pones detrás, nunca delante...”

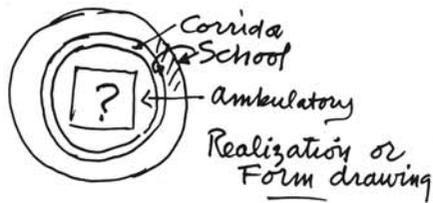
EM. El Croquis 72, pp.10 y 11

Más adelante, en la misma entrevista, defiende la inseparable interrelación entre concepto y producción afirmando que en realidad “nunca tiene una idea a priori del espacio que está intentando construir” y que para él “las ideas están en las cosas” (EM. El Croquis 72, p.15) o bien que éstas son “un producto físico” (EM. El Croquis 72, p.21). El propósito inicial nunca es una idea abstracta, ideal, separada de la manipulación constructiva de la materia; éste toma forma, se multiplica y diversifica a través de la propia actividad constructiva fomentando la aparición de la sorpresa y el descubrimiento, la emergencia de ideas no premeditadas ni esperadas. Con esta forma de trabajar, pragmática y ausente de paradigmas que se fundamenta en “el fabricar como el origen del pensamiento”, se aprende a preguntar, a mirar de un modo más abierto, “a ir encontrando cosas” (EM. El Croquis 72, p.19). En 1999, en la entrevista realizada por Anatxu Zabalbeascoa, Miralles insiste en esta forma de trabajar (en la que la incipiente idea informe va adquiriendo forma en el proceso constructivo EM. Time Architecture 4, p. 62) que le da una absoluta libertad formal y en la que el hallazgo forma parte fundamental del proceso de ideación arquitectónica.

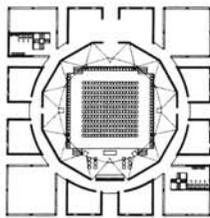
Dicho hallazgo empatiza directamente con la esencia de las cosas; según Kahn “la maravilla” y el instinto de aprender son fundamentales y son una manifestación del puro contacto esencial que precede al conocimiento y a la cultura (L.K. Idea e imagen, p.114). Así, el sentido de todo el proceso consiste pues en captar y expresar la naturaleza de las cosas, el espíritu de las cosas, en rescatar un origen que ya es, que pertenece a todos y a la totalidad y que se descubre por la crítica y las preguntas surgidas en el propio acto de hacer arquitectura. Recordemos que según Kahn, “en la naturaleza de un espacio están el espíritu y la voluntad de existir de una determinada manera” y sólo hay que rescatarlo (L.K. Idea e imagen, p.6). Al respecto Miralles, al ser entrevistado por Anatxu Zabalbeascoa sobre la cualidad de sus ideas iniciales, afirmará:

“Creo que la mayor parte de 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. Por eso no es fácil trabajar dentro de ese espíritu.”

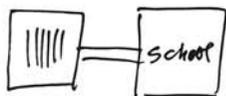
EM. Time Architecture 4, p.63



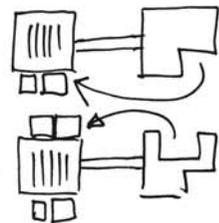
FIRST DESIGN
close translation
of realization in
Form



Norberg-Schulz y Digerud
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.80



No!

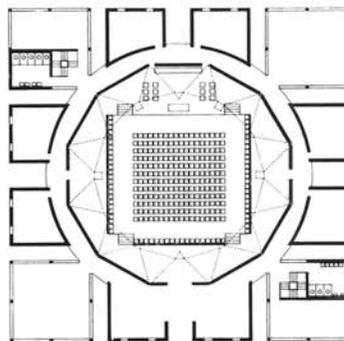


Test of the
Validity of
Form



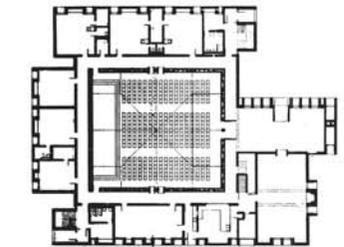
Design resulting
from circumstantial
demands

Rochester, primer proyecto



Norberg-Schulz y Digerud
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.120

Rochester, solución final



Louis Kahn. *Unitarian Church, Rochester*
Nueva York, 1959-1974

En todo lo que la naturaleza hace,
la naturaleza registra cómo lo hizo.
La roca registra a la roca.
El hombre registra cómo fue hecho.

Cuando somos conscientes de esto,
sabemos algo de las leyes del universo.
Algunos pueden reconstruir las leyes del universo
simplemente estudiando una hoja de hierba.
Otros tienen que aprender muchas cosas, muchas,
hasta saber lo necesario
para descubrir el orden del universo.

La inspiración por aprender
surge de nuestra manera de vivir.

A través de nuestro ser consciente
sentimos el carácter de la naturaleza que nos formó.

Nuestras instituciones del aprendizaje surgen
de la inspiración por aprender,
que es una intuición sobre cómo fuimos hechos.

Pero las instituciones del aprendizaje
tienen que ver principalmente con la expresión.

Incluso la inspiración para vivir
sirve para aprender a expresar.
La institución de la religión surge
de la inspiración a preguntar,
que a su vez surge de cómo fuimos hechos.

No conozco servicio más grande
que un arquitecto pueda hacer,
en tanto que profesional,

Louis Kahn. "Luz blanca, sombra negra"

Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*, pp.20 y 21

He reflexionado a fondo sobre el significado de un lugar de reunión como una sala de conciertos. Si vamos a realizar una sala de conciertos, diríamos que la música es importante sólo en parte: los vestidos escotados son importantes, ver a una persona y quedar fascinado por ella también es importante. Y, además, sabemos que el hombre que hablará de música con gran facundia es el mismo que se quedó dormido durante todo el concierto. Y sin embargo, todo forma parte del rito de ir a un concierto. Así es importante ver toda la sala y no vernos obligados a mirarla desde debajo de una galería ni limitarnos a escuchar la música, sino percibir el sentido de toda la sala, porque estar en la sala es como vivir dentro de un violín. La sala misma es un instrumento. Si atribuimos gran importancia a un lugar semejante, podemos llegar a darnos cuenta de que estamos construyendo un instrumento musical con personas dentro de él; un instrumento que yo describiría como un lugar en rojo y oro, que debería tener un baldaquín que baja sobre los músicos, hecho de una especie de construcción en forma de cáscara de naranja.

Louis Kahn. "Fine Arts Center, Fort Wayne"

Norberg-Schulz y Digerud
Louis Kahn. *Idea e imagen*, p.87

La vía para redefinir el lugar y crear una nueva arquitectura acorde a las necesidades reales de los usuarios y ligado “al espíritu de nuestro tiempo” se inicia con ese intento de captar la esencia de las cosas que no puede descubrirse si no se penetra en un proceso de apertura y conexión personal, de replanteo, crítica y reinterpretación hacia lo existente y hacia lo que significa el ser de cada institución. Cuando Miralles y Tagliabue describen el proyecto del *Mercado de Santa Caterina (1997)* expresan claramente cómo el inicio del proceso constructivo se hallaba en “la crítica al planteamiento existente” para indagar e investigar en busca de soluciones más adecuadas a la complejidad del lugar (EM. El Croquis, 100/101, p. 36). Para ellos tanto la topografía con sus curvas de nivel y la orografía existente, las trazas históricas, la memoria y la tradición cultural, el contexto social, el programa... así como los recuerdos personales forman parte de estas preexistencias que se muestran a través de huellas y señales que han de registrarse e interpretarse. Miralles dirá: “nuestra arquitectura siempre ha interpretado el lugar” (EM. Time Architecture, p.63) o bien destacará las marcas que aparecen en todo proceso proyectual y que, según él, poseen un significado que ha de descifrarse y entenderse (EM. El Croquis 72, p.10). Miralles y Tagliabue generarán numerosos registros y múltiples documentos con la intención de analizar en profundidad todas las variables que puedan intervenir en la resolución del problema planteado. Así mismo Louis Kahn, según Digerud, lo primero que hará será “traducir” el programa, interpretarlo de tal modo que responda no solo a los gastos, al lugar preciso de la construcción, a los materiales...sino también a esa naturaleza esencial que debe ser expresada en ‘clave espacial’” (Digerud. Idea e imagen, p.120). Para ilustrar este hecho pone como ejemplo las propias declaraciones de Kahn sobre el inicio del proceso de la *Unitarian Church en Rochester, New York (1959-1974)*:

“El primer día hablé ante la congregación con la ayuda de una pizarra; de las palabras del pastor comprendí que el aspecto formal de la actividad unitaria se concentraba todo en ‘preguntas’: el eterno preguntarse por qué una cosa es. Debía entender qué voluntad existencial y qué orden espacial podían expresar estas preguntas. Diseñé un diagrama como primer croquis formal de la futura iglesia pero que, naturalmente, no se concebía como propuesta proyectual. En el centro marqué un cuadrado con una interrogación. Digamos que pensaba en él como santuario. Lo rodeé de un deambulatorio para aquellos que no desearan entrar en el santuario.

En torno al deambulatorio diseñé un pasillo que era parte del círculo exterior y que comprendía la escuela. Así, la escuela (que planteaba la pregunta) resultaba ser el muro que incluía la pregunta. Ésta era ‘la forma’ de la iglesia, pero no su proyecto. Mi primera solución consistía en un cuadrilátero perfectamente simétrico. El edificio contenía las aulas escolares en su parte periférica; los ángulos estaban resaltados por ambientes de mayores dimensiones. El espacio del centro del cuadrilátero debía contener el santuario y el deambulatorio. Este proyecto era muy semejante al diagrama de la pizarra y gustó a todos, hasta que los intereses personales de cada miembro de la comisión comenzaron a afectar a su severa geometría. Pero la primera solución, con la escuela entorno al santuario, se consideraba aún como la más válida. Deber del proyecto es ajustarse a las circunstancias. En una de las discusiones con los miembros de la comisión se insistió en que la escuela quedara completamente separada del santuario. Así pues, lo cambié de sitio aun quedando unido a la escuela por un pequeño pasillo. Pronto todos se dieron cuenta de que para la reunión colectiva después de los oficios religiosos se necesitaban otras estancias cerca del santuario, pero que habrían quedado demasiado aisladas y, además, serían una repetición de las estancias del bloque reservado a la escuela. Además, la división habría hecho perder a las aulas la expresión de su doble función: la religiosa y la intelectual. Entonces se decidió volver a la solución originaria. El proyecto final no se corresponde exactamente con el primero, pero su *forma* sigue siendo la misma.”

Louis Kahn. Cit. por Digerud en Idea e Imagen, pp.120 y 121

Según Khan, las *instituciones humanas* deben ser la “morada” de esas acciones más elementales y primordiales ligadas a la propia vida calificadas por Norberg-Schulz como “ser-en-el-mundo” (extraído de la terminología de Martin Heidegger) y llamadas por él *inspiraciones* (“la inspiración es la percepción del inicio” o el deseo de ser de cierta manera –NS.

Considero la escuela como un ambiente espacial en el que aprender es bonito. La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes. Los estudiantes se pusieron a reflexionar sobre lo que había pasado entre ellos y sobre el efecto benéfico de aquel hombre. Desearon que sus hijos también lo escucharan y, así, se erigieron espacios, y surgió la primera escuela. La fundación de la escuela era inevitable porque forma parte de los deseos del hombre. Todos nuestros complejos sistemas de educación, hoy delegados en las Instituciones, derivan de aquella pequeña escuela, pero hoy se ha olvidado el espíritu con que comenzó. Los locales exigidos por nuestras instituciones escolares son estereotipados y carentes de inspiración. Las aulas exigidas por el Instituto, los pasillos tapizados de armaritos y los otros locales y dispositivos llamados funcionales, son organizados –claro está– en bellas confecciones por el arquitecto, el cual obedece a los requisitos de superficies y costos establecidos por las autoridades escolares. Da gusto ver las escuelas, pero son superficiales como arquitecturas porque no reflejan el espíritu del hombre bajo el árbol. Todo el sistema escolar derivado de su comienzo no habría sido posible si el comienzo no hubiera estado en armonía con la naturaleza del hombre. Además, se puede afirmar que la voluntad de ser de la escuela existía ya antes que la circunstancia del hombre bajo el árbol.

Por esto es bueno que la mente retorne al inicio: porque, para cualquier actividad humana constituida, el inicio es el momento más maravilloso. Pues en él está todo su espíritu, todas sus potencialidades, de las que constantemente debemos sacar inspiración para las necesidades actuales. Podemos hacer que nuestras instituciones sean grandes dándoles, en la arquitectura que les ofrecemos, nuestro sentido de esta inspiración.

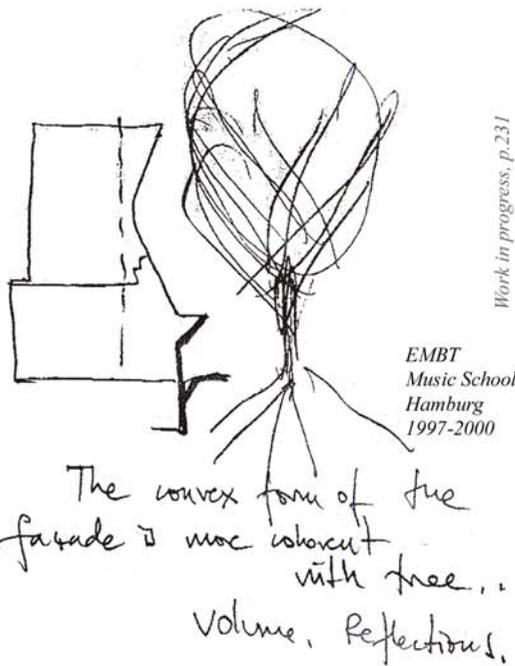
Reflexionemos, pues, sobre el significado de “la escuela”, “una escuela”, la Institución. La institución y la autoridad de quien recibimos la demanda de superficies. “Una escuela”, o un proyecto particular, es lo que la institución se espera de nosotros. Pero “la escuela”, la escuela del espíritu, la esencia de la voluntad de ser, es lo que el arquitecto debería expresar en su proyecto. Y yo afirmo que debe hacerlo, aún a costa de que su proyecto no se corresponda con el presupuesto. Así el arquitecto se distingue del simple proyectista.

Louis Kahn. "Forma y proyectación"



Louis Kahn. Conversaciones con estudiantes, p.8

Louis Kahn con estudiantes
Ryce University of Architecture



Work in progress, p.231

EMBT
Music School
Hamburg
1997-2000

La forma convexa de la fachada es más coherente con el árbol... volumen, reflexiones

Croquis de Enric Miralles, 1997

Norberg-Schulz y Digerud
Louis Kahn. Idea e imagen, p.64

I.I, p. 95-) como es la inspiración de expresar (o el deseo de expresar), la de aprender, la de vivir, la de preguntar... o la de reunirse y dialogar en el *Parlamento de Escocia*; en todo programa, además de las exigencias prácticas, ha de tenerse en cuenta estas inspiraciones las cuales están conectadas directamente con la esencia de las cosas: “las instituciones son las casas de las inspiraciones. Escuelas, bibliotecas, laboratorios, gimnasios. El arquitecto, antes de aceptar el dictado del espacio requerido, considera la inspiración. Se pregunta cuál es su naturaleza y qué distingue una inspiración de otra” (L.K. Idea e imagen, p.91). Khan piensa que las *inspiraciones* y las *instituciones* están indisolublemente unidas formando una totalidad; éstas últimas también son comunes a todos y se basan en la estructura atemporal del mundo, pueden ser olvidadas (habrá que rescatar el origen), pero también descubiertas de nuevo. Kahn expone mediante ciertos ejemplos la conexión entre ambos conceptos:

-MONASTERIO: “Alguien se dio cuenta de que un determinado ámbito de espacios representa un deseo profundo por parte del hombre de expresar lo inexpresable en una actividad particular llamada monasterio (...)...bajo un determinado aspecto, una luz resplandece al surgir una nueva institución del hombre, una institución que le devuelve una renovada voluntad de vivir” (L.K. Idea e imagen, p.12).

- LA CALLE: “Una calle quiere ser una construcción” (L.K. II, p.67). “La calle es probablemente, la primera institución del hombre; un lugar de encuentro carente de cubierta” (L.K. II, p.10). “En realidad es una estancia comunitaria” (L.K. II, p. 115). “La calle es una estancia que expresa un pacto (...). La calle es una estancia comunitaria” (L.K. II, p. 109).

- LA ESCUELA: “La escuela es un ámbito de espacios donde es bello aprender” (L.K. II, p. 10).

- LA CIUDAD: “La ciudad es el lugar de reunión de las instituciones” (L.K. II, p. 10).

- LA BIBLIOTECA: “Un hombre con un libro va hacia la luz. Así comienza una biblioteca (...). El edificio en cuestión parte de un hombre que quiere leer un libro” (L.K. II, p. 61).

- UNA SOCIEDAD DE ESTANCIAS: “Es un lugar en el que es bello aprender, es bello vivir, es bello trabajar” (L.K. II, p. 109)

Para Khan “todo lo que un arquitecto hace, responde, ante todo, a una institución del hombre y luego se hace edificio” (L.K. Idea e imagen, p.10). La arquitectura es la presencia de la voluntad de expresar que existe en toda esencia e inspiración, en la naturaleza del espacio, los materiales y la estructura, la cual se materializa a través del diseño de instituciones percibidas por mediación de los edificios. Kahn realizará numerosos dibujos y diseños de forma, una búsqueda de los diferentes modos de expresión, para descubrir las cualidades espaciales de cada institución; para Miralles y Tagliabue, en el *Parlamento de Escocia*, será fundamental “tallar la forma que adopta la agrupación de la gente” (EMBT. El Croquis 100/101, p.145). Según Christian Norberg-Schulz, Kahn:

“Retornó a los “órigenes” y definió la *essentia* en términos de inspiraciones e instituciones humanas dotadas de orden. Así, en lugar de separar la *essentia* de la *existentia*, concibió el mundo como una totalidad integrada. La *essentia* no pertenece a un reino exclusivamente suyo sino que es la estructura básica de todo lo que es; ello lo prueba el modo en que Kahn ilustra las nociones de ‘origen’.

El hombre bajo el árbol representa una situación existencial y no una *idea* inconcebible. En cualquier caso, se distingue por su importancia ‘esencial’. Así pues, Kahn toma como punto de partida el total ser-en-el-mundo, y define la misión humana como descubrimiento de dicha estructura.”

Christian Norberg-Schulz. Idea e imagen, p. 13

Khan “reflexiona sobre qué quiere ser una escuela partiendo del presupuesto de que habitualmente es un lugar en el que es bello aprender y enseñar, y es una institución humana” ” (Digerud. Idea e imagen, p.120). Del mismo modo, Miralles y Tagliabue parten de una concepción global en la que el *Parlamento* ‘es la casa de la inspiración’ o del deseo de reunirse y dialogar; para



EMBT. Music School
Hamburg, 1997-2000

EMBT. Work in progress, p.233



Escuela de Danza para el Laban Center. Collage de estudio

El Croquis nº100/101, p.233

ellos lo importante es que la gente se agrupe afablemente en un clima y un ambiente que favorezca el debate y el entendimiento en condiciones de igualdad, alejados de un poder centralizado y que domine sobre los demás. Según ellos, el jardín público está concebido como “un anfiteatro mayor donde los ciudadanos pueden sentarse sobre el paisaje”, una representación de lo que sucede en las salas parlamentarias (EMBT. *Time Architecture*, p.62). Así, se rescatan los inicios ancestrales de los clanes que se congregaban en el bosque conformando un ágora o plaza ajardinada, con pequeños lagos y árboles, donde los ciudadanos, ‘en un lugar que es bello’ pueden agruparse, sentarse y dialogar; un lugar que adquiere “la forma de la reunión de la gente” (EMBT. *Work in progres*, p.99). En el *Parlamento* los ciudadanos se reúnen en plena naturaleza del mismo modo que, para Kahn, la escuela empezó con un hombre bajo un árbol, posibilitando los eventos espontáneos al aire libre que promueven el florecimiento de una entidad colectiva. Miralles y Tagliabue manifestarán que ésta identificación con la tierra (entre la naturaleza, los edificios y los ciudadanos) será fundamental para desencadenar “una conciencia y unos sentimientos colectivos” (EMBT. *El Croquis 100*, p.144).

El *Parlamento* está planteado desde los inicios de la propuesta como una situación básica del “ser-con” a través de la cual se incorpora la dimensión existencial de la arquitectura como parte integrante de la misma; expresa la tierra escocesa que representa y la “figuración del nuevo poder democrático” relacionándose con el entorno, naciendo del paisaje circundante y replegándose sobre sí mismo a través de piezas autónomas que en su organización conjunta generarán, como veremos en capítulos posteriores, múltiples rincones y lugares recogidos y protegidos adecuados para la libre expresión, el diálogo y la conciliación que se sumarán al jardín público y a las numerosas salas parlamentarias.

3.3 Topografía, naturaleza y lugar

Miralles y Tagliabue intentan conversar con lo existente a través del registro de las condiciones del lugar tanto naturales como urbanas de forma muy diversa tomando notas, dialogando con el cliente y la gente, fotografiando, investigando en la historia que lo ha marcado...En este sentido, el estudio del entorno circundante y en concreto del terreno y el paisaje donde ha de configurarse el proyecto adquiere una gran importancia. La orografía, la topografía y las curvas de nivel, así como todo el conjunto de elementos naturales que configuran el sitio de la intervención serán datos imprescindibles a registrar e interpretar en la búsqueda de documentos que posean la suficiente “materialidad” y “densidad” para iniciar el proceso proyectual, que permitan preparar las “condiciones necesarias” para la elaboración de la propuesta. En relación a la *Escuela de Música de Hamburgo (1997-2000)* y a la *Escuela de Danza para el Laban Center (1997)*, Miralles declarará:

“Hamburgo es un proyecto en cierto sentido clásico. ¡Es una ciudad preciosa! Fue un poco antes que Laban. En Laban no nos entendieron. Es que es un canal, uno de esos sitios industriales que están hechos un asco pero tienen el encanto de las películas de Richardson. Lo que les propusimos fundamentalmente fue que, para hacer su edificio, necesitábamos primero hacer una gran plantación de árboles; y es que nosotros teníamos ya una experiencia que venía del proyecto de Hamburgo. [Porque lo bonito de Hamburgo es que allí, cerca del lugar, hay una iglesia no muy grande pero muy alta a la que luego alguien, con mucho sentido, acercó su edificio, que es de ladrillo y muy bajito. Y a nosotros nos tocaba poner la tercera pieza. Y el tiempo ha ido metiendo el espacio como dentro de un bosque. Entonces tomamos la idea directamente de Kahn: ‘una escuela es cuando los niños se reúnen alrededor de un árbol, etc.’ Y cogimos un par de árboles para tener una materialidad y una densidad con la que empezar]. Como en Laban no había manera de encontrar una densidad parecida a la de Hamburgo había que empezar y buscar, es decir, había que inventarse una situación ideal para una escuela –algo que en quince años no iba a suceder-. Así que no entendieron que había que construir algo parecido a un edificio que se suma a una



Plano de situación: El Croquis nº49/50, p. 168

Escuela-Hogar en Morella. Plano de situación y "trazas"



Fotografía: Montse Bigas

Cementerio de Igualada



Fotografía: Montse Bigas

Cementerio de Igualada

serie de árboles para poder empezar a trabajar... Los dos proyectos, Hamburgo y Laban, casi nacieron en paralelo. Aquello que a veces hemos hecho con la topografía, o con otras cosas, preparar las condiciones necesarias para que algo pueda más o menos funcionar.”

EM. El Croquis 100/101, p.19

Los arquitectos catalanes atenderán especialmente al contexto, mostrando una gran sensibilidad hacia las preexistencias y manifestando una conexión profunda y orgánica con el paisaje y la morfología del lugar. La relación que establecen con la geografía y con aquello que está sedimentado les sirve de guía en la implantación de la nueva propuesta; según Miralles se trata de “buscar en un lugar el inicio del proyecto” (EM. El Croquis 30, p. 3). Así, una de las primeras fuentes de inspiración se encontrará en el aspecto físico, paisajístico y topográfico, del entorno; datos que en muchas ocasiones no son necesariamente evidentes ya que surgirán de investigar y profundizar a través de numerosos registros, bocetos y dibujos: “decenas de croquis demuestran esta búsqueda insistente de un ‘anclaje’ del proyecto en la topografía natural del sitio” (Marco de Michelis y Maddalena Scimemi. Obras y proyectos, p.58. Skira).

Cada proyecto está inmerso en un contexto determinado y específico, en el que se muestra una lectura instrumental acorde a las necesidades y requerimientos de cada sitio en particular asumiendo sus propias características. Se realizan estudios sobre el territorio de intervención llegando a sucesivas interpretaciones profundizando en una trama de relaciones que revelan tanto el paisaje como el trazado topográfico, la dirección de la geología y la estratificación del lugar generalmente partiendo de las trazas existentes; para él existe realmente “la necesidad de trabajar sobre unas trazas” (EM. El Croquis 100/101, p.10) que pueden ser naturales o históricas; sin embargo, si ello no es posible, como en el *Laban Center*, llegará a sugerirlo a través del pensamiento y de la imaginación. La nueva propuesta se dispone sobre el terreno en armonía con la naturaleza, las curvas de nivel y las huellas orográficas estructurándose cada proyecto, ya sea por traslación, apropiación o simulación desde la fuerza latente del sitio

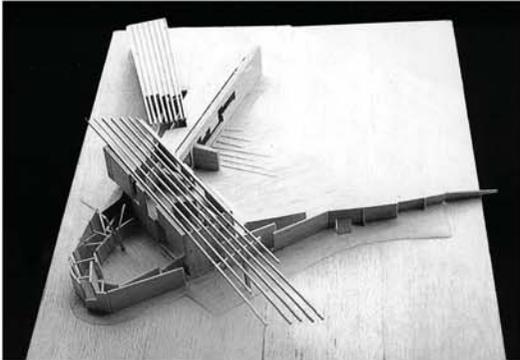
Existen numerosos proyectos en los que Miralles interpreta la geografía del lugar como es el caso de la *Escuela-Hogar de Morella (1986-1993)*, un complejo fragmentado de edificios en zig-zag que se sitúa sobre la estratificación geológica de la montaña siguiendo la pendiente y la dirección de las curvas de nivel del terreno o el del *Cementerio de Igualada (1985-1991)*, abierto al horizonte paisajístico, que reconstruye el orden topográfico existente usando las curvas de nivel como trazas configuradoras de todo el complejo construido. La arquitectura parece emerger del terreno adaptándose a él y siguiendo su orografía incorporando unos recorridos sinuosos en zig-zag, como caminos escarbados en el terreno, que en su descenso parecen trasladar el paso de la gente al interior de la tierra. Según Tonino Paris el trayecto recrea una continua alusión a lo inconmensurable, concretamente una procesión que en una dirección desciende hacia el lugar de sepultura y, en la otra, se eleva hasta el cielo, hacia la resurrección; el asentamiento se incrusta en la tierra y empuja a elevar la mirada hacia arriba, impidiendo cualquier distracción a no ser la visión del horizonte, la del cielo y las crestas de las montañas circundantes. Se trata, según él, de un lugar para la contemplación del misterio de la vida y la muerte. En el *Cementerio de San Michele de Isola (1998)*, en Venecia, trece años después del de Igualada, recreará la misma estrategia que empuja a elevar la mirada al mar y al cielo aunque con una conformación y morfología totalmente diferente. Otros ejemplos incipientes en la carrera de Enric Miralles serían los *Paseos en Reus (1989-1992)* cuya construcción “busca las marcas de un paisaje agrícola que aún esta en el origen de los caminos” o la *Casa Riumors (1998)* en la que los muros perimetrales, aunque fraccionados, siguen el cercado de uno de los campos existentes (EM. El Croquis 49/50, p.167).

En todos sus proyectos, si es posible, atenderá a la vegetación natural, del mismo modo que sigue las características físicas y el relieve de la superficie terrestre, potenciando las



Fotografía: Montse Bigas

Parque Diagonal Mar



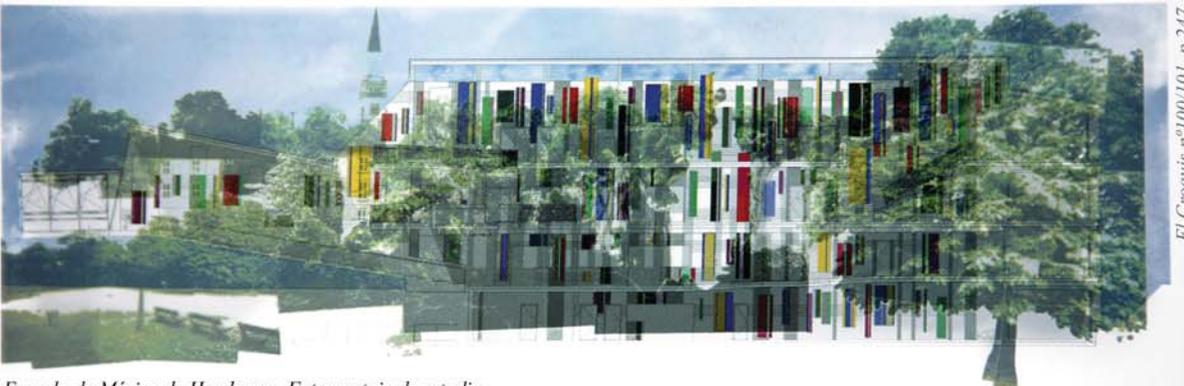
El Croquis nº49/50, p.193

Casa Riumors. Vista cenital del modelo



EMBT. Obras y proyectos, p.215

Escuela de Música de Hamburgo



El Croquis nº100/101, p.247

Escuela de Música de Hamburgo. Fotomontaje de estudio



El Croquis nº100/101, p.255

Escuela de Música de Hamburgo. Detalle



Fotografía: Montse Bigas

Parlamento de Escocia. Detalle

cualidades del lugar o interviniendo con una nueva reforestación. La naturaleza y, en concreto los árboles, le ofrecen una imagen de crecimiento ligada a cualidades regeneradoras que, además, considerados como elementos limítrofes, pueden proteger los diferentes enclaves; éste es el caso, por ejemplo, del ya citado *Cementerio de Igualada* en el que los árboles plantados en los extremos longitudinales de los caminos acompañan a los caminantes en su recorrido (EM. El Croquis 72, p.9) o bien el de los *Paseos en Reus* en cuyo proyecto se redefine la zona de intervención por mediación de un flujo de árboles que se agrupan con mayor densidad en las zonas más compactas de la ciudad (EMBT. Obras proyectos, p.100. Electa). El proyecto del *Parque de Diagonal Mar (1997-2002)* constituye una reinterpretación del diseño de jardines concebido para el disfrute y el contacto con el paisaje; en él se recrea un conjunto de trazas ubicadas en la memoria configurando un lugar en cuyo seno se integra todo tipo de vegetación y árboles, lagos y pequeñas cascadas, valles y suaves colinas así como zonas de juegos y paseos erráticos en la naturaleza. Escribirán: “les línies indiquen un desig, abans de tot un desig d’un món natural a la ciutat, reflex de quelcom de llunyà en les nostres mens, d’un jardí, d’un paradís” (EMBT. Work in progress, p. 26). Cabe destacar así mismo la ya referenciada *Escuela de Música de Hamburgo (1997-2000)* en la que se rescata de nuevo ese carácter de equilibrio y regeneración asociado al paisaje natural al proyectar un complejo edificado que se entrelaza con los árboles existentes; gracias a su interacción es posible “modelar un ambiente ligero y suave”, un “remanso entre árboles” que además prevé las “posibles modificaciones futuras” de la naturaleza (EMBT. El Croquis 100/101, pp.239, 250 y 100).

La nueva construcción se introduce en el sitio dialogando con los ya existentes edificios escolares así como con el contexto de la ciudad y las cualidades paisajísticas del lugar adquiriendo un carácter propio. La idea, por un lado, pretende ofrecer vistas sobre la naturaleza proyectando grandes ventanales y superficies acristaladas enmarcando fragmentos determinados con perfiles de madera del mismo modo que harán después en el *Parlamento de Escocia*; y por otro, no solo configurarse como un mirador, sino mezclarse, como los hilos de un tejido, con el paisaje generando una envolvente constructiva que rodea e incorpora la volumetría de los árboles: “los árboles son los encargados de conformar el enclave” o bien, “desde el primer vistazo pensamos en una construcción que se enlazara en la estructura vegetal, respetando su volumetría” (EMBT. El Croquis 100, pp. 238 y 242). La Escuela, que en su fachada trasera asimila los colores y materiales del entorno construido (hormigón y ladrillos), en realidad y especialmente en el área de acceso que configura el hall de entrada de los estudiantes, está concebida como una gran ventana de vidrio con paneles metálicos que gira sobre sí misma y circunscribe los árboles incorporándolos como parte integrante del conjunto construido; así, hallamos una nueva figuración de la Escuela de Kahn en la que los alumnos parecen aprender bajo los árboles (EMBT. Work in progress, p.233).

“El paisatge és alguna cosa que pertany al record... Pertany a una ambició de regeneració... de recuperació... d’equilibri... Amb la qual sempre ens identifiquem amb els peus a terra.”

EM. Amb els peus a terra, J. Español, Arquitectes en el paisatge, Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, Girona 2000, p.86.Cit. en EMBT, Obras y proyectos, p.58. Skira.

El paisaje, que pertenece al “recuerdo”, quizá a la memoria de un origen olvidado, es fundamental para dotar de carácter a la intervención arquitectónica y para establecer una identificación entre el ciudadano y la arquitectura que parta de una conexión existencial y vital con la naturaleza, es decir, “con los pies sobre el suelo”. Para Heidegger y también para Kahn “el mundo siempre es aquello que yo comparto con otros” (Norberg-Schulz. Idea e imagen, p.14) de manera que, partiendo de una indisociable unión, “el mundo concede a las cosas su esencia” y “las cosas hacen ser al mundo...” (Norberg-Schulz. Idea e imagen, p.15) del mismo modo que el paisaje “cede su esencia” a la *Escuela de Hamburgo* y ésta “hace ser” al sitio.



EMBT. Obras y proyectos, p.213

Cosmo de Venecia



EMBT. Obras y proyectos, p.70

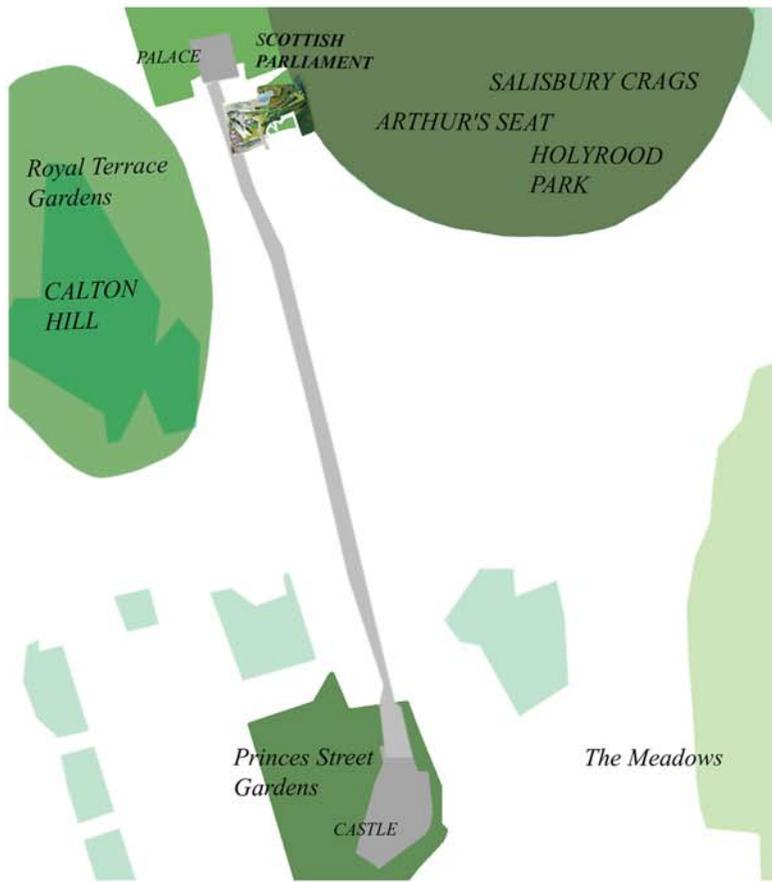
Campus Universitario de Vigo. Maqueta de emplazamiento, 1998

Miralles, parece expresar el deseo de construir una arquitectura que, como expone filosóficamente Heidegger, incorpore la dimensión existencial del “ser-en-el-mundo” o el “deseo de ser de las cosas” (según Louis Kahn) por mediación del “ser sobre la tierra bajo el cielo” en un entorno equilibrado y regenerador (Norberg-Schulz. *Idea e imagen*, p.20). Al respecto, al reflexionar sobre la *Escuela de Arquitectura de Venecia (1998)* dirán: “Venecia es un edificio desde arriba hasta abajo. Es un lugar entre el cielo y el mar... *para pavimento el mar y para techo el cielo...*” (EMBT. *Obras y proyectos*, p.201). Dicha estructura básica espacial de orientación llevará a tener muy presente en el estudio de la propuesta cómo la arquitectura diseñada se asienta en el sitio, cómo se relaciona verticalmente, con el cielo y la luz, y cómo se vincula al entorno por mediación de las diferentes aberturas, es decir, cómo se expresa el enlace y la interacción entre el dentro/fuera. Así mismo, teniendo en cuenta que el *Parlamento* constituye una institución claramente participativa, se investigará en el lugar de forma global a través de significados asociados al encuentro social, a lo que Kahn califica de “ser-con”. Estas estructuras básicas de “espacialidad” que define Norberg-Schulz al realizar un estudio comparativo entre Martin Heidegger y Louis Kahn, constituyen también principios fundamentales para Miralles y Tagliabue.

El término *paisaje* alude actualmente a un concepto ambiguo y genérico que se refiere a veces sólo al entorno natural y otras, incluye también el manipulado y el artificial (paisaje construido, paisaje periférico, paisaje urbano, paisaje onírico, metafórico...). En sus escritos, lo mencionarán asumiendo uno u otro significado indistintamente el cual se identificará por el contexto en el que se inscribe. Sin embargo, según Norberg-Schulz, dicho término “se usará para indicar los aspectos naturales” mientras que, *paisaje habitado* concretará significados asociados al concepto de lugar (NS. *Idea e imagen*, p.23). Para Heidegger “los edificios acercan la tierra al hombre como paisaje habitado y, al mismo tiempo, colocan la cercanía del morar junto bajo la extensión del cielo” (H. cit por NS. *Idea e imagen*, p.23). La tierra se convierte en un paisaje habitado cuando incorpora la arquitectura, en cuya existencia el cielo participa en el acto de “morar” conjuntamente. Es decir, cielo y tierra cooperan en el proceso de integración entendida como una reunión de elementos (tierra-arquitectura-cielo). Al respecto, del proyecto del *Campo Universitario de Vigo*, escribirán: “el proyecto de Vigo es un conjunto de cosas que se *mueven desde abajo hasta arriba*” (EMBT. *Obras y proyectos*, p.205. Skira). La expresión “conjunto de cosas” (en las que se incluye la tierra y el cielo”) utilizada por Miralles implica ya una agrupación o reunión de elementos que además “se mueven” por influencias recíprocas formando una totalidad. Para Heidegger, y también para los arquitectos catalanes, los seres humanos y la arquitectura están en una zona intermedia (que asciende y desciende) “sobre la tierra bajo el cielo”, acercándonos a una comprensión del entorno y la arquitectura global y existencial como “paisaje reuniente” en cuyo seno la naturaleza adquiere un papel fenomenológico fundamental.

Según Heidegger “La tierra es la que sirviendo sostiene, la que floreciendo da frutos, que se extiende inerte en las rocas y en las aguas y se eleva en las plantas y en los animales” y “El cielo es el camino arqueado del sol, el variado aparecer de la luna en sus distintas fases, el luminoso curso de las estrellas, las estaciones del año y su desenvolvimiento, la luz y el ocaso del día, la oscuridad y la claridad de la noche, la clemencia y la inclemencia del tiempo, el amontonamiento de las nubes y la azul profundidad del éter” (H. cit por NS. *Idea e imagen*, p.22). La tierra (las montañas, la vegetación, el agua y sus rocas) se despliega, difunde y eleva por el mundo y las cosas mientras que el cielo es el éter, la luz, el sol, la luna y las estrellas, la oscuridad y el transcurrir de las presencias en el tiempo. Dicha orientación existencial básica permite que la arquitectura “reúna mundo” y nos acerque a un paisaje habitado en el que la tierra y el cielo forman parte de él.

En este sentido se entiende que, en el *Campus Universitario de Vigo*, los arquitectos declaren que “Vigo es la tierra gallega” (EMBT. *Obras y proyectos*, p.209) o que el *Parlamento de Escocia (1998-2004)* tiene que reflejar la tierra escocesa que representa:



Situación del Parlamento de Escocia



Fotografía: Montse Bigas

Parlamento de Escocia. Jardín público



Fotografía: Montse Bigas

Parlamento de Escocia. Jardín público

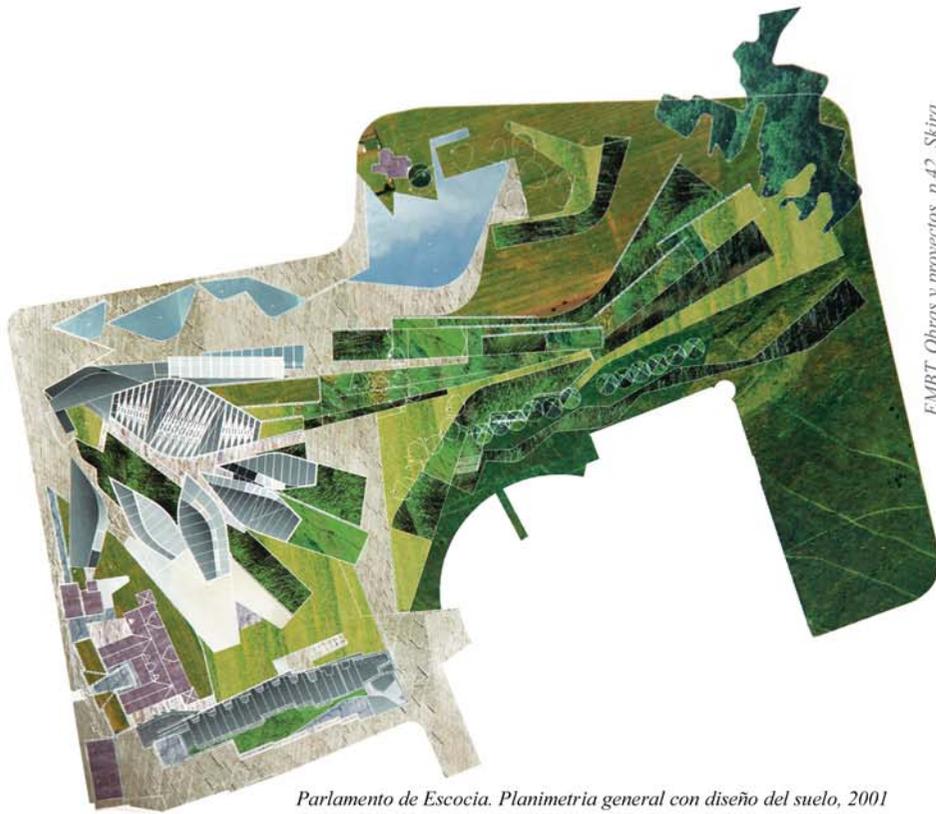
“EL PARLAMENTO SE REÚNE EN LA TIERRA...
 ESCOCIA ES UNA TIERRA... NO ES UNA SERIE DE CIUDADES.
 El Parlamento debería ser capaz de reflejar
 la tierra que representa.
 (...)
 EL PARLAMENTO SE REUNE EN LA TIERRA
 Porque pertenece a la tierra escocesa.
 (...)
 Tenemos la sensación
 de que el edificio debería ser tierra...
 hecha de
 tierra.”

EMBT. El Croquis 100, pp. 142, 144 y 145

La tierra es considerada una fuerza natural que estructura el proyecto y lo modela reuniendo en su seno una arquitectura que no es una imposición o una simple colocación sino un elemento integrante de todo el lugar que dialoga con ella y participa de su expresión. El nuevo *Parlamento* se encuentra rodeado de rocas y montañas, ubicado entre las colinas de *Calton Hill* y *Salisbury Crags*, un eje natural longitudinal en dirección norte-sur, al que cabe añadir la zona verde del *Holyrood Palace* y, con una perspectiva más lejana, hacia el oeste, los *Jardines de la Princes Street* en cuya cima se asienta el *Castillo de Edimburgo*. A ello se le ha integrado el diseño de un jardín privado en el interior del complejo edificado y un jardín público, configurados por mediación de una agrupación de terraplenes con césped, sinuosos y ligeramente curvos, que se organizan a través de suaves desplazamientos, unos en relación a otros, y con leves modificaciones en sus dimensiones, alturas e inclinaciones. Ambos jardines se dirigen hacia la montaña volcánica de *Salisbury Crags* o *Arthur's Seat* abriéndose en abanico progresivamente desde el interior de la zona edificada y extendiéndose más allá del área de actuación o del perímetro edificado incorporando la arquitectura al paisaje.

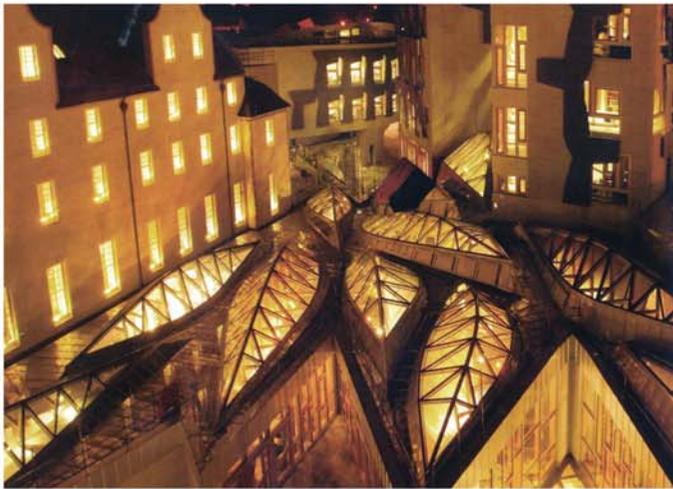
La estratificación de terrazas, que sobrepasa los confines de la edificación, configura un paisaje que parece surgir de la topografía existente del lugar; sin embargo, el conjunto ajardinado ha sido diseñado sobre unas supuestas curvas de nivel con el fin de asumir las características paisajísticas del lugar. Parecen reseguir la pendiente de una montaña que se ha aterrazado a diferentes niveles y cuya máxima elevación se halla cercana a los edificios parlamentarios simulando un descenso que culmina en el jardín público y desde el cual puede ascenderse a la colina de *Salisbury Crags*. Esta especie de valle (o jardín público) incorpora una serie de caminos que parecen haber sido excavados, a modo de trazas y surcos, en la superficie de la propia tierra. Por otro lado, los terraplenes convertidos en jardín protegen e imbuyen las torres y el resto de las construcciones que configuran el nuevo parlamento en el interior de un terreno que permanece oculto a la mirada de la gente. La relación particular con la orografía del lugar y la preocupación por diseñar direcciones de encuentro y flujos ajardinados se hace patente en los diferentes croquis elaborados para el concurso y durante el dilatado proceso de proyectación entre los cuales existen estudios del suelo que se centran en la distribución, posición y dimensión de las diferentes zonas de pavimento y jardín, una propuesta de ordenación del área exterior del entorno inmediato.

Hay que añadir, aun afín al inicial boceto de *land-scape*, la configuración general en forma de hojas de plantas o árboles, o bien de pétalos de flores de las torres (que albergan las diferentes salas de reunión, la cámara de debates, el acceso público al parlamento y el edificio destinado a los medios de comunicación) y el vestíbulo-jardín interior así como referencias naturales al bambú que, formando entramados modulares, los distribuirán por todo el complejo edificado. Miralles y Tagliabue organizan el conjunto parlamentario de forma orgánica y



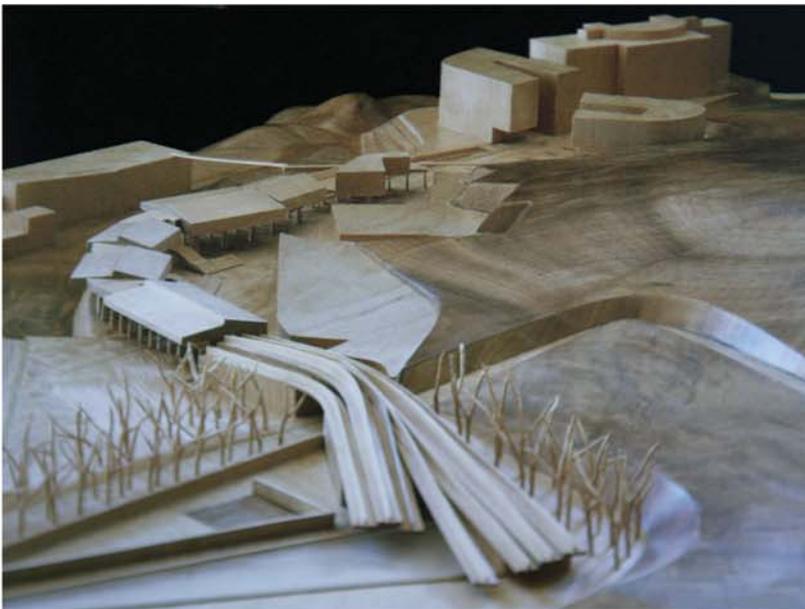
Parlamento de Escocia. Planimetría general con diseño del suelo, 2001

EMBT. Obras y proyectos, p.42. Skira



Charles Jenks. The Scottish Parliament, p.2

Vestibulo-Jardín. Vista desde las oficinas de los parlamentarios



El Croquis nº100/101, p.271

Campus Universitario de Vigo. Maqueta de estudio, detalle

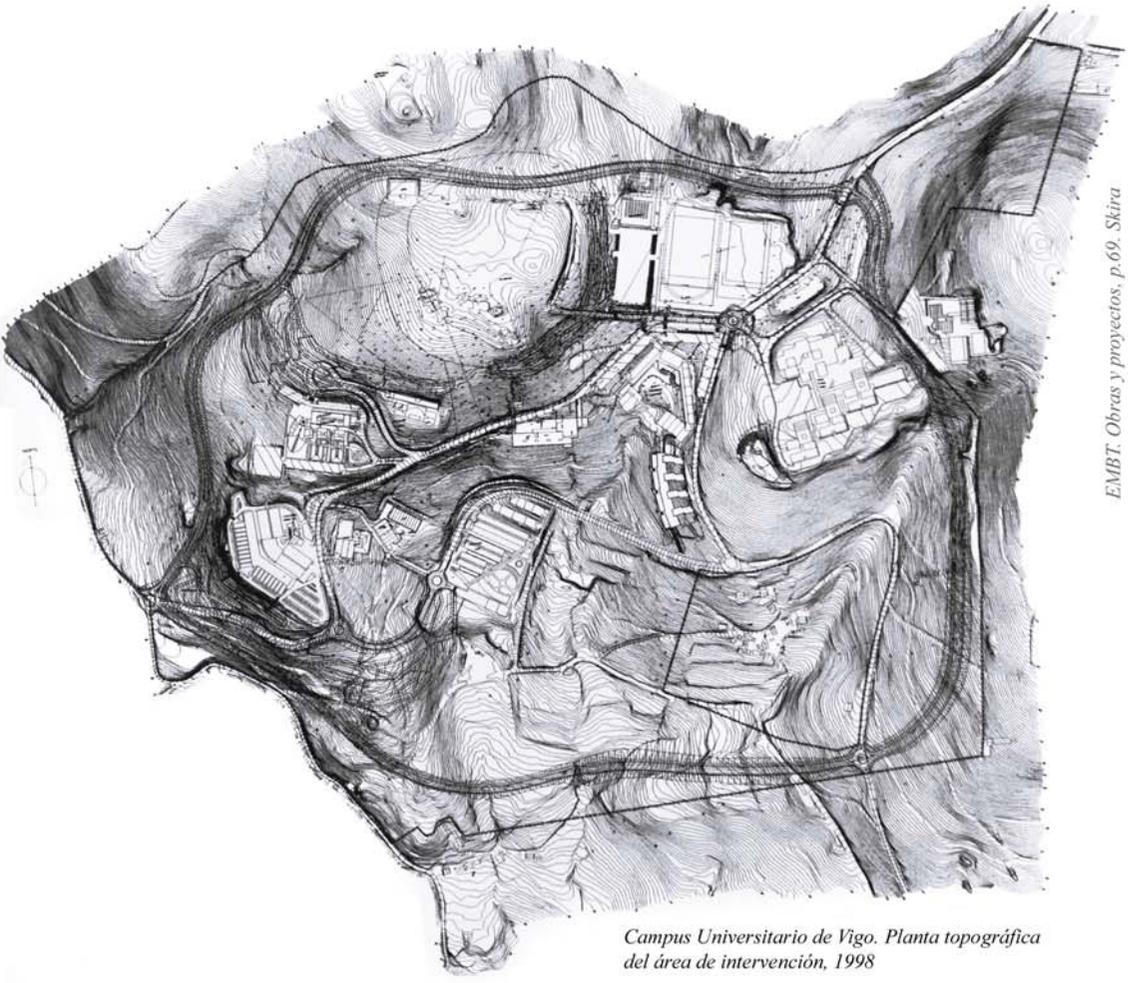
natural como si las diferentes hojas (en relación a su tamaño, forma y posición) hubieran sido depositadas por la acción del viento o el efecto de la gravedad; del mismo modo, en los módulos de bambú, los filamentos vegetales se distribuyen aparentemente de forma casi aleatoria. Los materiales se sumarán a este esfuerzo de integrar la arquitectura en el entorno evitando toda sensación de inserción ‘añadida’ como ocurre en la tradición de los parques y los jardines. Benedetta Tagliabue expresa sus intenciones de no imponer la nueva construcción sobre el paisaje y la ciudad, sino de vincularla con lo circundante y de trabajar con “madera, granito y acero para intentar fusionar el edificio con la tierra” y otorgarle un carácter familiar y “hogareño” (BT. Cit por Javier Armesto en “La voz de Galicia”). La herencia geológica y la naturaleza rocosa del lugar será también incorporada en los pavimentos y, por mediación de diferentes fragmentos, en las fachadas de las torres parlamentarias y el muro de Canongate. Todo el conjunto ofrece realmente la imagen de estar “tallado” o esculpido en la misma naturaleza, de estar encajado en el paisaje naciendo de la propia tierra.

“La misma tierra será un material, un material constructivo físico. Nos gustaría que las cualidades que la turba presta al agua y a la hierba fuesen la base del nuevo Parlamento. De este modo se marca una distancia conceptual con respecto al Holyrood Palace. Mientras que el Palacio es un edificio situado sobre el paisaje, vinculado a la tradición del cultivo de jardines, el nuevo Parlamento Escocés quedaría encajado en la tierra.”

EMBT. El Croquis 100, p.142

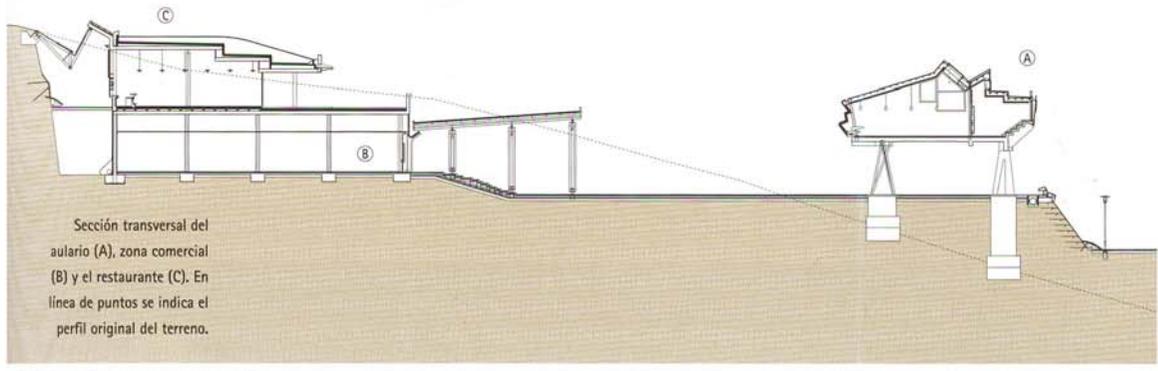
Su deseo es “encajar” y crear “un edificio hecho de tierra” (EMBT. El Croquis 100, p.144), una experiencia a nivel material en la que ya se implicó Louis Kahn por ejemplo en la *Sinagoga Mikveh Israel de Filadelfia (1961-1970)* al construir las terrazas elevadas con el material procedente de la excavación de lagos y piscinas (L.K. Idea e imagen, p.90) y que Miralles y Tagliabue promovieron en el proyecto para la ampliación del *Cementerio de San Michele de Isola (1998)* al intentar usar el fango existente en el fondo de los canales venecianos, en los *Paseos de Reus (1989-1992)* al incorporar materiales de reuso como maderos y mallazo o en el *Ayuntamiento de Utrecht (1997)* con la utilización de materiales constructivos recuperados de la demolición. En este sentido, su propósito también es (“no como una imagen” sino como una “representación física”) “tallar en la tierra la forma que adopta la agrupación de la gente”, es decir, esculpir un reflejo de lo que sucede en el parlamento elaborando un anfiteatro natural (el jardín-público) “donde los ciudadanos puedan sentarse sobre el paisaje”, reunirse y disfrutar del entorno circundante (EMBT. El Croquis 100, pp.144 y 145). La solución de terrazas ajardinadas como configuradoras de una nueva topografía ideal integrada en el entorno que a su vez adquieren la cualidad de un mirador (o anfiteatro) hacia el paisaje, podemos observarla así mismo en el *Campus Universitario de Vigo (1999)*, uno de los proyectos en el que Miralles y Tagliabue realizarán el más intenso trabajo de redefinición del terreno así como un excesivo movimiento de tierras: “comenzamos a mover la tierra un año a tras. Todavía no hemos acabado” (EMBT. Obras y proyectos, p. 207).

“El proyecto de Vigo ha sido mover,
excavar la tierra para ponerla justo al lado.
Vaciar y rellenar en relación a una cota fija,
inventar una nueva cota de nivel.
Hay un nivel horizontal, cota 4.60, que parte de la zona deportiva y
va hasta la residencia
... un camino ritual.
Buscamos las trazas que nunca
han existido en este lugar, que permitan su futuro.
Plantear un bosque, reforestar, inventar un lugar tranquilo.
Recoger y encauzar las aguas de lluvia en lagos artificiales



EMBT. Obras y proyectos, p.69. Skira

Campus Universitario de Vigo. Planta topográfica del área de intervención, 1998



Sección transversal del aula (A), zona comercial (B) y el restaurante (C). En línea de puntos se indica el perfil original del terreno.

Tectónica nº17, p.37

Campus Universitario de Vigo

Desde la biblioteca central (K), un puente sobrevuela la carretera (E) y enlaza con el nuevo conjunto de edificios. Al fondo el rectorado (L)



Tectónica nº17, p.33

Campus Universitario de Vigo

D. ROSILLO (EMBT)

Acompañar a los estudiantes.
 Subir y bajar.
 Descubrir y cubrir.
 Cubrir...
 Protegerse de la lluvia, que en Vigo, va desde abajo hasta arriba.
 Vigo ahora es la tierra y... un edificio arriba,
 uno dentro,
 uno abajo.
 Y dos o tres más.
 No sabíamos bien qué era el proyecto
 cuando todavía estaba en el papel.
 Casi todo el proyecto ejecutivo de la primera fase era
 un movimiento de tierra muy extenso.
 Para todos nosotros era muy difícil de entender el proyecto.
 Cuando intentábamos unir el inicio y el final de una curva de nivel
 el lápiz se perdía a mitad del recorrido.
 Hoy los edificios están creciendo y con ellos
 se definen las últimas curvas topográficas artificiales a través de las que
 finalmente se organizará el espacio.
 Vigo es la tierra gallega.”

EMBT. Obras y proyectos, pp. 207 y 208

La zona de intervención de 150 Ha. se halla en una zona periférica a unos 15 km. en la ladera sur del monte de Marcosende, un paraje exuberante de vegetación y con colinas de fuertes pendientes denominado, por los mismos vigueses, el *montus*. En el momento del encargo, que consistía en diseñar una ciudad universitaria con aularios y servicios anexos, teatro y zona comercial así como diferentes áreas deportivas, ya se habían construido, desde 1977, algunos edificios aislados sin coherencia urbanística y con escasos accesos desde el exterior debido a las limitaciones que imponían las características orográficas del terreno. Para ejemplificar la dificultad de las condiciones de partida expondremos el dato que da Domingo Docampo, rector de la Universidad de Vigo: “entre el edificio construido a más altura, la Facultad de Filología y Traducción, y el de más baja cota, la Facultad de Ciencias, hay una distancia de 125 metros en vertical, salvada por viales y vericuetos raramente concurridos para el intercambio” (Domingo Docampo. Obras y proyectos, p.64).

Los arquitectos aprovechan la complejidad ofrecida por el terreno disponiendo el grueso o núcleo del complejo universitario sobre la individualización de una línea de cota isométrica determinada (+460 m) y, al jugar con terraplenes y pendientes, con puentes y soportales, escaleras y rampas, generar unos recorridos sinuosos que consiguen enlazar las diferentes piezas del conjunto; mediante un desarrollo filamentosos de los edificios y los trayectos instalan todo el proyecto sobre una terraza artificial, “como una interminable sucesión de balcones” (DD. Obras y proyectos, p.65), que constituye una línea de observación hacia las montañas y el paisaje circundante. Las vistas dan sobre el valle de Zamáns llegando al océano Atlántico y al Parque Natural portugués de Peneda Xerés. Diego García-Setién comenta que, sin niebla, puede divisarse también el valle del río Lagares circunscrito por los montes de Alba y Galiñeiro.

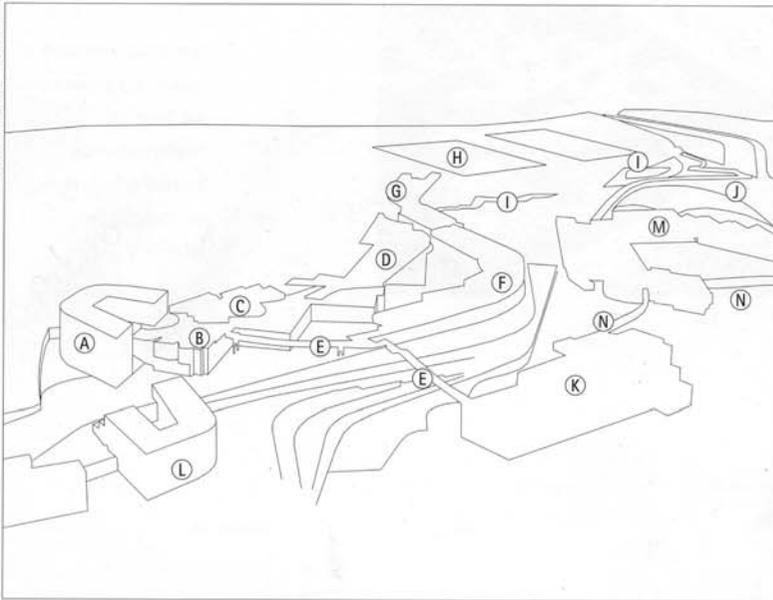
Según Miralles y Tagliabue fue imprescindible redefinir las cualidades del lugar para potenciar la vida comunitaria de los estudiantes y para adecuar y enfatizar las características naturales proyectando también la reforestación y su futuro desarrollo y crecimiento: la zona deportiva se transforma en un bosque con un gran lago, actuación que desdibuja el acceso al *Campus* convirtiéndolo en un paseo entre árboles; a continuación, las aulas, los servicios, zonas comerciales... se organizan de modo que el complejo constantemente va cambiando su fisonomía adaptándose a las necesidades del usuario, al terreno y a las vistas del paisaje circundante.



PAGUES ESPAÑOLES, S.A.
Tectónica nº17, p.30

Campus Universitario de Vigo

DIEGO G-SERIÉN © TECTÓNICA



EMBT: rectorado, gobierno (A), teatro (B), restaurante (C), zona comercial (D), puente (E), aulario (F), polideportivo y piscina (G), campos deportivos (H), lagos y estanques (I), pérgola, apeadero de autobuses (J).

A. Noguero y P. Díez: biblioteca Central (K). A. Penela: rectorado, administración (L), Fac. Cc. Económicas y Empresariales (M), pasos elevados (N).

Tectónica nº17, p.33

PAGUES ESPAÑOLES, S.A.



Campus Universitario de Vigo

Tectónica nº17, p.32

“Pero en realidad el aulario no es el único balcón (...). En realidad, Enric Miralles nos deparó un proyecto concebido como una interminable sucesión de balcones. Otra vez, pues, su fascinación por el paisaje. Por no romper el paisaje, por “transformar el lugar en un paisaje construido”, por propiciar el disfrute generalizado de ambos.

De ahí también que nuestro arquitecto elevara sus miras y su interés en lograr paisaje en todos los ámbitos de su actuación: generando aquí nuevas colinas con las tierras removidas, abriendo allá lagos, anfiteatros y miradores por todas partes..., o sugiriendo las especies más indicadas para la imprescindible reforestación.”

Domingo Docampo. Obras y proyectos, p.64

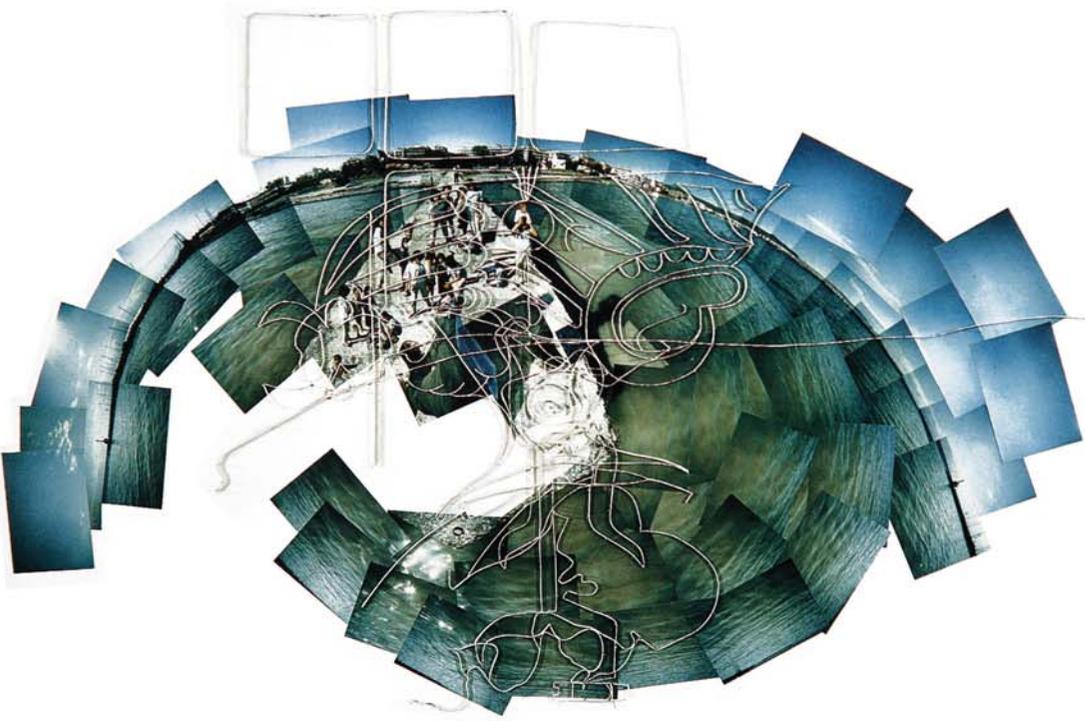
El proyecto pues, está basado principalmente en la materialidad del sitio y del paisaje realizándose una intensa interpretación de las potencialidades del lugar así como una laboriosa adaptación del terreno creándose terrazas, bosques, colinas y lagos artificiales para revalorizar lo natural y adecuarlo a las exigencias requeridas por la vida universitaria; en este sentido, la tierra parece ser la condición originaria del ser humano, de la arquitectura y el mundo. El respeto por el entorno y la identificación con la tierra presentes tanto en la obra de *Vigo* como en la del *Parlamento* no constituyen casos aislados en la trayectoria profesional de los arquitectos. Existen otros proyectos en los que conscientemente se les ha dado un carácter poético o atmosférico partiendo de una identificación con los elementos primarios de la naturaleza, como es el caso de los ya citados proyectos del *Cementerio de Igualada (1985-1991)*, de la ampliación del de *San Michele de Isola (1998)*, del *Parque de Diagonal Mar (1997)* y la *Escuela de Música de Hamburgo (1997-2000)*, o bien, los de la *Escuela de Arquitectura de Venecia (1998)* o el del *Embarcadero en Tesalónica (1997)*. Miralles y Tagliabue resumen los proyectos de la nueva sede del IUAV (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia) y del *Campus Universitario de Vigo* (con motivo de una exposición realizada en Vigo para celebrar ambos trabajos), buscando un sentido sintético que emerge de la propia naturaleza, de la tierra y el agua:

“Vigo y Venecia, dos proyectos de nuestro despacho,
desarrollados contemporáneamente
para una universidad
en la laguna de Venecia
y para otra en una
montaña salvaje
del norte de España.
La laguna y la montaña:
tierra y agua.
Así se pueden resumir los dos proyectos.”

EMBT. Obras y proyectos, p.189

El agua también será el elemento natural principal en el proyecto del *Embarcadero de Tesalónica (1997)*. Los arquitectos diseñarán, intentando respetar la playa que aún existe, tres plataformas semejantes a islas (una de acogida, otra de espera y la última de llegada) compuestas a su vez de otras tantas microplataformas y estructuradas desde una topografía ideal surgida de proyectar la superposición de constelaciones (especialmente la del toro) y trazas históricas sobre la superficie del mar. Marco de Michelis y Magdalena Scimemi describen el proyecto de la siguiente manera:

“El muelle de Tesalónica no se distingue sólo por la originalidad de su estructura. Fragmentos de narraciones mitológicas e imágenes simbólicas se integran y se superponen en un proyecto de gran fuerza poética, que escoge el agua como elemento de referencia. La superficie del mar se vuelve un espejo y las



EMBT. Obras y Proyectos, p. 37. Skira

*Embarcadero de Tesalónica
Fotomontaje*



Fotografía: Montse Bigas

Vista de la ciudad y de Salisbury Crags desde Calton Hill



Fotografía: Montse Bigas

Vista de la ciudad, del Parlamento de Escocia y de Salisbury Crags desde Calton Hill

formas que afloran sobre el agua parecen llegar de la bóveda celestial, asumiendo las coordenadas de una constelación imaginaria, que se compone de figuras pertenecientes a la tradición pagana y cristiana. Las habituales prácticas de los marineros para orientarse durante la navegación parecen haber sugerido las primeras decisiones proyectivas, los primeros esbozos en lápiz trazados sobre una hoja de papel. Pero además de eso interviene también un proceso de apropiación de la tradición de la cultura griega, de una evocación de sus formas (la silueta del Minotauro, pero también la máscara de Agamenón), combinadas con una topografía fantástica obtenida trasladando la posición de las estrellas sobre la superficie marina.”

Marco de Michelis y Magdalena Scimemi. Obras y proyectos, p.38

La superposición de documentos y las numerosas alusiones surgidas en su arquitectura tanto de los elementos naturales como del esfuerzo consciente de rescatar el origen muestran cómo, para Miralles y Tagliabue, no es posible expresar una realidad determinada y estanca. Su concepción es global y diversificada asumiendo que, en el mundo y la arquitectura, las cosas se mezclan y participan de una totalidad ambigua, conjetural y múltiple. Miralles destacará la importancia de combinar la arquitectura con el paisaje al recomendar, entre otras muchas posibilidades, el método propuesto por Per Kirkeby en su “Crónica del viaje” que aconsejaba partir de una vista más aérea y distanciada que desdibujara la arquitectura para contemplarla mezclada con el paisaje (Per Kirkeby. Crónica del viaje, 1971. Cit. por Enric Miralles en El Croquis 50, p.30). También, al intentar descubrir esas acciones repetidas que le permiten agrupar diferentes proyectos, destacará la preocupación por “extender cada una de las construcciones a una serie de relaciones con el entorno” (EM. Obras y Proyectos, p.7. Electa). Así mismo manifestará que lo que realmente a él le interesa “es una suerte de incorporación, de integración infinita” (EM. El Croquis 72, p.21). Rafael Moneo afirmará que en la obra de Enric Miralles “lo construido es un elemento más” del entorno y del paisaje que concreta ese deseo profundo de “disolver su arquitectura en lo existente” (Rafael Moneo. El Croquis 100/101, p.306 y 308). En relación al *Parlamento de Escocia*, Benedetta Tagliabue insiste en la necesidad de fusionar la nueva construcción con el contexto y, Javier Armesto escribirá: “el edificio se disuelve y se rompe en su afán de prescindir de los límites y de fundirse con todo lo circundante, bien sea el marco de lo ya construido o el paisaje” (Javier

Armesto. La voz de Galicia. 22 de Octubre 2004).

Miralles, en el mismo texto que describe la exposición de la arquitectura de Vigo y Venecia ya citado, tras asociar la tierra a Vigo y el agua a Venecia, confesará que, al profundizar en dichos proyectos, los elementos empiezan a mezclarse creando lagos en la tierra del *montus* y montañas, es decir, escalinatas y rampas en el suelo de Venecia (EMBT. Obras y proyectos, p.189).

“Lo que interesa es mezclarlo todo, incluso el carácter arbitrario que tiene la ciudad en esa zona, en ese sitio.”

EMBT. Parque de los Colores en Mollet del Vallés. El Croquis 100/101, p.10

“A la vez, la intervención pretende ‘mezclarse y confundirse’ con la estructura original. Ambos 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.”

Mercado de Sta. Caterina. Fredy Massad y Alicia Guerrero Yeste. Enric Miralles. La inconclusa arquitectura del sentimiento. 08-02-2005. Arquitectos – Periódico mensual de textos de arquitectura.

El interés parece dirigirse a la combinación de los diferentes elementos, a la búsqueda de relaciones o a la “reunión” a la que nos referíamos anteriormente. Aquello que “mora” conjuntamente a los edificios forma parte integrante de la actuación o redefinición del lugar, se mezcla con ella y confunde adquiriendo un carácter particular así como nuevos y variados significados. Podríamos, pues, aplicar la definición de *lugar* que según Norberg-Schulz



manifiesta Heidegger: “un lugar es una cosa reuniente dotada de presencia concreta” en cuyo seno el acto de combinación o reunión de los diferentes elementos “corre a cargo de la arquitectura” e “implica el desplazamiento de un lugar a otro” (Norberg-Schulz. *Idea e imagen*, p.23); dicho desplazamiento, en el caso de los arquitectos catalanes, puede darse en el propio ámbito de intervención (Vigo, Venecia, Mollet...) o en la traslación de un proyecto a otro, de un lugar a otro (“cronología de proyectos”):

“Los arquitectos cargamos ideas de un lugar para otro. Somos efectivamente, mensajeros.

(...)

Muchas veces trabajamos cegados por querer hacer las cosas, por sacar partido de los medios que tenemos. En realidad somos eso, agentes entre distintos lugares. Antes de que sucedan las cosas debes imaginarlas, por eso la relación entre el viaje, la construcción y la información es algo consustancial a la arquitectura.

(...)

Sin viaje, sin movimiento, no hay traslado y, a mí, más que visitar Hamburgo en Hamburgo y Japón en Japón me interesa combinarlos y buscarlos unos en otros. Eso sólo lo puedes hacer trasladándote hasta esos lugares.”

EM. *Time Architecture* 4, pp. 60-61

Un lugar sólo existe como tal cuando se “reúnen cosas” en el mundo y se las dota de un carácter determinado, cuando se combinan y se mezclan para encontrar aquello de específico o particular que pueden ofrecer o, como comenta Louis Kahn, para “expresar lo que quieren ser”, hecho que sólo puede ocurrir con la intervención de la arquitectura. Para Miralles “ni el sitio ni la exacta colocación son un lugar. Lugar, nos gusta pensarlo así, es aquel momento en que el pensamiento comienza a entrelazarse con lo real” (EM. *El Croquis* 30, p.9). La arquitectura será el medio que permitirá convertir el sitio de la intervención en un lugar dotado de carácter propio y con un sentido particular; a través de ella, lo inconmensurable, en este caso unas ideas que según Miralles nos pertenecen a todos, al “espíritu de un tiempo” (EM. *Time Architecture*, p.63), se reúnen con las presencias del mundo real. Sin embargo, Enric Miralles va más allá al considerar el dibujo o incluso el papel como lugares, en cuyo seno ya emerge el acontecimiento de la arquitectura: “si un lugar es uno de aquellos momentos en que el pensamiento se entrelaza con lo real... en este sentido, el dibujo, incluso el mismo papel, es por un momento lugar... También en él aparecen las reglas que nos permiten avanzar” (EM. *El Croquis* 30, p.22). Estas reglas que aparecen en el dibujo, que nos encaminan hacia lo medible y hacia la concreción de la propuesta, son las mismas que emergen en la construcción de la arquitectura, por tanto, en ambos casos, se da la reunión de elementos que posibilitaba la creación de lugares, dibujo y arquitectura son lugares.

La combinación, la mezcla, y el traslado de información en relación a la construcción son actos “consustanciales a la arquitectura” y a la redefinición del lugar. Miralles encuentra en la interpretación del paisaje una directa implicación arquitectónica que superpondrá a una lectura instrumental de la historia, a las trazas que han marcado el terreno, a la asimilación de la tradición e imágenes simbólicas locales ... haciendo aparecer la construcción como un complemento necesario del paisaje natural (o urbano) que inventa la orografía removiendo la tierra, creando barreras o pasos elevados, terraplenes ajardinados, plazas, miradores o recorridos laberínticos... modelando el terreno y la construcción en un sistema de relaciones complejas entre lo artificial y lo natural con el fin de hacerlos devenir algo vivo y con sentido. Sus proyectos parecen surgir de un paisaje (urbano/natural) preexistente elaborando una topografía animada que interacciona con todas sus implicaciones existenciales, funcionales y morfológicas intentando confundirse y mezclarse, formar parte de aquello que ya existe transformando el lugar.



*Parque de los Colores en Mollet de Vallés
En construcción. Fotomontaje*

El Croquis nº100/101, p.202



Fotografía: Montse Bigas

Torre de Gas Natural. En construcción



Fotografía: Montse Bigas

Torre de Gas Natural. En construcción



Fotografía: Montse Bigas

Parlamento de Escocia. Pérgola. Al fondo: Salisbury Crags



El Croquis nº100/101, p.240

Escuela de Música de Hamburgo



Tectónica nº17, p.41

Campus Universitario de Vigo. Pérgola

Por ejemplo, en el *Palacio de Deportes de Huesca (1990)* se construye un terreno artificial formado por terrazas curvas, rampas y pasarelas que parecen haber pertenecido siempre al lugar o en el *Campo de Tiro con Arco (1989-1991)* los locales se configuran a partir de relieves artificiales al excavar en la tierra una serie de pasajes que forman galerías parcialmente cubiertas como cuevas o grutas. También en el *Tribunal de Justicia de Salerno (1999)* se genera una topografía ideal que interacciona con el curso del río y las vías de tren o bien, en el *Puerto de Bremerhaven (1993)* en el que, en una análoga obra de trazado artificial, se configuran paseos y ramblas a los que se incorporan árboles y vegetación, unos filamentos elevados y suspendidos que, conjuntamente a toda la intervención, consiguen redefinir un nuevo paisaje comprometido con la actividad de la antigua dársena. En el *Parque de Sta. Rosa en Mollet del Vallés (1994)* se crea una naturaleza artificial basada en la combinación de materiales, estructuras, colores, líneas de sombra... que dialoga con terraplenes ajardinados y árboles naturales. Según Fredy Massad y Alicia Guerrero “en este parque logra crear y plasmar un universo disperso de formas que remiten a esa voluntad de creación a todo riesgo que él asumía. Un paisaje de formas, de partes, que componen un todo lleno de matices. De fragmentos, de ideas sueltas que van conformando un paisaje onírico. La idea de convertir un lugar vacío situado en un lugar de la periferia suburbana de Barcelona en un paisaje metafórico y la innecesidad de un programa cerrado dan vuelo y atractivo a esta obra.” (Fredy Massad y Alicia Guerrero Yeste. Enric Miralles. La inconclusa arquitectura del sentimiento. 08-02-2005. Arquitectos – Periódico mensual de textos de arquitectura).

La propuesta para el *Palacio de Deportes de Leipzig (1995)* “forma un paisaje de campo de juegos exteriores que modifica la topografía para hacer un lugar al nuevo edificio”; se transforman las avenidas arboladas confundiéndolas con zonas de aparcamientos y posibles campos de juego configurando una topografía que, a su vez, se mezcla con los árboles circundantes y con el movimiento de tierras (EMBT. El Croquis 100/101, p.112). Benedetta Tagliabue en una entrevista realizada por Anatxu Zabalbeascoa en el 2005 declarará en relación a la *Torre de Gas Natural de Barcelona (1999-2005)* que “todo es paisaje. Un rascacielos es como una montaña y, precisamente, nuestra principal preocupación era que no despegara, apegarlo a tierra. Los edificios altos se te escapan siempre hacia arriba y nuestra meta consistió en enraizarlo (BT. El País, 30 de Abril de 2005).

Cabe destacar así mismo, inmersos en una argumentación que destaca la ambigüedad entre lo natural y lo artificial, las estructuras de filamentos alargados y sinuosos o las denominadas *Construcciones en “Arabesco”* (que serán analizadas en profundidad en un capítulo posterior) las cuales forman parte de numerosos proyectos adoptando configuraciones, formas y funciones diferentes dependiendo del contexto en el que se inscriben y que, según Rafael Moneo y el propio Miralles, representan árboles y plantas ficticias, una suerte de naturaleza artificial. También los pilares como los incorporados en el aula del *Campus de Vigo* (con claras referencias a los hórreos gallegos), los de la pérgola de entrada al edificio público en el *Parlamento de Escocia* o bien los de la *Escuela de Hamburgo* conjuntamente al trazado de franjas de colores simulan la verticalidad de los troncos de los árboles; en relación a la *Escuela de Música*, Enric y Benedetta comentarán: “la estructura de la fachada a la calle está construida con pilares redondos y vigas, como fragmentos de árboles que circundan el edificio” (EMBT. Work in progress, p.240). En el *Parlamento de Escocia* la abertura realizada en forma de hoja evidencia claramente la analogía a una planta o a un árbol. Por su parte, Rafael Moneo escribe: “Algo de esta actitud panteísta a la que aludo se haría patente, por otra parte, en su obsesivo interés por crear una naturaleza artificial (...) presente en tantos proyectos en los que lo construido y lo natural se confunden. Enric Miralles no quería esperar –tal vez porque barruntaba que no podía- a que los árboles crecieran. Y así, desde el comienzo de su carrera, llena tanto el vacío de las ramblas como los accesos a las estaciones del ferrocarril y otros edificios públicos con fantasmales plantas de acero y madera. Recordemos brevemente las muchas veces que a lo largo de su carrera insistió en esta peculiar idea de vegetación. Tal vez la



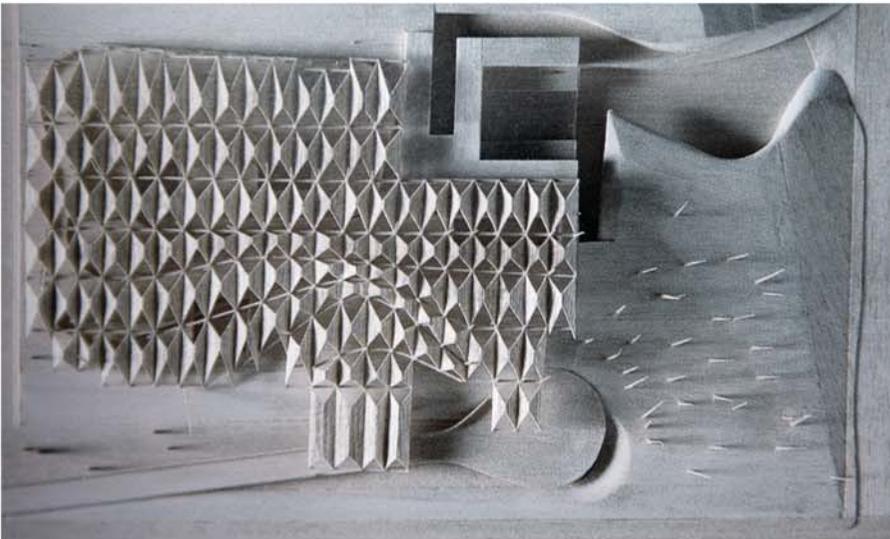
Fotografía: Montse Bigas

Pérgolas de la Avenida Icaria



Fotografía: Montse Bigas

Parlamento de Escocia. Pérgola. Al fondo: Salisbury Crags



El Croquis nº100/101, p.217

Biblioteca Nacional de Japón. Maqueta de estudio

primera experiencia fueron las pérgolas de Parets del Vallés. Luego vinieron muchas otras: la Rambla de Reus, la Avenida Icaria, el Pabellón Unazuki, los proyectos para las Ferias de Hannover y Frankfurt, los accesos a la Estación de Takaoka, etc.” (Rafael Moneo. Enric Miralles. Una vida intensa, una obra plena. El Croquis 100, pp. 307-308).

La imagen de la naturaleza como configuradora de espacios construidos es así mismo utilizada en la *Casa Riumors (1998)* en la que “los cimientos se marcan tal como se plantan los árboles” (EM. El Croquis 49/50, p.192) o en el proyecto de la *Biblioteca Nacional de Japón (1996)* calificada por los arquitectos como “biblioteca bosque”. La estructura general, que ha geometrizado la retícula generada por la densidad de un bosque (o la de un pueblo), parte de una malla constructiva que, configurada con pilares y techos abovedados, como parasoles, genera múltiples lugares de lectura (“casas y habitaciones”) que incorporan un pequeño patio en el cual (“bajo un árbol y cerca de una casa”) es posible leer agradablemente con luz natural: las “zonas de trabajo no deben ser solitarias, sino espacios reunidos en torno a la iluminación natural del patio” (EMBT. El Croquis 100, pp.214 y 215).

La arquitectura de Miralles y Tagliabue, ya sea por mediación de la redefinición de las características morfológicas y topográficas de la superficie de la tierra, por la interacción con el medio paisajístico o por la utilización de la materialidad de los elementos naturales, ya sea a través de la evocación de formas de la naturaleza o de estructuras basadas en la organización natural, se integra en la zona de intervención haciéndose intérprete; renueva la relación con el contexto reinventando modos, aplicaciones y formas expresivas generando un nuevo “paisaje construido” ligado a una imagen de crecimiento en el que la construcción “nunca se termina” (EM. El Croquis 72, p.12), que provoca nuevos estímulos y promueve soluciones inéditas y cargadas de sentido. En el trabajo de los arquitectos, superando el dualismo entre naturaleza y arteificio, existe una verdadera voluntad de interacción y no de imposición o sumisión que permite al sitio transformarse y crecer alrededor y conjuntamente a la intervención. Su intención es establecer un sincero diálogo con el entorno y redefinir activamente sus condiciones para actuar modificándolo hasta llegar a restituir un nuevo significado del lugar.

“Lo que pretende es entender la arquitectura desde la globalidad. Quiere que la arquitectura modifique el todo. Una obra de arquitectura –un edificio– es, simplemente, el comienzo de un proceso que anticipa el cambio del territorio en el que se inscribe.”

Rafael Moneo. Enric Miralles. Una vida intensa, una obra plena. El Croquis 100, p.306

“Proyectar, construir, era para Enric Miralles contribuir generosamente a la vida del universo, descubriendo materiales, incluyéndolos en el flujo de las estructuras, situándolos en la atmósfera de transparencias en la que a él le gustaba vivir.”

Rafael Moneo. Enric Miralles. Una vida intensa, una obra plena. El Croquis 100/101, p.310

3.4 Memoria, trazas históricas e imágenes de la tradición

“Pocas ciudades son como Edimburgo, donde los edificios, la topografía y la infraestructura han sido construidos a base de unas relaciones tan fuertes, y sin embargo, tan delicadas...”

...es un lugar donde el prodigio, la sorpresa y la admiración aparecen tan pronto como uno empieza a descubrirlo...

...el Parlamento debería contribuir a construir el extremo de Canongate, no debería ser un edificio más de los de la calle...

Debería poder reforzar las cualidades que el lugar y sus alrededores ya poseen.

En un juego sutil de vistas cruzadas e implicaciones políticas...”

EMBT. Work in progress, p.101

En el *Parlamento de Escocia* se ha restaurado formando parte integral del diseño y respetando su estado original, un palacio del siglo XVII, la *Queensberry House*, que incluye la entrada del staff y las oficinas administrativas así como despachos para los presidentes. Dicho palacio toma en el siglo XVIII el nombre de un marqués que, como político y en su camino hacia el Parlamento, al pretender la unión de Escocia con Inglaterra, fue acosado por la gente, especialmente de Glasgow, Dumfries y Edimburgo, que le arrojaban y lanzaban piedras y todo tipo de materiales degradados. La mayoría del pueblo escocés desconfiaba y luchaba en contra del “acta de unión”, que finalmente fue aprobada en 1707 y la cual reportó durante el siglo XVIII y XIX, según Charles Jencks, una gran prosperidad económica que sacó a Escocia de la bancarrota en la que se hallaba sumergida desde hacía mucho tiempo. Según la revista *On*, “a partir de 1803, el edificio fue utilizado primero como hospital público y más tarde como cuartel del ejército, momento en el que se añadió una planta más. En 1833 se convirtió en Hogar del Refugio y, entre los años 1945 y 1996 se usó como hospital. En el año 1996 cesó el uso hospitalario del edificio y la fábrica de cerveza Scottish and Newcastle Breweries, que durante aquella época se había convertido en propietaria de la totalidad del entorno, adquirió el inmueble” (On 260, p.135). En la *Queensberry House* hoy en día podemos encontrar los libros de Donald Dewar y su legado político. A pesar de los descréditos hacia el nuevo *Parlamento* que pretendían abortar la construcción publicados en la prensa y difundidos por canales de televisión, Dewar, como primer ministro y cliente, mantuvo su temple y defendió a ultranza la idea y el diseño de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.

El *Parlamento de Escocia* constituye un edificio emblemático y representativo que ha sido construido después de 300 años de espera; desde el momento en que el diseño de EM y BT ganó el concurso, el proyecto se vio implicado en una tormenta política mantenida y favorecida por el poder mediático especialmente por los shows televisivos. Finalmente, la polémica se centró en los cambios presupuestarios y en la postergación de la construcción que según Tagliabue fue causa principalmente de los cambios planteados por el cliente que requería el doble de la superficie que habían acordado; por otro lado, comenta, que al principio no se les informaba de los costes de los materiales, los cuales eran más políticos que reales (BT. *El País*, 30 de Abril de 2005). Si comparamos con otros edificios emblemáticos podemos ver cómo el Parlamento de Escocia no constituye un caso aislado en cuanto a interferencia política, errores en la gestión, costes excesivamente elevados que superan en mucho las previsiones iniciales, medios de comunicación hostiles y grandes retrasos en la ejecución: la nueva asamblea galesa en Cardiff proyectada por Richard Rogers, el nuevo Parlamento alemán en Berlín de Norman Foster (7 años se tardó en completar la obra), el Parlamento australiano en Canberra diseñado por los americanos Mitchell y Giurgola (9 años), las oficinas centrales de la Unión Europea en Bruselas (13 años para renovarse), las casas del Parlamento de Londres (de 19 a 93 años dependiendo de qué aspectos arquitectónicos se tienen en cuenta). El Parlamento de Escocia se terminó en seis años.

Según Charles Jencks en Julio de 1999, cuando el *Parlamento Escocés* empezó a construirse, observaron cómo las decisiones cambiantes del equipo de Barcelona no se adecuaban al tipo de contratación basada en parámetros tales como el tamaño del proyecto y su función. La escalada de costes fue en aumento y en febrero del 2000 se creó una comisión auditora independiente bajo la supervisión del cuerpo parlamentario escocés. Dirigida por John Spencely (expresidente del Real Colegio de Arquitectos de Escocia) dicha comisión llegó a la conclusión de que, debido a la complejidad del proyecto y a la dificultad de los acabados que tenían que solucionarse, la mayoría de ellos, *in situ*, los costes estimados pasaban de los 62 millones de libras presupuestados al principio a 200 millones. En abril del 2000, se aprobó el seguimiento del proyecto estableciendo los costes de construcción en 108 millones más 195 de



C. Jenkins. The Scottish Parliament, p.10

La Piedra del Destino o Piedra de Scone

"A menos que los viejos videntes finjan y los ingeniosos magos sean ciegos, los Escoceses han de reinar en donde esta piedra ellos han de encontrar."

Por Monica Loreto

La Declaración de Arbroath 6 de Abril de 1320

La declaración de Arbroath es una súplica por la libertad del hombre. El autor es desconocido, pero se cree que fue compuesta por Bernard de Linton, Abad de Arbroath.

Con los sellos de ocho condes y cuarenta y cinco barones, se pidió al Papa su intervención en la sangrienta pelea entre los Escoceses y los Ingleses; y para que su Santidad pudiese comprender la diferencia entre ambos pueblos, su preámbulo contiene una breve reseña histórica de dicha confrontación.

En esta mezcla de desafío y súplica, dos puntos hacen a la Declaración de Arbroath el documento más importante de la historia de Escocia.

- 1) Declara la voluntad y el deseo de los pobladores de Escocia por sobre los del Rey
- 2) Afirma la independencia de Escocia de modo tal que ninguna batalla podría hacerlo y la justifica con una verdad que va más allá de la nación y de la raza.



"Mientras cien de nosotros estén con vida, nunca y bajo ninguna condición aceptaremos la supremacía inglesa. No es por la Gloria, ni Riqueza, ni por el Honor que peleamos, sino por la Libertad, sólo por ella, a la cual ningún hombre honesto renuncia, excepto con su propia vida."

El hombre tiene derecho a la libertad y la obligación de defenderla con su vida.

Por Monica Loreto quien visitó Arbroath en Julio de 2001.

reserva general. En septiembre del 2000 el auditor general de Escocia examinó la gestión del proyecto y en Junio del 2003 Lord Fraser fue designado para investigar la totalidad de la evolución del proyecto. Sus conclusiones, expuestas en Septiembre del 2004, destacaban tres causas fundamentales a la escalada de costes y a la dilatación constructiva: la previsión irrealista de los consejeros económicos de Donald Dewar, el tipo de contrato o la gestión de la construcción totalmente inadecuada a la forma de funcionar de los arquitectos barceloneses y, por último, como comentaba Benedetta, el incremento de superficie que pasó de 20000 a 30000 m² así como el de la cantidad de gente que debía ser acomodada que pasó de 300 a 1200 personas. A ello cabe añadir el aumento de coste que supusieron las modificaciones de seguridad tras el atentado terrorista del 11 de septiembre, así como los cambios en el diseño como respuesta a solicitudes del cliente por ejemplo el de la cámara de debate parlamentaria llegando a una estimación final de costes de 431 millones y a un retraso en su ejecución considerable.

El camino histórico hacia la constitución del nuevo *Parlamento Escocés* fue así mismo arduo y complejo; a finales del siglo XIX el tema del autogobierno de la “Home Rule” ya se había establecido como una causa; con ella se promovía la idea de la existencia de dos parlamentos que compartieran intereses comunes como la defensa y una lengua similar y a la vez, que cada uno de ellos asumiera poderes autónomos e independientes. La idea, según Charles Jencks, se inició en 1880 al crearse una oficina escocesa en Londres, la cual no fue reinstaurada con efectividad hasta 1885. Durante la primera guerra mundial los partidos laboristas y liberales hicieron suyo el movimiento de la “Home Rule” promoviendo su difusión y prosperidad, aunque interrumpida, durante el resto del siglo. Numerosos fueron los sucesos y hechos que actuaron como puntos clave, entre ellos: el acta de la citada “Home Rule” en 1924, el surgimiento de movimientos escoceses nacionalistas en 1930, el convenio nacional de 1949 y el robo en la navidad de 1950, por parte de cuatro estudiantes nacionalistas, de la “Stone of Scone” o “Lia Fail”, la denominada Piedra Parlante o Piedra del Destino que había sido depositada en la abadía de Westminster por el rey Eduardo I en 1296. Ésta fue hallada cuatro meses después en la abadía de Arbroath envuelta en la bandera de San Andrés; en la mencionada abadía de Arbroath en Abril de 1320 se escribió una declaración formal de independencia, creándose el ya histórico “Rollo de Arbroath”. Finalmente en 1996, la piedra del destino fue trasladada por el partido laborista al Castillo de Edimburgo. Hoy en día la piedra del destino sigue siendo un valioso símbolo para los escoceses; los primeros reyes de Escocia eran coronados en una ceremonia en la que siempre intervenía la piedra del destino (formaba parte del trono en el que se sentaba el rey) representando la unión del monarca, la tierra y el pueblo.

En 1998 la Ley de Escocia fue aprobada por el Parlamento Británico impulsando la creación del nuevo *Parlamento de Escocia* que asume toda una serie de asuntos transferidos con pleno poder para hacer leyes independientes del Parlamento y el gobierno británico a través del ejecutivo escocés. Entre estos asuntos transferidos se encuentran: la agricultura y la pesca, la educación, el medio ambiente, el idioma gaélico, la sanidad, la vivienda, las leyes y la política interior, el gobierno local, el patrimonio natural e histórico, la planificación, el servicio de policía y bomberos, los asuntos sociales, los deportes y las artes, la estadística y el registro público, el transporte, el turismo y el desarrollo económico. Entre los asuntos reservados, aquellos relativos a Escocia que tienen un impacto internacional o sobre el Reino Unido que sólo pueden ser tratados por el Parlamento Británico, hallamos los relacionados con el ministerio de exteriores, con la defensa y la seguridad nacional. El Parlamento Británico puede elaborar leyes que rijan a Escocia sobre cualquier asunto, aunque no suele interferir en los asuntos transferidos sin el consentimiento del Parlamento Escocés. La relación entre el ejecutivo escocés y el Parlamento de Escocia es semejante a la que existe entre el gobierno británico y su Parlamento. El ejecutivo escocés está conformado por aquellos miembros



Charles Jencks. The Scottish Parliament, p. 35

Vista de la Queensberry House desde el interior del Vestibulo-Jardín



Fotografía: Montse Bigas

Parlamento de Escocia. En el centro de la imagen: la Queensberry House

(ministros y asesores jurídicos) del partido o partidos con mayor número de escaños en el Parlamento el cual controla el trabajo de dicho ejecutivo y aprueba leyes sobre los asuntos transferidos (Folleto informativo del Scottish Parliament).

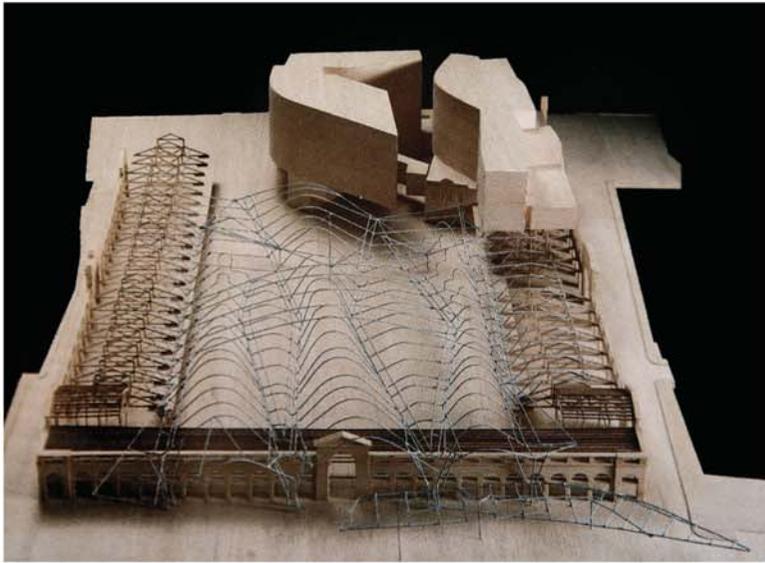
El 6 de Mayo de 1999 se celebraron las elecciones que determinaron los 129 representantes de la cámara de debate parlamentaria. A partir de las elecciones del 2003, en las que ningún partido obtuvo la mayoría absoluta, se formó un gobierno de coalición entre el Partido Laborista y el Partido Democrático Liberal (Folleto informativo del Scottish Parliament). Miralles y Tagliabue proyectaron una cámara de debate en la que cada partido dispusiera de asientos en la primera línea dotados de ruedas para facilitar el movimiento y la adaptación a los cambios políticos. En realidad, en las sesiones plenarias del Parlamento y en las reuniones de los comités, los miembros parlamentarios pueden sentarse en cualquier lugar aunque hay una tendencia natural a agruparse por afinidades políticas. El diseño de la cámara y la distribución de los diferentes asientos insertados en un trazado curvo y suave resaltan, en vez del enfrentamiento, la convivencia entre las diferentes tendencias de los partidos.

Los arquitectos integrarán todo este legado histórico comentado por un lado, a través de la conservación y restauración de la citada *Queensberry House* y por otro, por mediación de un conjunto de estudios que superponen las trazas históricas de la ciudad de Edimburgo así como por la incorporación de elementos constructivos muy variados que intentan expresar la línea en la memoria que va desde el antiguo parlamento anterior a 1707 al reciente conjunto parlamentario; introducirán una serie de imágenes vernáculas y naturales de Escocia, signos escoceses y símbolos locales que representan formas extraídas de la historia, de la tradición local y del paisaje urbano y rural. Cabe recordar los estudios realizados del ya histórico río Trumble que finalmente se expresará por mediación de una hilera de tres lagos o estanques (muy frecuentes en las tierras bajas de Escocia) ubicados en Girth Cross perfilando los confines del parque público cerca de la fachada oficial del Parlamento y frente al Palacio de Holyrood. Miralles y Tagliabue realizarán una interpretación instrumental de acontecimientos y huellas propias y características del lugar por mediación de un proceso de abstracción y fragmentación ofreciéndonos una nueva configuración narrativa que, a veces, muestra formas irreconocibles y que será constantemente verificada con el programa, el contexto y la propia evolución de la propuesta.

La Restauración de la *Queensberry House* no constituye un elemento aislado en su trayectoria profesional. En su obra, existen numerosas remodelaciones como las de la *Escuela la LLauna en Badalona* (1985), la *Casa Golferich* (1985), el *Palau Finestras* y la *Colonia Vilaseca* o bien la reforma de su propio *piso en la calle Mercaders*, a las que cabe añadir obras más emblemáticas, como el *Mercado de Santa Caterina* (1997) o el *Ayuntamiento de Utrecht* (1997) en las que la conservación de la tradición histórica y la memoria ha sido más una opción conscientemente elegida que una necesidad impuesta por el cliente o por la urbanización existente. De hecho, uno de los grupos ensayados por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue a la hora de aglutinar semejanzas y continuidades entre sus obras, el primero de ellos, reúne un conjunto de proyectos que se relacionan a través de este concepto, el de la historia y las preexistencias.

“En muchos proyectos he tenido que dialogar con edificios existentes: con mutilaciones como en Murcia, o con escenografías como en Algemés, o con la materialidad de las ruinas, como en el caso de la calle Montcada. Y estas obras son siempre una oportunidad para presentar la arquitectura como una conversación entre dos personajes, como un trabajo de entendimiento y de comprensión. En mis recientes proyectos pedagógicos aparece continuamente ese experimentar sobre el concepto de ‘doble’.

Un intenso diálogo entre dos construcciones puede ser, de hecho, una de las mejores maneras de suscitar la aparición de un nuevo edificio, casi como si saliera del interior del otro como de una vaina, a través de observaciones, comentarios y difuminados, lejos de la afirmación de un carácter único, individual y diferente.



El Croquis nº100/101, p.44

Mercado de Santa Caterina. Maqueta de estudio



El Croquis nº100/101, p.37

Mercado de Santa Caterina. Maqueta de estudio



Reforma de un piso en la calle Mercaders



El Croquis nº100/101, pp. 48 y 49

Reforma de un piso en la calle Mercaders

Creo que Gunnar Asplund sea el que mejor ha sabido contar esas cosas, a través de la continuidad de su obra.”

EMBT. Obras y proyectos, p.243. Electa

Miralles, en el artículo “l’esponjament”, criticará el plan existente en Barcelona (Pla Cerdà) que fomenta la demolición y simplifica la compleja realidad existente al estar ideado a finales de los 80 y sobre problemas alejados de los actuales, sobre un concepto de ciudad que ya no es sostenible. Para él es fundamental que exista una opción contra la regularidad, contra la división de los usos y su centralización en centros comerciales como el “Maremagnum” o bien, contra la desaparición de siluetas como las de Santa María o la Catedral, o la incorporación de edificios que solo intentan imitar, desde la superficie, estilísticamente, el pasado histórico de la ciudad. El interés del barrio de *Ciutat Vella*, para él, consiste en su irregularidad y su riqueza, en descubrir la compleja “superposición de los diferentes momentos históricos y la superposición de la diferentes maneras de vivir” (EM. Work in progress, p. 136). Comenta que se trataría más bien de limpiar, con una esponja y jabón, el barrio para descubrir aquello que tiene de interesante, aquello vital y actual que permanece con gran proliferación de matices bajo las superficies olvidadas.

Plantea la incorporación de lo nuevo desde la perspectiva del diálogo, de la conversación con lo ya existente, con la historia local y la memoria del lugar, con la tradición, con las trazas tanto físicas como sociales, culturales... que en este caso en concreto, le ha llevado a restaurar un palacio del siglo XVII, totalmente integrado en el conjunto del Parlamento y en la ciudad de Edimburgo y que, desde una perspectiva más amplia, le ha empujado a diseñar un complejo híbrido organizado como un conglomerado de diversos edificios y lugares que provocan intensas y complejas relaciones inéditas tanto en su interior como con el contexto que le rodea.

Al hablar sobre la reforma de su *Casa en la calle Mercaders (1995)*, Miralles también destacará la necesidad de cuestionarse una representación que de hecho ya no pertenezca ni a lo moderno ni a lo antiguo, la importancia de mantener un dinamismo que aleje las imágenes fijas y determinadas, o bien, la de potenciar la expresión de una arquitectura ambigua como reflejo del intenso acto de vivir. (EM. El Croquis 100/101, p.14). Para él, tal como describe en la memoria del *Mercado de Sta. Caterina (1997)*, la manera en que se mezclan las estructuras, en que se usan y vuelven a usar las construcciones no son más que una expresión del modo cambiante en que se piensa sobre la realidad, una oportunidad para ir más allá de la mera dualidad o la “dicotomía del blanco y negro” y descubrir nuevas posibilidades que resalten las ventajas y las “mejores cualidades” surgidas del diálogo y la conversación y no de la imposición o la demolición sistemática (EM. Mercat de Sta. Caterina. El Croquis 100/1001, pp. 35 y 36).

“Otro equívoco es el que defiende el derribo como la única posibilidad de ‘solucionar’ las cosas. Al contrario.

(...)

Así pues, las nuevas construcciones se superponen a las existentes. Se mezclan, se confunden para hacer aparecer ese lugar en sus mejores cualidades... Así parece lógico usar términos como conglomerado, híbrido, etc... Términos que intentan superar la dicotomía del blanco y negro.”

EM. El Croquis 100/101, pp.34 y 35

En el entorno cercano al actual *Parlamento de Escocia*, dirigiendo la vista hacia el Norte, a la cima de *Calton Hill*, podemos divisar la *Royal High School* ubicada junto al monumento de *Robert Burns*, poeta escocés que vivió a finales del siglo XVIII. En dicha colina cada año, el 1 de mayo, se reúne la gente para celebrar el antiguo festival druida denominado



El Croquis 100/101, p. 144

Vista aérea anterior a la intervención
Extremo Oeste de la Royal Mile



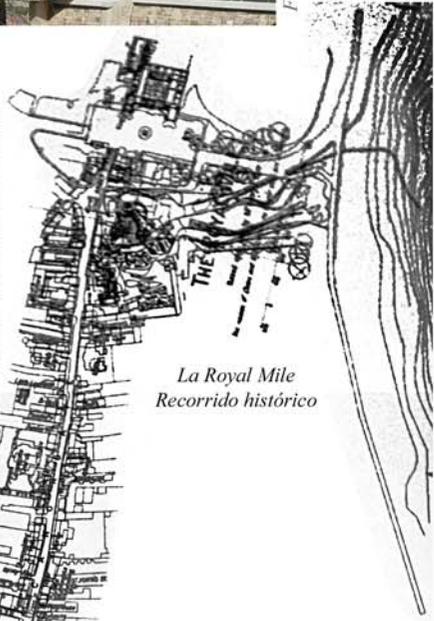
Fotografía: Montse Bigas

Holyrood Palace



Monumento a Robert Burns y la Royal High Scholl

C.J. The Scottish Parliament, p.8



La Royal Mile
Recorrido histórico

El Croquis n°100/101, p. 143



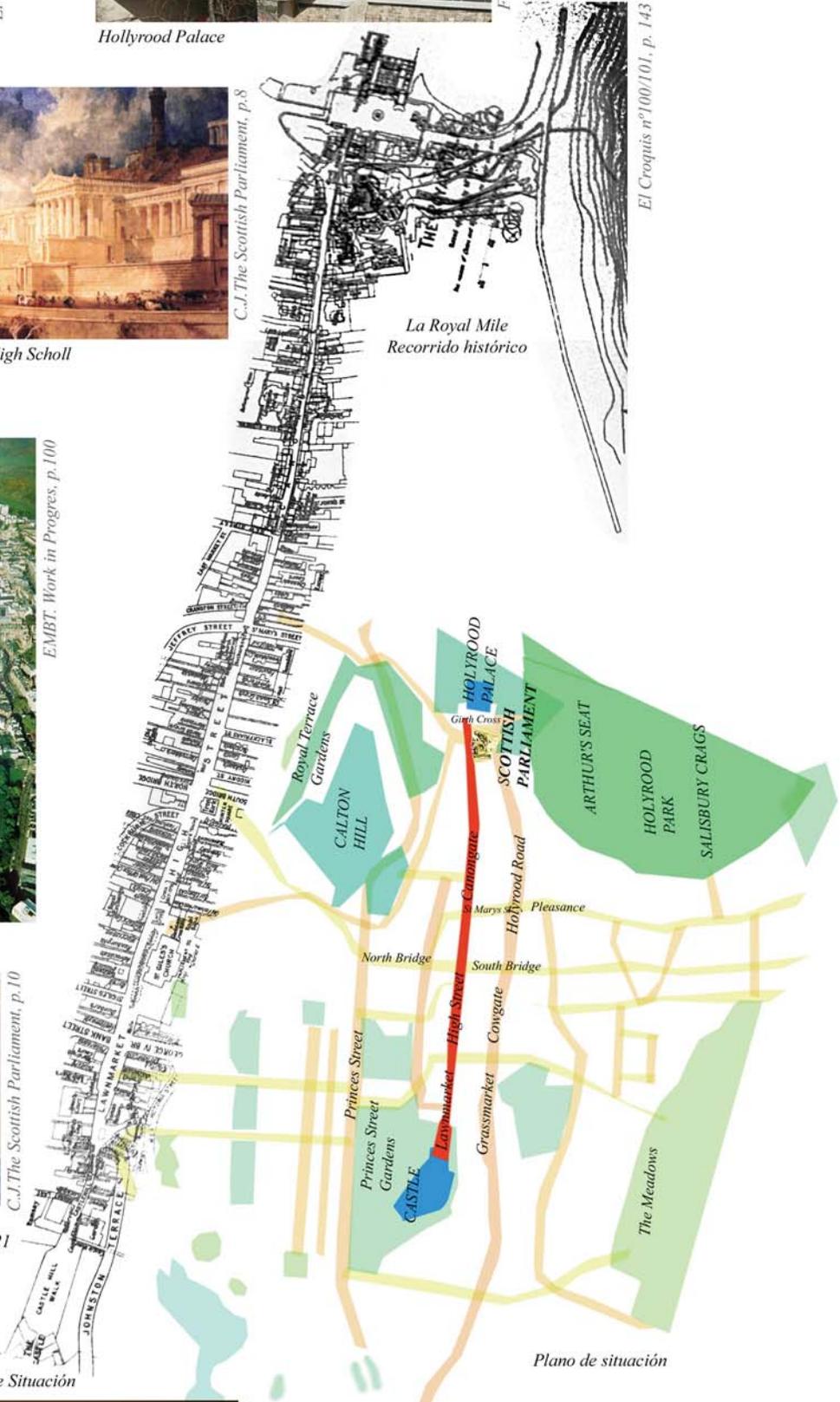
EMBT. Work in Progres, p.100

Vista aérea de Edimburgo



C.J. The Scottish Parliament, p.10

Nicholas de Gaudeville
La cabalgata del Parlamento. Paris, 1721
Representa una escena de 1680
Es la única ilustración conocida del
antiguo Parlamento



Plano de situación



Fotografía: Montse Bigas

El Castillo de Edimburgo

Beltane. En los años 70 se pensó en la *Royal High School*, la cual fue considerada durante mucho tiempo un símbolo del nacionalismo escocés, como un lugar posible para la construcción del nuevo *Parlamento* por lo cual fue restaurada; sin embargo la oposición realizó una sentada en sus alrededores de 1980 días consecutivos propagándose las protestas durante los años sucesivos; finalmente, en 1997, fue nuevamente destinada a institución escolar. Desde dicha colina se observa parte del casco antiguo de Edimburgo, atravesado por la *Royal Mile*, una calle que toma diferentes nombres en su trayectoria (Lawnmarket, High Street, Canongate), y que iniciándose en el *Castillo* desemboca en el *Holyrood Palace* siguiendo una dirección oeste-este. En época anterior al “acta de unión” se realizaba una procesión o cabalgata en la que el rey junto con los nobles burgueses comisionados y clérigos se desplazaban desde el palacio a la casa del parlamento. El antiguo *Parliament House* fue construido bajo las órdenes del rey Carlos I en terrenos abandonados contiguos a la *Catedral de St. Giles* en 1639 y funcionó como tal institución hasta 1707 (“Acta de unión”). Hoy en día podemos contemplarlo dentro del complejo de edificios de la plaza *Parliament Square*, ubicada en la *Royal Mile*; según Gillian Drybrough del Servicio de información pública del nuevo Parlamento de Escocia aún es sede actual de la cámara de debates, del tribunal superior de justicia y de la biblioteca jurídica.

La situación del nuevo *Parlamento Escocés* parte de estas consideraciones insertándose al final de la calle *Canongate* frente al *Holyrood Palace*. Para Miralles y Tagliabue una de las decisiones importantes fue abrir el final o el extremo este de la calle *Canongate* ofreciendo una renovada percepción del lugar y una escala del terreno más acorde a las intenciones y necesidades del cliente. Al norte se halla la citada *Calton Hill* y al oeste la colina de *Salisbury Crags* o, el también denominado *Arthur’s Seat*.

La zona, en el momento de plantearse el concurso estaba considerada un área periférica del casco antiguo que conformaba un descampado rodeado por colinas de roca volcánica y vegetación, pero a la vez estrechamente vinculada a la ciudad vieja en uno de sus extremos. Según Miralles en estos sitios se evidencia una localización coyuntural en la que se debe decidir hacia que lado se dirigen los esfuerzos: o rehacer ciudad o potenciar y dar una forma más abstracta a ese límite fronterizo. Del mismo modo que ha de redefinirse la localización espacial, también debe reconsiderarse la situación temporal y sus diferentes estratos que “no pueden identificarse con precisión” ya que cuando nos sumergimos en un ciudad histórica “lo que se transforma en periférico no es el lugar sino el tiempo”: “son los límites de lo actual” (EM. El Croquis 72, p.8). Ello implica necesariamente una búsqueda personal en los diferentes estratos temporales y espaciales que puedan ser más significativos y, por tanto, constituye una reinterpretación de los valores existentes alejada de las jerarquías estéticas y las morfologías tipificadas tan utilizadas en los años 70 y 80.

“La primera lección que se aprende trabajando en lugares de gran riqueza histórica es una curiosa relatividad personal. No se sabe bien a cuál tiempo hacer referencia. Empieza la búsqueda de lugares con un carácter atemporal, en lo profundo de los recuerdos personales.”

EM. Cit. en Obras y proyectos, p.27. Skira

Esta ubicación limítrofe, en un intento de integrar el paisaje circundante y reciclar una periferia fragmentada, es aprovechada por Miralles y Tagliabue recalificando, de forma creativa y personal, el lugar como simultáneamente urbano y rural, entrelazando lo público con lo privado y potenciando la ambigüedad del lugar; dicho enlace se fomenta por un lado, a través de los caminos y trazados longitudinales y curvos del jardín público integrados en el conjunto constructivo que conforma el *Parlamento* y que parten o se dirigen hacia la montaña de *Salisbury Crags*; y, por otro, por el diseño de los edificios principales, las torres y el vestíbulo jardín a los que se les ha dado una morfología extraída de la naturaleza, variada y de diferentes dimensiones, semejante a pétalos de flores o al de las hojas de una planta o un árbol organizadas de tal modo que se abren en abanico hacia la montaña volcánica como lava que ha

CANONGATE 1582_1804



Superimposition of Historical Maps at Canogate.



Braun & Hogenberg's map. 1582
Braun and Hogenberg's map. 1582



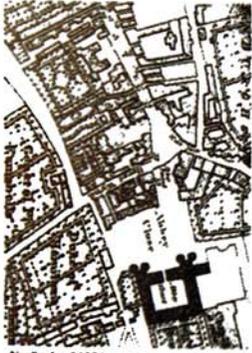
Bell's map of Edinburgh, c. 19th century
Bell's map of Edinburgh c. 19th century



C1800



1804



Ainslie's of 1804+ map
Ainslie's of 1840 map



1780



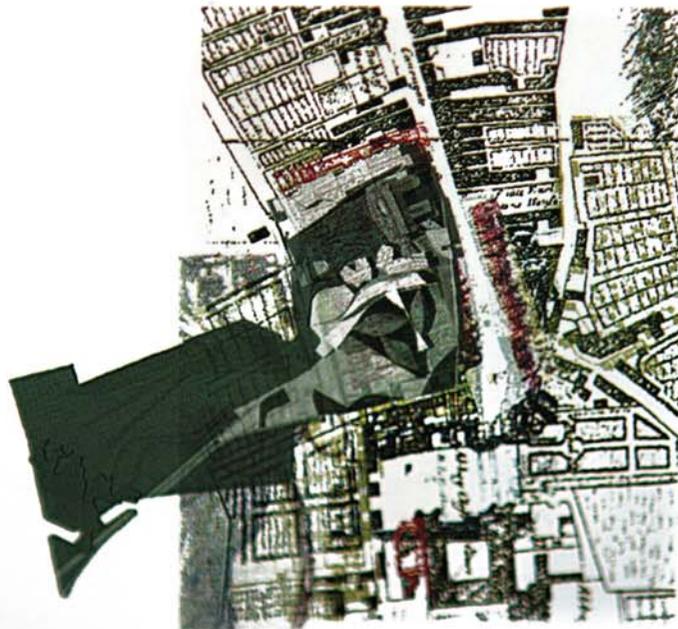
1742



The Edgar map of 1742
The Edgar map of 1742



The Ainslie map of 1780
The Ainslie map of 1780



2001

El Croquis n°100/101, p. 143

descendido por su ladera y que ha llegado a petrificarse al final de la *Royal Mile*. El *Parlamento de Escocia* se acomoda en el paisaje urbano revalorizando las cualidades del lugar y uniendo el extremo periférico de dos barrios: el antiguo y la zona sur de la ciudad; del mismo modo el *Parlamento* se abre a la naturaleza y se integra de tal modo que, como expresaba Miralles en sus intenciones incipientes escritas en la memoria presentada al concurso, éste no se ubica “sobre” la tierra que representa (como el *Holyrood Palace*), sino que se “encaja” en ella (El Croquis p.142); En última instancia lo que realmente le interesará a Miralles será una nueva concepción de la arquitectura, la cual, emergiendo especialmente del diálogo y la conversación, de la idea de integración, renueve el lugar; por mediación del Parlamento, en el que la arquitectura y el paisaje se funden y se vuelven inseparables, se forma parte de ese sentimiento colectivo que identifica la nación y el individuo con la tierra (EM. El Croquis100/101, p.144).

“Lo que a mí me interesa es una suerte de incorporación, de integración infinita.”

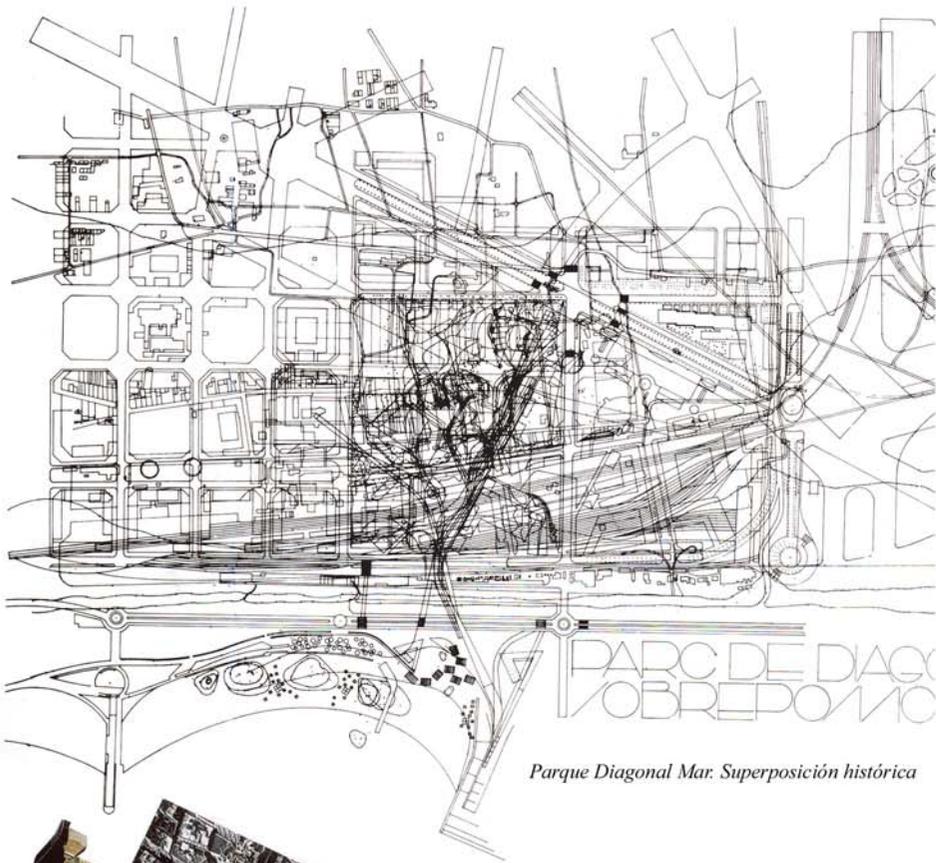
EM. El Croquis 72, p.21

La profundización en la memoria histórica y en concreto en la del trayecto de la *Royal Mile* de Edimburgo, queda plasmado en una serie de planimetrías (1582 – 2001) que Miralles y Tagliabue estudian y superponen con el fin de redefinir los diferentes estratos temporales; unos documentos que se añadirán a los collages, bocetos de estudio, topografías... elaborados para multiplicar las posibilidades de investigación y abrir nuevas vías a ese intento de “integración infinita”. El *Parlamento de Escocia* es un ejemplo más entre muchas otras intervenciones en las que producen “documentos para construir” que sustituyen o complementan las representaciones convencionales: el *Embarcadero en Tesalónica* (1997), el *Parque Diagonal Mar* (1997), la *Escuela de Música de Hamburgo* (1997) o el *Mercado de Santa Caterina* (1997)... En el proyecto para la *Feria Internacional de Jardines en Dresde* (1995), se considera que las superposiciones de las trazas históricas son fundamentales para comprender la dinámica y la configuración de la actual ciudad, configurándose un documento esencial y preliminar necesario a la evolución del proceso proyectual (EM. Obras y proyectos, p. 235.Electa). Con dichas planimetrías, pretenden integrar, añadiendo nuevas variables a los estímulos físicos del paisaje y a la topografía, la memoria del lugar que para ellos forma parte del momento presente, una forma de “instalarse en él”, la cual es imprescindible para idear un proyecto cargado de sentido y abierto a una multiplicidad de variaciones y a nuevas posibilidades; es decir, no se intenta reconstruir el pasado o cristalizarse en una época determinada (incluida la actual del siglo XXI) sino conformar un nuevo y posible presente. Al respecto Miralles comentará: “La superposición de los distintos momentos en el tiempo ofrece el espectáculo de las posibilidades. Abren un lugar al juego de las variaciones (...) Repetir, volver a hacer de nuevo. El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en él” (EM. Mercat de Sta. Caterina. El Croquis 100/1001, pp. 35 y 36); volver atrás, al pasado, “usar y volver a usar”, será una manera de avanzar:

“Habitar otra vez los mismos lugares, como si habitar no fuera más que moverse en el tiempo del lugar. Lo que ha conseguido llegar hasta hoy es actual, útil, contemporáneo. Y además permite volver hacia atrás en el tiempo para seguir adelante.”

EM. Mercat de Sta. Caterina. El Croquis 100/1001, p. 34

Los diferentes documentos que se elaboran en el estudio EMBT, constituyen pues una manera de profundizar en la problemática actual del entorno, del sitio y de su gente, de su cultura... que les aportará la sensibilización y la información necesarias para “respetar los compromisos públicos adquiridos”, responder a la complejidad del lugar y a las necesidades reales del cliente y el usuario de forma personal y no mimética cuestionando tanto el sentido de una casa del parlamento como el planteamiento existente; según Miralles se trata de permitir un



EMBT. Work in Progress, p.28

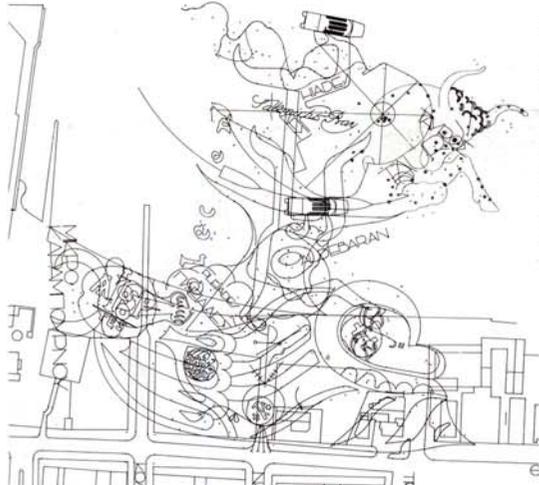
Parque Diagonal Mar. Superposición histórica



El lloc, allò que anomenarem "plaça de Santa Caterina", formaria part d'un recorregut històric que, partint de l'església de Santa Maria arribaria a la Catedral, tot passant pel carrer Montcada, la capella d'en Marcús, el carrer Giralt el Pellicer, el mercat i la plaça de Santa Caterina, i l'avinguda Cambó...

Recorrido histórico
Mercado de Santa Caterina

EMBT. Work in Progress, p.141



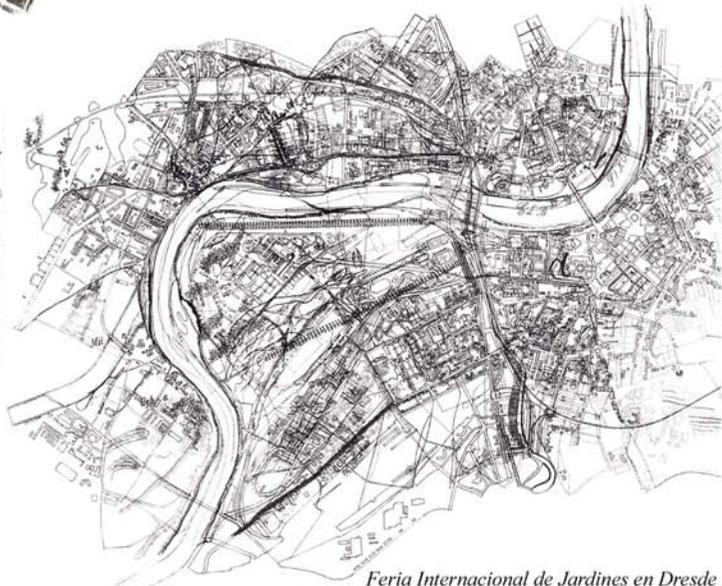
El Croquis nº100/101, p.58

Embarcadero de Tesalónica. Superposición: plano de situación y Constelación del Toro



EMBT. Work in Progress, p.234

Escuela de Música de Hamburgo
Superposición de planos



EMBT. Obras y proyectos, p. 236. Electa

Feria Internacional de Jardines en Dresde
Plano de las estratificaciones históricas de la ciudad

crecimiento verdadero de la ciudad atendiendo a algo más que a las normativas, “a algo más que a la anchura de la calle y la altura de la edificación” (EM. El Croquis 100/101, p.36)

“Al final estás trabajando no sólo con la realidad física del momento, sino con la realidad física de todo lo que también ha estado allí, que ha ido construyendo el sitio. Y de ahí volveríamos a las medidas, a las cosas que son habitables. De eso me di cuenta cuando estuvimos trabajando durante mucho tiempo en proyectos que tenían que ver con muelles –como el de Bremerhaven, Osthaven o Dresden-, y en aquellos ejercicios que hacíamos en la Escuela. Y te dabas cuenta de que curiosamente, un muelle parece un plano en el que puedes hacer cualquier cosa, pero luego ves que no. ¡Que no hay manera! Que el muelle está conectado a la ciudad por un solo punto –lo que anula toda posibilidad de llegar a ser ciudad-, y que su tamaño es tan simple como el del perímetro necesario para que atraquen los barcos, y que su superficie interior mide exactamente lo que se precisa para almacenar todas las mercancías que llegan desde un tren desgraciado, que las deja ahí y se vuelve marcha atrás. Y toda esa precisión de uso que ha dado lugar a unas determinadas dimensiones ¡no hay manera de poder quitársela a ese sitio!. No hay manera de inventar una realidad por encima de ésta; el lugar ha quedado marcado. Y, entonces, ¿qué hacer?”

EM. El Croquis 100/1001, pp. 10 y 11

Para Miralles y Tagliabue no es posible olvidar el pasado. La emergencia de una infinidad de esos momentos del pasado y la transformación del lugar están, según ellos, indisolublemente unidos (EMBT. Obras y proyectos, p. 21. Skira). El intenso diálogo con lo existente, incluido el legado histórico “que ha conseguido llegar hasta hoy”, no puede sino trastocar el orden consolidado y reflejar numerosas discontinuidades hecho que permitirá profundizar en diferentes interpretaciones y renovar la mirada que se cargará de potencialidades y será capaz de revelar significados insospechados. Un claro ejemplo de esta forma de trabajar que redefine el nuevo lugar a partir de las huellas de la historia que lo ha marcado podemos encontrarlo también en la Rehabilitación del *Ayuntamiento de Utrecht (1997)*. Como ocurre en el *Parlamento de Escocia*, el sentimiento de identidad de los ciudadanos es enfatizado a través de la arquitectura a partir de la consideración de diferentes variables ligadas al pasado. En *Utrecht*, el edificio -sede del ayuntamiento desde el siglo XVI y ubicado en el centro de la ciudad- aglutina un conglomerado de construcciones heterogéneas realizadas a lo largo de seis siglos. Según Miralles “las intervenciones en los edificios históricos pasan todas por un entendimiento y un cuidado” (EM. El Croquis 100/101, p. 18). Al investigar la historia del edificio descubrió que en el solar existían una serie de casas típicas holandesas de diferentes épocas. La más importante de ellas, que incorporaba un patio, se unió a dos o tres colindantes, y luego posteriormente a otras tantas más, para formar la casa del ayuntamiento. Más tarde se agregó la intervención neoclásica que incorporó un patio central edificándose también una fachada, desde consideraciones estéticas, simétrica. Para Miralles el principal interés residía en la recuperación del ritmo y el carácter de las casitas holandesas, lo cual no le impide, como en el Parlamento, dialogar con otras épocas, redescubriendo el valor de la sala medieval e insistiendo en las escaleras que ascienden a la sala noble al otorgarles un carácter neoclásico que a su vez le permite transformarlas en una especie de habitación o balcón. “Porque ¿Dónde se ha visto un edificio neoclásico que no tenga ni escaleras?” (EM. El Croquis 100/101, p. 17). Según Tagliabue: “hemos podido hacer una sala de doble altura en la que se muestran las estructuras de las diferentes épocas en que hubo intervenciones en este edificio” (BT. Work in progress, p.160).

Miralles y Tagliabue consideran que es necesario trabajar constantemente sobre las trazas no sólo físicas, marcadas en el terreno y el lugar, sino también sobre las trazas temporales e históricas, sobre “todo lo que ha ido construyendo el lugar”. Según ellos, se necesitan documentos que “condensen el tiempo” en un sitio determinado. Por tanto, la superposición de estratos temporales y de todo tipo de planos que realizan, no constituye un mero procedimiento lúdico y formal sino que responde a una filosofía compleja de sensibilización, apertura y descubrimiento que les permite conectarse realmente con la realidad



Fotografía: Montse Bigas

Panorámica del Parlamento de Escocia



Fotografía: Montse Bigas

C/Reid Close. Vista hacia la montaña de Salisbury Crags



On n°260, p.118. Detalle

Vista aérea del Parlamento de Escocia y de Calton Hill. Al fondo, a la izquierda: el monumento a Robert Burns

existente y a partir de ahí dialogar para multiplicar las posibilidades en cuanto a respuestas efectivas.

Al hablar primero sobre el *Parque de los Colores en Mollet del Vallés (1999)* ubicado en un área marginal entre dos barrios residenciales, el de Sta. Rosa y el de La Plana Lledó y, después, del *Mercado de Sta. Caterina (1997)* insertado en la zona nordeste de la ciudad antigua de Barcelona, Miralles afirmará:

“Habría otra lectura de este proyecto muy elemental, que sería la capacidad de producir documentos que hagan explícita la superposición de los distintos momentos de un lugar, aprovechando las ruinas de éste. Seguramente en eso ha influido mucho trabajar en espacios públicos y ver cómo en la convivencia entre arquitectura, proyecto y sociedad la necesidad de destrucción es fundamental. Desarrollas 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 ese sitio. Pero no para considerar que tu proyecto sea un paso más, no –como si hubiera detrás una idea lineal-, sino casi como si el tiempo –a mí, me gusta pensarlo así-, en vez de tenerlo a la espalda, lo tuvieras delante de ti... En el solar del Mercado de Santa Caterina, por ejemplo: ¿cómo es posible que ahí cupiera un monasterio? Descubrir ese tipo de cosas que están más bien en la imaginación es una especie de reto a lo que uno hace, y que necesita tener la misma intensidad que esas otras cosas. Nadie hoy en día sería capaz de encontrar la geometría necesaria para meter un convento allí. ¿Cómo es posible que ese convento existiera allí? ¿Y cómo es posible que existiera un primer mercado? Hay que contar con esa superposición de cosas. El truco siempre es el mismo: intentar que tenga la misma importancia la traza del monasterio que la traza de un momento en el que todo estuviera destruido –o la de un camino que pasase por allí en medio-, como si todas esas cosas pudieran tener la misma importancia.”

EM. El Croquis 100/101, p.10

En las proximidades del nuevo *Parlamento*, como ya hemos anotado, existen una serie de “marcas”, un conjunto de edificios considerados históricos como son el *Holyrood Palace*, la *Royal High School* y el monumento a *Robert Burns*. Miralles y Tagliabue planificarán, inmersos en ese juego de superposición, una serie de aberturas gracias a las cuales desde el interior del Parlamento y sus jardines podrá observarse no sólo el paisaje circundante sino también el legado histórico y cultural del que dispone la ciudad: “se abrirán amplias perspectivas sobre el monumento a Robert Burns y a la roca de Arthur’s Seat. El nuevo Parlamento no debería estorbar estas vistas, que se harán visibles cuando sea demolida la destilería existente” (EM. El Croquis p.144). Para ellos es importante el concepto de encaje e integración en el lugar para lo cual además de jugar con la situación del complejo y las amplias vistas a la ciudad y a la naturaleza lo harán con la escala de los diferentes elementos. El nuevo *Parlamento de Escocia*, a pesar de constituir un complejo con una identidad fuerte y novedosa, no parece sobresalir y destacar de forma diferenciada sobre la ciudad. Más bien se sumerge en ella potenciando la pequeña escala de las casas situadas a lo largo de *Canongate* así como la de las viviendas ubicadas en la calle *Reid’s Close*. El edificio destinado a las oficinas de los miembros parlamentarios juega un papel esencial en este sentido ya que evidencia un ritmo semejante al de los edificios circundantes, con sus elementos fragmentados y su disposición y relación dimensional, con su fachada escalonada, convirtiéndose en un mediador entre las torres del Parlamento y dichas viviendas.

En el *Parlamento* también se rescata el pasado volcánico y la herencia geológica escocesa no sólo por mediación de ese simbolismo de la tierra reflejado por diversas formas alusivas del mundo vegetal, sino por la inclusión en el diseño global de variadas formas y tipos de piedras. La piedra de “Scone”, como una gran roca, se halla representada, según Charles Jencks, por el *Edificio Canongate* construido en voladizo. Encontramos también numerosas piedras en bloque y sin tallar, de tamaños más reducidos, incrustadas en el *Muro Canongate* así como diferentes aplacados de granito negro y gris claro (también en madera) que se distribuyen

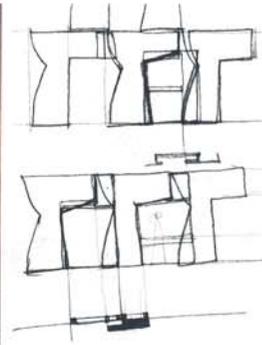


Fotografía: Montse Bigas

Muro de Canongate



Henry Raeburn
Retrato de Robert Walker



Dibujo de EMBT

EMBT. Work in Progress, p.116



Fotografía: Montse Bigas

Fachada Oeste de las oficinas MSP



Fotografía: Montse Bigas

Muro de Canongate



Fotografía: Montse Bigas

Muro de Canongate



EMBT. Obras y proyectos, p. 96

Verja metálica de La Mina



C.J.The Scottish Parliament, p.13

Entrada a la Queensberry House desde la calle Canongate



El Croquis nº100/101, p. 206

Parque de los Colores en Mollet
Maqueta de estudio. Detalle

por las fachadas exteriores. En el edificio destinado a las oficinas para los miembros parlamentarios destacan unos perfiles en el lado oeste que adoptan formas geométricas más regulares aunque semejantes a las ubicadas en el resto de los edificios del Parlamento, combinando franjas horizontales y verticales, como zetas, que muestran diferentes y variados motivos abstractos; sin embargo, la forma/silueta de los aplacados de piedra y madera que domina prácticamente todo el conjunto es la que ha captado la atención de los medios de comunicación y la de los críticos; se la ha asociado, por su semejanza formal, a un secador de pelo, a un cuerpo girado o bien, a un gatillo (Charles Jenks. *The Scottish Parliament*, p.31). Para Tagliabue recuerda más bien una pintura escocesa de Henry Raeburn que retrata al reverendo Dr. Robert Walker inclinado hacia delante patinando: “nos encantaría que este perfil evocara al reverendo Walker” (EMBT. *Work in progress*, p.116).

También en el interior de la sala de debate parlamentaria podemos ver unas mesas que perfilan la figura humana así como unas siluetas que se asemejan al de una botella, el perfil denominado hombre-botella, que en realidad constituyen las aberturas hacia el exterior enmarcando las vistas circundantes: “en nuestra propuesta deberían permitirse determinadas vistas específicas, pero más como pinturas enmarcadas” (EMBT. *Work in progress*, p.109). Era importante aludir a la transparencia requerida en todo debate parlamentario sin caer en una solución fácil similar al de una “pecera” (EM. *Time Architecture*, p.62); no querían construir una cámara excesivamente basada en el vidrio y el cristal ya que, de este modo, los parlamentarios podrían distraerse y abandonar la concentración tan necesaria en los temas de discusión.

Además de formas abstractas basadas en perfiles y siluetas, Miralles y Tagliabue utilizarán el lenguaje, como hizo Robert Burns, para recuperar la tradición y la memoria del pasado. En repetidas ocasiones encuentran inspiración en los textos, en frases, palabras o letras del alfabeto como es el caso del reportaje fotográfico de sombras para el *Deportivo de Huesca* que fue realizado por Domi Mora para el estudio EMBT, o el del denominado, por ellos mismos, “muro de palabras” construido en el *Parque de los Colores en Mollet* y realizado con paneles prefabricados de cemento, ladrillos huecos y mahón de cerámica (Obras y proyectos, p.58. Skira) o bien el de los elementos metálicos que forman el logo en la entrada del *Centro Cívico de La Mina*; para Miralles las palabras son “jeroglíficos” (Obras y proyectos, p.21. Skira), aludiendo con ello a los rastros o huellas -encontradas en el lugar, en las condiciones locales, en el contexto particular, en los propios gestos gráficos...- que han de descifrarse e interpretarse y que, según él, siempre aparecen en todo proceso proyectual. En el *Parlamento de Escocia* las referencias a la declaración de independencia del “rollo de Arbroath” se muestran incrustadas en el ya mencionado *Muro de Canongate*. En él, además de la referencia geológica y de la inclusión de dibujos esquemáticos de tierras y ciudades, de la ciudad de Edimburgo (que creó la artista Soraya en colaboración con EMBT basándose en unos bocetos que realizó Miralles desde la ventana de su hotel *On 260*, p.138), hallamos, de forma no lineal tanto en su disposición espacial como en la continuidad temporal, frases y textos que, por un lado, exponen fragmentos de poesía escocesa y por otro, relatan la historia de Escocia y el deseo democrático y de libertad de su pueblo. En el trayecto de la *Royal Mile*, desde el castillo al final de la calle *Canongate* y antes de llegar a esta pieza de arquitectura narrativa, aparece un texto tallado en piedra en el suelo de la entrada para el personal del parlamento de la *Queensberry House*; se trata de un versículo de San Pablo escrito en gaélico que alude al amor y a la sabiduría del corazón. Los dibujos simples y lineales incrustados en el *Muro*, como una versión diferente de las manchas y abstracciones de letras, muestran una de las tradiciones más antiguas de Escocia iniciada alrededor del año 500 a.c. asociada a una de las tribus celtas, los Caledonios o Pictos (llamados así por los romanos) que tallaban diferentes motivos y diseños en piedras (pictogramas).

El *Muro de Canongate* se modificó posteriormente al ataque terrorista del 11 de Septiembre respondiendo de forma creativa a medidas de seguridad que exigían la



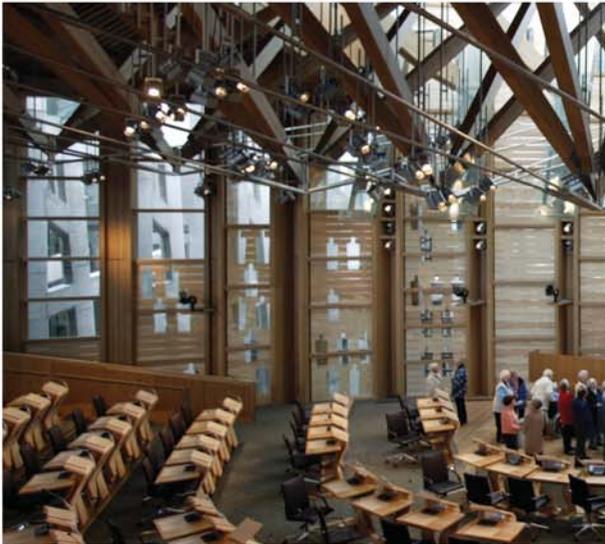
Fotografía: Montse Bigas

Cruces en los techos abovedados del Vestíbulo Público



EMBT. Work in Progres, p.102

Techo abovedado de las Oficinas MSP



Fotografía: Montse Bigas

Siluetta "hombre-botella" y estructura de la Cámara de Debates



EMBT. Work in Progres, p.102

Ventanas de las Oficinas MSP. En construcción



Fotografía: Montse Bigas

Interior con luces-vela



Fotografía: Montse Bigas

Lucernarios del Parlamento de Escocia



Fotografía: Montse Bigas

Lucernario de la Cámara de Debates

incorporación de paredes antiexplosivos que también se colocaron en las oficinas de los miembros parlamentarios.

“La pared de Canongate quedaría a la altura de la vista, en un intento de hacerse sentir el grosor del muro a lo largo de la Royal Mile.

La entrada oficial al Parlamento te lleva hacia las mismas entradas de este muro.

Es la Royal Mile, según la representa esta pared, lo que dotará al edificio de un aspecto monumental.

Aquí se podrían representar diferentes acontecimientos sucedidos a lo largo de los tiempos. Esta pared será la pieza definitiva de Canongate.”

EMBT. Work in progress, p.118

Así mismo, embebidas e incrustadas en el hormigón visto se encuentran diferentes cruces que aluden, según Charles Jencks, a la cruz de la bandera de San Andrés, dibujada y esculpida como un relieve hundido, como un pictograma, con ligeras modificaciones de tamaño, forma y orientación, en los diversos techos abovedados de los interiores de los edificios públicos. En las oficinas de los miembros parlamentarios, dotadas así mismo de techos abovedados de hormigón, las cruces se transforman en signos zigzagueantes como una alusión a esos recorridos lentos y meditativos que se requieren para la reflexión o bien como un intento de integrar la memoria del castillo o los caminos tortuosos de la ciudad medieval. De los techos, especialmente de aquellos ubicados en las zonas intermedias o de paso como las escaleras, cercanos a zonas acristaladas, cuelgan múltiples luces a las que se les ha dado la morfología y la apariencia de las candelas. En la celebración de la fiesta celta de *Imboloc* que festeja el paso del invierno a la primavera es habitual colocar velas encendidas en las ventanas así como comer productos lácteos y adornar el lugar con flores blancas y amarillas.

El interior de la oficina MSP se asemeja a una cueva longitudinal que desemboca en un astial o mirador escalonado, típico de las viviendas de la Royal Mile de Edimburgo, aunque simplificado y dispuesto cabeza abajo, es decir, invertido, que se reproduce, con ligeras modificaciones, en cada ventana. Las formas fitomorfas del vestíbulo jardín también invierten la dirección tipificada de las claraboyas, hundiéndose hacia abajo, penetrando el espacio y flotando, como lo hacen los cascos de los barcos en el mar, alusión que también podemos encontrar en la sala de debate parlamentaria:

“La imagen que teníamos en nuestra mente era la de unos barcos.

Algún tipo de construcción en forma de barco debería albergar las salas principales...

Los barcos son estructuras únicas.

Algo que sugiera su forma flotando por el paisaje debería ser parte de nuestro proyecto.”

EMBT. Work in progress, p.111

Por otro lado, la estructura del vestíbulo-jardín y la de la cámara parlamentaria recuperan la antigua construcción de viga y martillo del parlamento de 1639 configurando un entramado de cerchas laminadas que, al ser reforzadas con acero, salvan 30 metros de luz sin columnas. Básicamente la modificación y transformación de la antigua estructura consiste en elevar, en una de las zonas laterales, las mencionadas cerchas para favorecer la captación de luz creándose unos lucernarios que dan forma al edificio y que, al sobresalir por encima de la construcción base, conjuntamente a las formas vernáculas y naturales, así como a la integración de la historia, de elementos locales y de la tradición, dotan al *Parlamento de Escocia* de una imagen propia y singular.

“Una visión calidoscópica -y al mismo tiempo híbrida de la realidad.”

EMBT. ARQ, nº 58, Mercado de Sta. Caterina, p.56. En Planta, Santiago, 2004

EMBT.

La seqüència d'imatges i textos fou preparada per Enric Miralles el 1999 per a la revista de flors "Bloom".



Extensió per al Rosenmuseum Steinfurth, Frankfurt.
Fotomuntatge d'Enric Miralles, 1994

Els camins s'apropen uns als altres...
i si no es creuen,
caminen junts per un temps...
Aquest apropar-se i
separar-se és un model
de creixement que també es troba
en el creixement vegetal...
d'aquest esforç de
reunió...
les fulles i
les flors ens en semblen -molts cops-
una conseqüència inesperada.



+ El camí ~~se~~ s'apropen un als altres...
i si no es creuen,
caminen junts per un temps...
Així apropar-se i
separar-se és un model
de creixement que també es troba
en el creixement vegetal...
Així el camí de
Reunió...
les fulles i
les flors ens semblen -molts cops-
una conseqüència inesperada.

Ceràmica Casa Damge
Croquis d'Enric Miralles, 1998



Exposició de flors a Dresden, 24 de Maig de 1995.
Fotomuntatge d'Enric Miralles