

# LO QUE SUCEDE EN LA ARQUITECTURA DE ENRIC MIRALLES: ESE NO PODER ENTRAR NUNCA...

WHAT'S GOING ON IN THE ARCHITECTURE OF ENRIC MIRALLES? THE SPACE THAT IS NEVER ENTERED.

**Josep M. Rovira Gimeno**

Universitat Politècnica de Catalunya (UPV), jose.maria.rovira@upc.edu

**Carolina B. García-Estévez**

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), carolina.garcia@upc.edu

EN BLANCO. Revista de arquitectura N° 29. TIEMPOS DE MIRALLES. Año 2020.  
Recepción: 2020-09-02. Aceptación: 2020-10-01. [Páginas 7 a 15]  
DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2020.14396>

**Resumen:** *Enric Miralles llegaría a afirmar en una ocasión que todos sus proyectos lo eran también de espacio público. El presente ensayo reconstruye el marco teórico en el que su arquitectura se emplaza como un problema en torno al origen de la forma y el tiempo, a la vez que interpreta las referencias intelectuales y el sin número de universos alegóricos a los que remite su producción construida.*

**Palabras clave:** *Enric Miralles; espacio público; alegoría; tiempo; mimesis.*

## I.

En una de las primeras entrevistas realizadas a los arquitectos Enric Miralles y Carme Pinós, ambos respondieron a la pregunta sobre su trabajo en el espacio público con una categórica afirmación: "Sin que esto sea una tesis. Creo que todos nuestros proyectos lo son de espacio público. Siempre definen un espacio público... No queremos que su influencia se limite a una parcela. De hecho, nuestros trabajos quieren ser inicios. Detenerse en los comienzos... El lugar es quien insinúa este inicio."<sup>1</sup>

Una cita que nos emplaza tanto en el problema en torno al origen de su arquitectura, cuanto también en la tarea de interpretar la producción de Miralles desde sus referencias intelectuales y el sin número de universos alegóricos a los que remite. *Las llaves de la ciudad*,<sup>2</sup> *El esponjamiento*<sup>3</sup> o *Compleja como un tapiz barroco*<sup>4</sup> serían tan solo algunos de los títulos, recientemente editados, que acercarán al lector a la incomodidad desde la que su arquitectura se enfrentó, lejos de los tópicos al uso, a la idea de la producción de la ciudad contemporánea.<sup>5</sup> Escribiendo, viviendo, contemplando, haciendo arquitectura, el mundo es llevado a la conciencia. La arquitectura representa lo real. En la confrontación entre lo real y su trasposición en forma, se mide el genio arquitectónico. Un genio que nos permite presentar la arquitectura de Miralles desde su hacerse sobre la mesa de trabajo, día tras día, a través de la capacidad de mezclar tiempos, lugares y situaciones: "Las primeras ideas o conceptos para desarrollar un proyecto no tienen por qué ser arquitectónicas, pueden ser vivencias, a veces sociales, a veces subjetivas... La mayor parte de ideas que tenemos no son nuestras, forman parte de una especie de un espíritu de un tiempo."<sup>6</sup>

Henri Matisse ha analizado estas convenciones. El arte no representa el mundo, presenta otro mundo. O como diría Goethe, el arte es el mundo, otra vez. La arquitectura de Miralles siempre lo pretendió, presentando



**Abstract:** *Enric Miralles would go so far as to say that all his projects were also public spaces. This essay reconstructs the theoretical framework in which his architecture is positioned as a problem around the origin of form and time, while interpreting the intellectual references and the countless allegorical universes to which his creative output refers.*

**Keywords:** *Enric Miralles; public space; allegory; time; mimesis.*

## I.

In one of the first interviews with the architects Enric Miralles and Carme Pinós, both answered the question about their work in public space with a categorical statement: "Without this being a thesis, I believe that all our projects are public space projects. They always define a public space... We don't want their influence to be limited to a plot of land. In fact, our projects want to be beginnings. To stop at the beginnings... It is the place that insinuates this beginning."<sup>1</sup>

A statement that situates us as much in the problem of the origin of his architecture as in the task of interpreting Miralles' production on the basis of his intellectual references and the countless allegorical universes to which he refers. *Las llaves de la ciudad*,<sup>2</sup> *El esponjamiento*<sup>3</sup> or *Compleja como un tapiz barroco*<sup>4</sup> would be just some of the titles, recently published, that would bring the reader closer to the discomfort from which his architecture was challenged, far from the usual clichés, to the idea of the production of the contemporary city.<sup>5</sup> By writing, living, contemplating, doing architecture, the world is made aware. Architecture represents reality. In the confrontation between the real and its transposition into form, the architectural genius is measured. A genius that allows us to present Miralles' architecture from its creation on the work table, day after day, through the capacity to combine times, places and situations: "The first ideas or concepts to develop a project do not have to be architectural: they can be experiences, sometimes social, sometimes subjective... Most of the ideas we have are not ours: they form part of a kind of zeitgeist."<sup>6</sup>

Henri Matisse analysed these conventions. Art does not represent the world: it presents another world. Or as Goethe would say, art is the world, again. Miralles' architecture always intended to do this, presenting a new world, fleeing from mimesis, as he himself said. And the strange thing



FIG. 1

un mundo nuevo, huyendo de la mimesis, como él mismo decía. Y la cosa extraña es que un mundo nuevo no se opone a un mundo viejo. Porque el mundo es esencialmente nuevo. Unas reflexiones que el arquitecto hizo suyas a propósito de los dibujos del pintor en sus carnets, hacia 1944, en una sesión de trabajo que el fotógrafo Henri Cartier-Bresson fijaría para la posteridad (Fig. 1). En la serie, Matisse sostiene con su mano izquierda una de sus palomas blancas, mientras con la otra, dibuja sobre el cuaderno de trabajo el perfil del animal, llegando a confundir a ambos...

"3. Esta foto de Matisse cuenta / lo que hay en el papel: está / dejando marcas en el / fondo de la retina del que mira. / No es difícil imaginar el / trayecto visual de sus trazos. / Incluso los podríamos describir / con señales lineales / discontinuas: / Esas amalgamas de / trazos con que se describen las / jugadas de billar.

Y, sobre todo ofrece una magnífica / confusión: / En el papel se encuentra / el palomo que ya ha estado / visto sobre aquel que estaba / en la mano... / El blanco permite esta confusión / con facilidad...

Ahora la paloma sólo acompaña / el trabajo de insistir. Y / funciona de un modo muy / parecido a los papeles que / tenemos sobre la mesa... [...] ¡Esta foto es un magnífico dibujo!"<sup>7</sup>

Notas bajo la grafía de un poema y que presentan las ideas –cuasi aforísticas– que interrogan los límites de toda representación. Los límites de ese mundo que siempre aspira a ser nuevo. Y que nos ofrecen pistas sobre cómo el mismo acto o gesto de dibujar definiría un posible recinto o límite del espacio exterior, que siempre sería algo *abierto*, en la obra de Enric Miralles. La primera intuición consiste en descubrir las iniciales marcas del dibujo, hacer que desaparezcan, mediar entre la realidad invisible de las ideas y la contingencia del lugar. La segunda, repetir la ceremonia sobre el papel, rehacer el dibujo y avanzar por sucesivas interrupciones. Nunca en línea recta. La tercera, la magnífica confusión de que el dibujo pueda llegar, finalmente, a reemplazar a la realidad.

## II.

Miralles interroga los límites del lugar como condición temporal en un conocido texto del año 1994: *For what time is this place?*,<sup>8</sup> donde el tiempo periférico y manipulable define la naturaleza de las intervenciones del Cementerio de Igualada y el Parc dels Colors. En este último, el imaginario de David Hockney irrumpe desde los dibujos de dragones bailarines chinos que de nuevo secuestran un dibujo. ¿No lo había hecho mucho antes Manet, en el retrato de Zola? "Como si mi proyecto buscara un nuevo emplazamiento."<sup>9</sup> En Igualada, "mediante la excavación fui capaz de ahuecar

is that a new world is not opposed to an old world. Because the world is essentially new. These are some of the reflections that the architect made his own with regard to the painter's drawings on his cards, around 1944, in a working session that the photographer Henri Cartier-Bresson would capture for posterity (Fig. 1). In the series, Matisse holds one of his white doves in his left hand, while with the other he draws the profile of the bird in the sketchbook, even confusing the two...

"3. This photo of Matisse tells / what is on the paper: it is / leaving marks in the / background of the eye of the one who looks at it. / It is not difficult to imagine the / visual path of its outlines. / We could even describe them / with linear / discontinuous signs: / Those amalgamations of / outlines with which the / billiard games are described.

And, above all, it offers a magnificent / confusion: / On the paper there is / the dove that has already been / seen on the one that was / in the hand... / The white allows for this confusion / with ease...

Now the dove only accompanies / the work of insisting. And / it works in a very / similar way to the papers that / we have on the table... [...]

This photo is a magnificent drawing!"<sup>7</sup>

Notes written in the form a poem and which present the ideas –virtually aphoristic in nature– that question the limits of all depictions. The limits of a world that always aspires to be new. One that offer us clues as to how the same act or gesture of drawing would define a possible enclosure or limit of outer space, which would always be something *open*, in the work of Enric Miralles. The first clue is to discover the initial outlines of the drawing, to make them disappear, to mediate between the invisible reality of the ideas and the contingency of the place. The second is to repeat the ceremony on paper, recreate the drawing and progress through successive interruptions. Never in a straight line. The third, the magnificent confusion that the drawing may finally replace reality.

## II.

Miralles questions the limits of the place as a temporary condition in a well-known text from 1994: *For what time is this place?*<sup>8</sup> where peripheral and manipulable time defines the nature of the interventions in Igualada Cemetery and the Parc dels Colors. In the latter, David Hockney's imaginariu bursts forth from the drawings of Chinese dancing dragons that once again hijack a drawing. Hadn't Manet done this much earlier, in Zola's portrait? "It was as if my project were seeking a new location."<sup>9</sup> In Igualada, "by means of excavation I was able to hollow out the landscape much faster than the process of natural erosion. This artificial erosion accelerated the course of time."<sup>10</sup> An acceleration from a gesture capable of altering the time that developed there from its natural flow, followed by a regression, through which the valley was to resemble a new underground landscape of Etruscan tombs. Marcel Duchamp used an expression that is very useful to us: *in advance, en retard*. André Breton ventured the reversibility of the processes of creation and its limits in *Manifeste du Surrealisme* (1924) and later on in *Les vases communicants* (1932). Paraphrasing Pierre Reverdy, he reminded us that: "The image cannot be born from a comparison, but from the approach of two more or less distant realities. The more distant and fair the concomitances of the two realities that are the object of approximation, the stronger the image will be, the more emotional strength and the more poetic reality it will have..."<sup>11</sup>

For this reason, Miralles insists on choosing "an extreme zigzag geometry for the ground-plan of the cemetery so that its abstract, radical forms differentiated it from the ground-plan of a town, which is built according to very different rules."<sup>12</sup> A geometry that leads the visitor into a timeless

el paisaje mucho más rápido que el propio proceso natural. Esta erosión artificial aceleró el curso del tiempo.”<sup>10</sup> Una aceleración desde un gesto capaz de alterar el tiempo que allí se desarrollaba desde su flujo natural, seguida de una regresión, a través de la cual el valle debía semejar a un nuevo paisaje subterráneo de tumbas etruscas. Marcel Duchamp utilizaba una expresión que nos resulta de gran utilidad: *in advance, en retard*. André Breton aventuró la reversibilidad de los procesos de creación y sus límites en *Manifeste du Surréalisme* (1924) y más tarde en *Les vases communicants* (1932). Parafraseando a Pierre Reverdy nos recordó que: “La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...”<sup>11</sup>

Por ello, Miralles insiste en escoger “una geometría extrema en zig-zag para la planta del cementerio para que sus formas radicales y abstractas la diferenciara de la plaza de un pueblo, que se va construyendo con reglas muy diferentes.”<sup>12</sup> Una geometría que conduce al visitante a un espacio intemporal. Idea que anula por un instante al tiempo. Diseñar, que no tiene ni principio ni final, muestra sus procesos como temporalidades de un devenir que se resuelve como definitivamente inacabado. “Un camino comienza a ser cuando resuelve el proceso de un lugar a otro, y este acto determina su forma.”<sup>13</sup> ¿Se acuerdan de la *promenade architecturale* de Le Corbusier? ¿No fue el arquitecto suizo quien la enunció, un año antes de que Breton hubiera publicado su manifiesto, definiendo la arquitectura como la pura creación del espíritu en su conocido texto *Vers une Architecture*? ¿No se trataba de pasearse desde la Grecia clásica hasta la Francia moderna sorteando a la Academia? ¿No fue Vladimir Navokov quien dijo algo parecido cuando afirmó que el tiempo trata de una corriente eléctrica alterna que pulsa en ambas direcciones? Sea en recorridos o en producción intelectual, el tiempo asoma sus pestañas, entrecierra sus pupilas y calla. Pero señala y dictamina. Después, sabedor que es inexistente más allá de definiciones científicas interesadas, de que nadie puede atraparlo, desaparece.

Un año más tarde, en 1995, Miralles insistía sobre ello en una entrevista del arquitecto Alejandro Zaera-Polo. “Sientes que el sitio no es periférico, sino el tiempo. El tiempo se convierte en periférico cuando empiezas a trabajar con edificios del siglo XVI: son los límites de lo actual.”<sup>14</sup> El siglo XVI, el de Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Serlio, Palladio, Vignola... todo está allí. Aprender arquitectura podría consistir *sólo* en entender qué imaginaron quienes fueron capaces de enfrentarse con su trabajo a una tradición consolidada y descubrir que no era académica, sino que precisamente había hecho de la variedad y la ruptura su motor creativo. Ellos continuaron la conversación con la arquitectura de la Roma imperial. Y nos ofrecieron una arquitectura nueva. Nuevo, *novus*, quiere decir apenas nacido. Hay pues, un momento temporal en la novedad, el de ser en este momento mismo en el curso de ser. Esta novedad solo puede ser el propio mundo, que nunca es la suma de lo que es real. Sino la posibilidad de aparecer como unidad desde una medida de lo pensado. No hay nuevas formas, solo capacidades que delimitan formas anteriores. Y en esta habilidad ofrecen lo que solemos llamar nuevo. Palladio fue capaz de hacerlo, porque antes lo había hecho Bramante con más riesgo. Tantos arquitectos lo entendieron así después de ellos y aún les admiramos: Borromini, Bernini, Boullée, Soane, Schinkel, Perret, Behrens, Asplund... Porque lo que no es capaz de novedad está muerto. La muerte no está fuera de la vida. Es de la vida. Esta pertenencia enturbia las cosas, reduce aparentemente, las posibilidades. No en Miralles. Volviendo de nuevo a Matisse, entendemos que el arte produce un mundo nuevo, que se puede percibir con los sentidos, organizado, es decir, dotado de sentido, y sentido es el pasado del verbo sentir, como decía siempre nuestro amado Ángel González.

space. An idea that cancels out time for a moment. Designing, which has neither beginning nor end, reveals its processes as temporalities of a process of becoming that is resolved as definitively unfinished. “A path comes into being out of the resolution to proceed from one place to another and this act determinates its form.”<sup>13</sup> Do you remember Le Corbusier’s *promenade architecturale*? Was it not the Swiss architect who announced it, a year before Breton had published his manifesto, defining architecture as the pure creation of the spirit in his well-known text *Vers une Architecture*? Was the intention not to move from classical Greece to modern France by circumventing the Academy? Wasn’t it Vladimir Navokov who said something similar when he affirmed that time is about an alternating electric current that pulses in both directions? Whether in journeys or in intellectual production, time narrows its eyes, squints, and is silent. But it points and dictates. Then, knowing that it does not exist beyond interested scientific definitions, that no one can catch it, it disappears.

A year later, in 1995, Miralles insisted on this in an interview with the architect Alejandro Zaera-Polo. “You feel that the place is not peripheral, but rather the time. Time becomes peripheral when you start working with 16th century buildings: they are the limits of what is happening today.”<sup>14</sup> The sixteenth century, the time of Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Serlio, Palladio, Vignola... everything is there. Learning architecture could *only* consist of understanding what was imagined by those who were able to confront a consolidated tradition with their work and discover that it was not academic, but that it had precisely made variety and disruption its creative driving force. They continued the conversation with the architecture of Imperial Rome. And they offered us a new architecture. New, *novus*, meaning newly born. There is, therefore, a temporary moment in novelty, that of being at this very moment in the course of being. This novelty can only be the world itself, which is never the sum of what is real. But instead, the possibility of appearing as a oneness from a measure of what is thought. There are no new forms, only capacities that delimit previous forms. And in this ability they offer what we usually call new. Palladio was able to do it, because Bramante had done it before him with greater risk. So many architects understood this after them, and we still admire them: Borromini, Bernini, Boullée, Soane, Schinkel, Perret, Behrens, Asplund... Because that which is not capable of novelty is dead. Death is not something outside of life. It forms a part of life. This ‘belonging’ clouds things, and apparently reduces the possibilities. Not in Miralles. Going back to Matisse, we understand that art produces a new world, which we can perceive with my senses, organised, that is, endowed with meaning.

It is not excessive to recall here how, after the impossibility of completing the project of the ideal city imagined by the Renaissance –and which Palladio would proclaim in the Olympic Theatre of Vicenza– the Baroque sought to understand that it was only from the existing city that architecture became the device capable of imagining new forms. For example, Francesco Borromini’s intervention in the three squares created on the occasion of the commission for the convent and oratory of the Philipians in Rome (1636-1644). It is unusual for a building to engender three piazzas. But it is not so unusual if we think of the uncomfortable professional situation that Borromini lived in and which ended so tragically. In a city where architecture had to disappear because of its uniform repetitions, buried by the ideological and urban interests of the time of the Counter-Reformation, the master of Bissone played an almost desperate card which was recorded in Alb.285 and which Joseph Connors reproduces in his text (Fig. 2).<sup>15</sup> First of all, there should have been a piazza with a circular floor plan on the side of the Borrominiana façade that allowed access to the Valicella church so as not to provoke monumental competition that was unnecessary from an architectural point of view. It was not built. Secondly, a rather narrow street was created in front of the oratory, which today has been transformed into

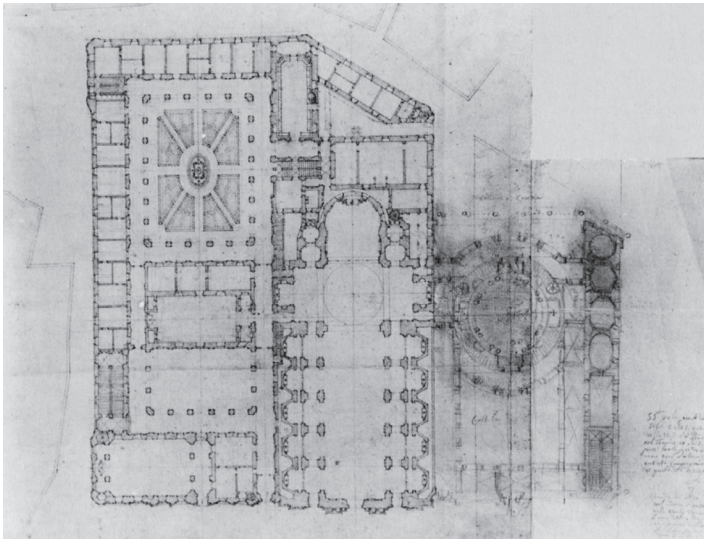


FIG. 2

No resulta excesivo recordar aquí cómo, tras la imposibilidad de culminar el proyecto de ciudad ideal imaginado por el Renacimiento —y que Palladio sentenciaría en el Teatro Olímpico de Vicenza—, el Barroco se ocupó de entender que, sólo desde la ciudad existente, la arquitectura acontecía como el dispositivo capaz de imaginar nuevas formas. Valga como ejemplo la intervención de Francesco Borromini en las tres plazas que se inventó con motivo del encargo del convento y oratorio de los filipenses en Roma (1636–1644). Que un edificio genere tres plazas es inusual. Pero no lo es tanto si pensamos en la incómoda situación profesional que vivía Borromini y que tan trágicamente acabó. En una ciudad donde la arquitectura debía desaparecer por sus repeticiones uniformizadoras, sepultada por los intereses ideológicos y urbanos del tiempo de la Contrarreforma, el maestro de Bissone jugó una carta casi desesperada que quedó recogida en el Alb.285 y que Joseph Connors reproduce en su texto (Fig. 2).<sup>15</sup> En primer lugar, debía haber existido una plaza de planta circular lateral respecto a la fachada borrominiana que permitiera acceder a la iglesia de la Valicella para no provocar una competencia monumental arquitectónicamente innecesaria. No se construyó. En segundo lugar, se generaba una calle bastante estrecha ante el oratorio que hoy se ha transformado en un espacio urbano sin significado por el que se circula con prisa y no se entiende la arquitectura que lo preside, desconectada de él. Las fotografías antiguas que encontró Connors ayudan a entender el recogimiento propuesto por el arquitecto, como antesala a penetrar en un lugar muy pequeño en el que confesarse, seguramente el gesto más privado que contempla el ritual católico (Fig. 3). En tercer lugar, la plaza del final a la izquierda que el arquitecto sí consiguió salvar. Un realce en la alargada línea continua que proviene de la calle y un tratamiento abstracto y miguelangelesco de los órdenes, evidencia esta voluntad de distinción en un entorno sin cualidades. El reloj que remata este lugar indica esta presencia del tiempo que la iglesia contrarreformista pretendía evitar y el giro de su diseño, la fugacidad de las cosas, la inutilidad de negar la impermanencia de la vida. Una rápida mirada a la solución de la plaza de San Ignazio de Filippo Raguzzini, terminada en 1728, nos ayuda a ver la distancia de esta propuesta con la de Borromini. El de Raguzzini resulta ser un proyecto demasiado servil con la iglesia jesuita que tiene delante y disloca jerarquías.

La arquitectura, signo del mundo, es en este sentido siempre nueva, a condición de que siempre no sea sinónimo de incesante. *Toujours*. Siempre quiere decir cada día, cada vez que amanece. Cada vez que una mirada



FIG. 3

a meaningless urban space through which people move hurriedly without understanding the architecture that presides over it, disconnected from it. The old photographs that Connors found help to understand the sense of seclusion proposed by the architect, as a prelude to entering a very small place for confession, surely the most private gesture contemplated by the Catholic church (Fig. 3). Thirdly, there is the square at the end on the left that the architect was able to save. A prominent feature of the long, continuous line that comes from the street and an abstract Michelangeloesque treatment of the orders, reveal this desire to stand out in surroundings without redeeming qualities. The clock that finishes off this place indicates this presence of time that the counter-reformist church wanted to avoid and the twist of its design, the fleeting nature of things, the uselessness of denying the ephemeral nature of life. A quick glance at the solution of Filippo Raguzzini's Piazza di San Ignazio, completed in 1728, helps us to see the distance between this proposal and that of Borromini. Raguzzini's is too servile a project with the Jesuit church in front of it, and displaces hierarchies.

In this sense, architecture, a sign of the world, is always new, provided that it is not always synonymous with relentlessness. *Toujours*. It always means every day, every time the sun rises. Every time a new vision touches it, a work is new. In other words, it is about the gaze. And the gaze is not in the project, it is in the mind. But the new look is produced, painters prefer to say *it is lit*, in the contact with a work. It seems like an endless circle, a spinning wheel that always takes us to the same place. We know that it is not so, but reality is stubborn and we must make it surrender. Miralles was wandering around his studio, cigar in hand, gazing intently. He would choose books and mark them to easily find their discourse. Palladio, thanks to the help of his protector Giangiorgio Trissino wandered around Rome. He did not know how to look, he only knew how to draw. He was mistaken when he confused the *tempietto* of San Pietro in Montorio de Bramante with *opera antica*. But he did not stop looking at it. Nor did he stop drawing it, errors included, Serlio included. And he inaugurated his ability to *delimit previous forms*. With other eyes, because his own were useless. He glimpsed new forms, in which the place had little or nothing to contribute. The look delimits and decides what it must accept and what it must exclude in order to be belligerent. With other eyes, because his own were not working for it. The Viennese would say: *With old words I get new results*. Returning to the conversation with Zaera-Polo, Miralles insists that: "Every drawing I do, I

nueva la toca, una obra es nueva. O sea que se trata de la mirada. Y la mirada no está en el proyecto, está en la mente. Pero la mirada nueva se produce, los pintores prefieren decir *se enciende*, en el contacto con una obra. Parece un círculo inacabable, una rueda giratoria que siempre nos lleva al mismo sitio. Sabemos que no es así, pero la realidad es terca y debemos hacer que se rinda. Miralles deambulaba por su estudio, puro en mano, mirada atenta. Escogía libros y les colocaba un punto para reencontrar fácilmente su discurso. Palladio, gracias a la ayuda de su protector Giangiorgio Trissino deambulaba por Roma. No sabía mirar, solo sabía dibujar. Se equivocó cuando confundió el *tempietto* de San Pietro en Montorio de Bramante con *opera antica*. Pero no dejó de mirarlo. Ni de dibujarlo, errores incluidos, Serlio incluido. E inauguró su capacidad para *delimitar formas anteriores*. Con ojos ajenos, pues los suyos eran inútiles. Vislumbró formas nuevas, en las que el lugar poco o nada tenía que aportar. La mirada delimita y decide qué debe acoger y qué excluir para ser beligerante. Con ojos ajenos, pues los suyos no funcionaban para ello. Los vieneses dirían: *con palabras viejas consigo resultados nuevos*. Retomando la conversación con Zaera-Polo, Miralles insiste en que: "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 por qué 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."<sup>16</sup>

Si Palladio falseaba en *I quattro libri dell'architettura* (1570) el entorno de la Villa Rotonda era de nuevo para reafirmar ese tiempo absoluto de la idea que reclamaba Miralles en la incisión cristalina de Igualada, ese mismo poder radiante que Bramante había hecho suyo con el *tempietto*. Si Palladio legaba como inacabados algunos de sus palacios de Vicenza desde el poder del fragmento, como el Palazzo Porto-Breganze, era precisamente para negar el lugar a favor de un nuevo complejo en el que la arquitectura, como ente absoluto, confería a la ciudad un nuevo orden al mundo. El arquitecto véneto formó desde muy pronto parte de los imaginarios del arquitecto,<sup>17</sup> quien no mostraría el menor reparo en volver una y otra vez a este: "De hecho, el inicio del proyecto de Morella nos hacía recordar los dibujos de Palladio sobre el Templo de Palestrina... y los de Genga para el palacio de Pesaro. / Aunque diría que en Morella es donde está más clara la idea de NO PRESENCIA de nuestros edificios. Retiene un espacio exterior a la vez que contiene uno interior. Y es de este retener y contener de donde sale la forma."<sup>18</sup>

Palladio había deducido la planta de la Villa Rotonda a partir del santuario de la Fortuna Primigenia que corona la colina de Palestrina, en un equilibrio entre la forma arquitectónica exterior y su espacio interior resultante de la complejidad de la arquitectura romana, y que encontraría en los estudios y dibujos sobre las termas de Agrippa, Caracalla o Diocleciano la mayor expresión de esa espacialidad (**Fig. 4**). En éstos dibujos, plazas, porches, patios porticados, galerías... son el emblema de una arquitectura que, a medio camino entre el monumento y la infraestructura, es capaz de transformar un fragmento de ciudad desde su autonomía radical y su deshilachamiento. Y cuya NO PRESENCIA, como en el caso de Miralles, se esgrime como el condicionante capaz de desdibujar los límites de un nuevo equilibrio entre palabras como dentro/fuera, abierto/cerrado, público/privado. Tal y como Pier Vittorio Aureli se ha encargado de dilucidar en su reciente ensayo, "la forma arquitectónica de Palladio no se despliega en una planta, ni es una regla urbana, sino, más bien, está comprometida con la representación de una idea alternativa de ciudad dentro del espacio mismo de la ciudad existente."<sup>19</sup> Abundan los ejemplos: el lugar Rialto, el Palazzo Chiericati o la Basilica de Vicenza. Observar las diferencias entre realidad y dibujos es revelador de lo que decimos.

repeat it thirty times, and my collaborators repeat it as many times. I believe that repetition is aimed at finding the precise structure of the physical conditions of the place, the scale, the dimensions... I understand very well why Palladio, who was not a great theoretician but rather a builder and a great inventor: he had to remake all the plots of his designs in order to publish them in architectural books."<sup>16</sup>

If Palladio distorted the surroundings of the Villa Rotonda in *I quattro libri dell'architettura* (1570), it was again to reaffirm that absolute time of the idea that Miralles called for in the crystalline incision of Igualada, that same radiant power that Bramante had made his own with the *tempietto*. If Palladio bequeathed as unfinished some of his palaces in Vicenza from the power of the fragment, such as the Palazzo Porto-Breganze, it was precisely to deny the place in favour of a new complex in which architecture, as an absolute entity, gave the city a new order in the world. From very early on, the Venetian architect was part of the architect's imagination,<sup>17</sup> who would not hesitate to return to him again and again: "In fact, the beginning of the project in Morella reminded us of Palladio's drawings of the Temple of Palestrina... and those of Genga for the palace of Pesaro / Although I would say that Morella is where the idea of the NON-PRESENCE of our buildings is clearest. It retains an exterior space while containing an interior one. And it is from this retaining and containing that the form emerges."<sup>18</sup>

Palladio had deduced the floor plan of the Villa Rotonda from the sanctuary of the Fortuna Primigenia that crowns the hill of Palestrina, in a balance between the external architectural form and its internal space resulting from the complexity of Roman architecture, and that he would find in the studies and drawings of the baths of Agrippa, Caracalla or Diocletian the greatest expression of that spatiality (**Fig. 4**). In these drawings, squares, porches, porticoed courtyards and galleries are the emblem of an architecture which, midway between the monument and the infrastructure, is capable of transforming a fragment of the city from its radical autonomy and its unravelling. And whose NON-PRESENCE, as in the case of Miralles, it is used as the conditioning factor capable of blurring the limits of a new balance between words such as in/out, open/closed, or public/private. As Pier Vittorio Aureli explained in his recent essay, "Palladio's architectural form does not unfold on a ground plan, nor is it an urban rule, but rather it is committed to the representation of an alternative idea of the city within the very space of the existing city."<sup>19</sup> Examples abound: the Rialto, the Palazzo Chiericati or the Basilica of Vicenza. Observing the differences between reality and drawings sheds light on what we are saying.

They contain the world, from the world. Rainer Maria Rilke would express it differently: "each one recreates the world by forming himself, because each one is the world."<sup>20</sup> And we are able to offer it from its novelty. The same with which we discover, by surprise, a fragment of the *Campo Marzio* (1762) by Giovanni Battista Piranesi in the ground plan of the Parc dels Colors. An ideal and imaginary project that presented the city of Rome only through its buildings, without streets, squares or empty public spaces. An architectural complex totally removed from the idea of urbanity and progress on which most of the cities of the periphery were built throughout the 20th century. The triumph of the avant-garde, but a pending subject of modernity. Come back in September. And yet, Mollet's architectural recreation does not present an end point for the future of public space, but another possible beginning from what remains: the ruin. Or to make use of his beloved language games: "I think that in the Mollet park all of the project has all been left out. In other words: you can never get in!"<sup>21</sup>

Because to enter is to start the stopwatch that gives the architecture its temporal character. And the consequences are irrevocable, both in its theoretical and professional production. Chronological time has been crossed in our discourse and that is one of the crucial issues Miralles dealt with in several conversations, writings and interviews. The concept of time

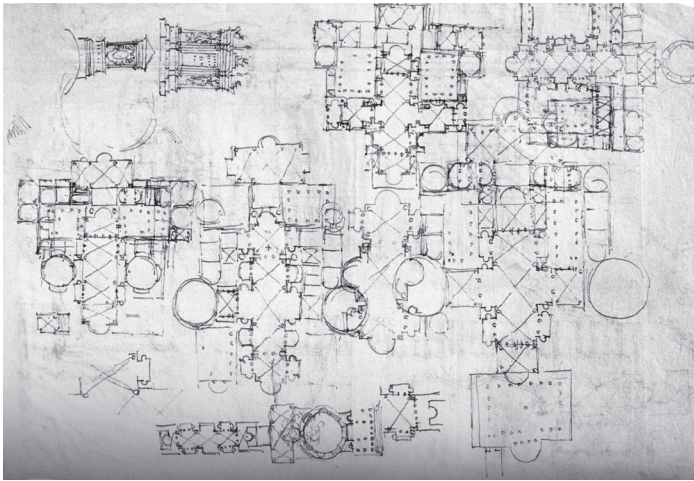


FIG. 4

Contienen el mundo, desde el mundo. Rainer Maria Rilke lo diría de otro modo: "cada uno recrea el mundo al formarse, porque cada uno es el mundo."<sup>20</sup> Y somos capaces de ofrecerlo desde su novedad. La misma con la que se descubre, por sorpresa, un fragmento del *Campo Marzio* (1762) de Giovanni Battista Piranesi en la planta del Parc dels Colors. Un proyecto ideal e imaginario que presentaba la ciudad de Roma solo desde sus edificios, sin calles, ni plazas, ni espacios públicos vacíos. Un complejo arquitectónico totalmente alejado de la idea de urbanidad y progreso sobre la que se edificó la mayoría de las ciudades de la periferia a lo largo del siglo XX. Triunfo de la vanguardia, pero asignatura pendiente de la modernidad. Vuelva usted en septiembre. Y, sin embargo, la recreación arquitectónica de Mollet no presenta un punto y final para el futuro del espacio público, sino otro posible inicio desde aquello que permanece: la ruina. O por hacer uso de sus tan queridos juegos lingüísticos: "Yo creo que en el parque de Mollet el proyecto se ha quedado todo él fuera. Es decir: ¡no puedes entrar nunca!"<sup>21</sup>

Porque entrar es empezar a activar el cronómetro que temporaliza la arquitectura. Y las consecuencias son irrevocables, tanto en su producción teórica como profesional. Se nos ha cruzado el tiempo cronológico en el discurso y ese es uno de los temas cruciales a los que Miralles atendió en varias conversaciones, escritos o entrevistas. El concepto de tiempo que manejaba le permitió ver que, del mismo modo que en Igualada, cómo este se había acelerado en Huesca. La hendidura artificial de una excavación o el derrumbe inesperado de una estructura colapsan el tiempo del reloj, que avanza sin atributos, segundo a segundo, y que el progreso necesita para imponerse como carrera sin obstáculos hacia el beneficio, sea material o social. Cualquier interrupción es valorada como una pérdida. Las arquitecturas de Enric Miralles defienden que el tiempo no es mercancía. El poeta Luís García Montero nos advierte: "Hay un concepto del tiempo que se adapta a la lógica del consumo publicitario. Santifica el presente de un modo que lo expulsa de la dimensión histórica al borrar la memoria y cancelar el futuro. Esta obsolescencia agota el instante en sí mismo, convierte el deseo en prisa y diluye los resultados del acto presente en un porvenir vacío."<sup>22</sup>

Miralles diría: "No hay viejo y nuevo... Estás trabajando con el pasado y con los edificios anteriores y te dedicas a seguir con la conversación."<sup>23</sup> Ponerle límites a lo inmediato, a lo actual. Defender que toda creación, como escribe el arquitecto, lo único que hace es transportar el pasado al presente. Que el arquitecto es como una especie de *médium* que conecta tiempos, para continuar una eterna conversación. O un recadero. Alguien que recibe una herencia, o que tiene la facultad de apoderarse de ella porque se trata de un legado universal, colectivo, a disposición de quien quiera adoptarlo

he addressed allowed him to see that, just as in Igualada, how time had been accelerated in Huesca. The artificial cleft of an excavation or the unexpected collapse of a structure demolish the time of the clock, which advances without attributes, second by second, and which progress needs in order to impose itself as a race without obstacles towards gain, be it material or social. Any interruption is regarded as a loss. Enric Miralles' architecture defends that time is not a commodity. The poet Luís García Montero warns us: "There is a concept of time that fits the logic of advertising consumption. It sanctifies the present in a way that expels it from the historical dimension by erasing memory and cancelling the future. This obsolescence exhausts the instant itself, converts desire into haste and dilutes the results of the present act into a hollow future."<sup>22</sup>

Miralles would say: "There is no old and new... You are working with the past and with the previous buildings and you dedicate yourself to continue with the conversation."<sup>23</sup> Setting limits to what is immediate, to what is current. Defending that all creation, as the architect writes, only transports the past to the present. That the architect is like a kind of *médium* who connects times, in order to continue an eternal conversation. Or an errand boy. Someone who receives an inheritance, or who has the power to take possession of it because it is a universal, collective legacy, available to anyone who wants to adopt it in order to turn "the experience of the past into a field of expectations."<sup>24</sup> So time will be architecture "when it is known to be as collective as language."<sup>25</sup>

García Montero continues: "Speed erases nuances, founds the world on virtual realities, on the headline of the press agencies and separates knowledge from one's own existence."<sup>26</sup> In Miralles, this appraisal of time in the processes of architecture had to acquire a necessary slowness. Naturally, this did not come for free in any of the meanings we wish to attribute to this word. In the archives consulted in the town councils of Hostalet de Balenyà and Mollet del Vallès, there are many letters from the architect to their respective mayors, requesting an increase in deadlines and fees before the delivery of the final projects. But the risks that Miralles accepted have many nuances. The materials are not the only ones, as we know. When he explained the pergolas of Parets del Vallès, which he designed with Carme Pinós, he said: "Somehow the real design is in the shadows, which are what define where the space of the project is... in the variations of the shadows... not directly related to the built space, but to what happens around it... the shadows have the freedom to make even their own design be forgotten."<sup>27</sup>

The shadows, which are only time, which change at every moment, which disappear and appear as it suits them, are disregarded from the built, assimilated and consumable architecture. They have value in themselves and build other worlds.<sup>28</sup> But Miralles points out that this relationship exists with what is happening around him. A relationship that can only be critical, and that shows the poverty of one with the suggestions of the other. Do you remember the dialectic turmoil caused by the Plaça dels Països Catalans? They had a square, but nobody saw it. That's why they were able to destroy it without any hesitation. And around the shadows of the Parets pergola, a symbol of a period of harmony between architecture and enjoyment in the early years of democracy, something regrettable happens: a residual esplanade, presided over by an absurdly neo-Romanesque church designed by a good architect, Francesc Folguera. He is the author of one of the most beautiful buildings in Barcelona, the Casal Sant Jordi (1929), as well as one of the most uncomfortable *pastiches* in the city that same year, the Pueblo Español. What the shadows of the Parets pergola denounce is precisely this divide between the real time of the Casal and the stolen time of the Pueblo Español, the bearer of a very unfortunate historicist message whose echo extends irretrievably to the backdrop of the intervention of Miralles and Pinós.

para convertir "la experiencia del pasado en un campo de expectativas."<sup>24</sup> De modo que el tiempo será arquitectura "cuando se sepa tan colectivo como el lenguaje."<sup>25</sup>

Sigue García Montero: "La velocidad borra matices, funda el mundo en realidades virtuales, en el titular de las agencias de prensa y separa el conocimiento de la existencia propia."<sup>26</sup> En Miralles, esta apreciación del tiempo en los procesos de la arquitectura debía adquirir una lentitud necesaria. Naturalmente, eso no le salió gratis en cualquiera de los significados que queramos otorgar a esta palabra. En los archivos consultados en los ayuntamientos de Hostalets de Balenyà y de Mollet del Vallès abundan las cartas del arquitecto a sus respectivos alcaldes, solicitando aumento de plazos y honorarios ante las entregas de los proyectos ejecutivos. Pero los riesgos que aceptó Miralles tienen muchos matices. Los materiales no son los únicos, como sabemos. Cuando explicaba las pérgolas de Parets del Vallès, que diseñó con Carme Pinós, decía: "De alguna manera el proyecto real está en las sombras, que son las que definen donde está el espacio del proyecto... en las variaciones de las sombras... no directamente relacionadas con el espacio construido, pero sí con lo que sucede a su alrededor... las sombras tienen la libertad para hacer olvidar hasta su propio proyecto."<sup>27</sup>

Las sombras, que sólo son tiempo, que cambian a cada instante, que desaparecen y aparecen según les conviene, se desentienden de la arquitectura construida, asimilada y consumible. Tienen valor por sí mismas y edifican otros mundos.<sup>28</sup> Pero Miralles precisa que existe esta relación con lo que sucede a su alrededor. Una relación que solamente puede ser crítica, y que evidencia la pobreza de uno con las sugerencias del otro. ¿Se acuerdan de la polvareda dialéctica que levantó la Plaça dels Països Catalans? Tuvieron una plaza, pero nadie la vio. Por eso han podido destruirla sin contemplaciones. Y alrededor de las sombras de la pérgola de Parets, enunciado de un tiempo de concordia entre arquitectura y disfrute en los primeros años de democracia, sucede algo lamentable: una explanada-aparcamiento residual, presidida por una iglesia absurdamente neo románica diseñada por un buen arquitecto, Francesc Folguera. Se trata del autor de uno de los edificios más bellos de Barcelona, el Casal Sant Jordi (1929), como también de uno de los *pastiches* más incómodos de la ciudad ese mismo año, el Pueblo Español. Lo que denuncian las sombras de la pérgola de Parets es precisamente esta cesura entre el tiempo real del Casal y el tiempo robado del Pueblo Español, portador de un mensaje historicista muy poco afortunado y cuyo eco se extiende de manera irremediable hasta el telón de fondo de la intervención de Miralles y Pinós.

Porque lo que Matisse pretendía decirnos es que presentar el mundo en una obra implica una universalización de la relación entre la obra y el espectador. La obra no puede ser pensada como objeto, sino como mente que se acerca a otra, que proviene de otra. Si queremos ser algo excesivos: que diluye la diferencia entre sujeto y objeto porque uno y otro solo son mente, que considera al tiempo como primordial. Por eso Miralles se interesó en el tiempo, y se atrevió a definirlo como algo periférico. Era la única manera de encontrarse de cara con esta posibilidad enunciada antes: *capacidades para delimitar formas anteriores*. Si salían del humo del puro no podemos saberlo, pero aparecían en algún momento, cuando el humo circulaba por su rostro y su mente (Fig. 5). Cuando se diluía por los inacabables libros de las inacabables estanterías de su estudio o impregnaba con su olor una atmósfera de trabajo.

### III.

En la conferencia *Alphabets and Shadows* (1998) impartida en la *Architectural Association* de London, Miralles afirmaría categóricamente: "El tiempo es el lugar de alguna arquitectura que no ocupa ningún lugar."<sup>29</sup> El arquitecto utilizó únicamente dos imágenes de referencia para ilustrar sus palabras,

Because what Matisse was trying to tell us is that presenting the world in a work implies a universalization of the relationship between the work and the viewer. The work cannot be thought of as an object, but as a mind that approaches another, that comes from another. If we want to be somewhat exaggerated: that dilutes the difference between the subject and the object, because one and the other are only mind, which considers time as primordial. That is why Miralles was interested in time, and dared to define it as something peripheral. It was the only way to confront this possibility mentioned above: *abilities to delimit previous forms*. We will never know if they came out of the cigar smoke, but they appeared at some point, when the smoke swirled around his face and his mind (Fig. 5). When it was diluted by the endless books on the endless shelves of his studio or impregnated a working environment with its fragrance.



FIG. 5

### III.

In the lecture *Alphabets and Shadows* (1998) given at the *Architectural Association* in London, Miralles would categorically state: "Time is the place of some architecture that does not occupy any place."<sup>29</sup> The architect used only two reference images to illustrate his words, which accompanied him

y que le acompañaron físicamente desde las páginas de su cuaderno de trabajo: una, el óleo de Joan Miró, *El nacimiento del mundo* (1925); la otra, la escultura de Tullio Lombardo, *Bacco e Arianna* (1505-1510).<sup>30</sup> La primera nos situaría, de nuevo, ante el problema del origen de la forma como proceso de creación que aspira ser el mundo, otra vez. La segunda, ante la dificultad de interpretar su producción a partir de un sinnúmero de universos alegóricos que delimitan formas anteriores. La escultura del italiano no sólo representa los límites de la mimesis en el retrato figurativo del hombre y la mujer desde el mito del andrógino –la completitud alcanzada tras superar la dualidad de la creación caída–, sino también el valor que adquiere un intento, *uno entre miles*, por denunciar la institucionalizada diferencia entre ambos. Rose Sélavy. Nunca se cansó de repetirlo: “Siempre he intentado que mis proyectos queden en cierto modo abiertos, resistiéndome a la tendencia a estructurarlos en torno a una idea concreta y cerrada.”<sup>31</sup> Y que sea el lector/espectador de su obra quien los descubra, de nuevo, como advenimiento del tiempo y su imaginación.

### Figuras / Figures

**FIG. 1.** Henri Matisse fotografiado por Henri Cartier-Bresson durante una sesión de trabajo en su casa, la villa Le Rêve en Vence, Alpes-Maritimes, Francia, febrero de 1944. / Henri Matisse photographed by Henri Cartier-Bresson during a work session at his home, the villa Le Rêve in Vence, Alpes-Maritimes, France, February 1944. Fuente y autor / Author and source: Henri Cartier-Bresson, *Matisse par Henri Cartier-Bresson* (LeCateau-Cambrésis: Musée Matisse, 1995).

**FIG. 2.** Planta del convento y oratorio de los filipenses en sus tres fases (Alb. 285), Roma, 1636-1637. / Floor plan of the convent and oratory of the Philipians in its three phases (Alb. 285), Rome, 1636-1637. Fuente y autor / Author and source: Francesco Borromini, *Joseph Connors, Borromini e l'oratorio romano: stile e società* (Torino: Giulio Einaudi, 1989).

**FIG. 3.** Vista de la Piazza della Chiesa Nuova antes de 1885. / View from the Piazza della Chiesa Nuova before 1885. Fuente y autor / Author and source: Francesco Borromini, *Joseph Connors, Borromini e l'oratorio romano: stile e società* (Torino: Giulio Einaudi, 1989).

**FIG. 4.** Termas de Agrippa, Roma, ca. 1570. / Baths of Agrippa, Rome, ca. 1570. Fuente y autor / Author and source: Andrea Palladio, Peter Hicks, Vaughan Hart, *Palladio's Rome: A Translation of Andrea Palladio's Two Guidebooks to Rome* (New Haven: Yale University Press, 2006).

**FIG. 5.** Máquina de humo, ca. 1899-1901. / Smoke machine, ca. 1899-1901. Fuente y autor / Author and source: Étienne-Jules Marey, Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides* (Paris: Gallimard, 2004).

### Notas y referencias bibliográficas

- 1 Enric Miralles y Carme Pinós, “ABEZEDARIO, entrevista a cargo de Joan Roig,” *A30. Publicación de Arquitectura* no.6 (1987).
- 2 Enric Miralles, “Las llaves de la ciudad,” in *Hierros=Ferros=Irons* (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996), 6-11.
- 3 Enric Miralles, “El esponjamiento,” *El País*, 5 de noviembre de 1995.
- 4 Enric Miralles, “Compleja como un tapiz barroco, entrevista realizada por Juan Insúa,” *La Vanguardia*, 26 de abril de 1994.
- 5 Enric Miralles, *Archigraphias 1983-2000* (Madrid: Abada editores, 2020).
- 6 Enric Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*, vídeo dirigido por Gustavo Cortés Bueno, seguido de *Miralles Tagliabue EMBT: estado de las obras: julio 2002*, dirigido por Bigas Luna Studio (Barcelona: Fundación Arquia, 2010).
- 7 Enric Miralles, “Izquierda-Derecha. (Una nota y tres aclaraciones),” en *La Mirada del Arquitecto, Anotaciones, Paisajes, Impresiones* (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1992), 15-18. Se trata, en palabras de Miralles, de las “notas sobre la actividad de anotar que siguen la tesis doctoral, *Cosas vistas a izquierda y derecha (sin gafas)*, presentada en la ETSAB en 1986.”
- 8 Enric Miralles, “For what time is this place?,” *Topos 8. European Landscape Magazine* no.8 (1994): 102-108. Traducción castellana en: “¿Para qué tiempo es este lugar?,” en *Miralles, Archigraphias, 1983-2000*, ed. Carolina B. García-Estévez y Josep M. Rovira (Madrid: Abada editores, 2020), 54-56.
- 9 Miralles, “For what time is this place?,” 108.
- 10 Miralles, “For what time is this place?,” 102.

physically from the pages of his workbook: one, the oil painting by Joan Miró, *The Birth of the World* (1925); the other, the sculpture by Tullio Lombardo, *Bacco e Arianna* (1505-1510).<sup>30</sup> The first would again confront us with the problem of the origin of form as a process of creation that aspires to be the world, once again. The second, faced with the difficulty of interpreting its production from an endless number of allegorical universes that delimit previous forms. The Italian's sculpture not only represents the limits of mimesis in the figurative portrait of man and woman from the myth of the androgyne –the completeness reached after overcoming the duality of the fallen creation– but also the value that an attempt acquires, *one among thousands*, to denounce the institutionalised difference between the two. Rose Sélavy. She never tired of repeating it: “I have always tried to keep my projects open in some way, resisting the tendency to structure them around a specific, closed idea.”<sup>31</sup> And it should be the reader or viewer of her work who discovers them, once again, as the advent of time and her imagination.

### Notes and bibliographic references

- 1 Enric Miralles & Carme Pinós, “ABEZEDARIO, interview by Joan Roig,” *A30. Publicación de Arquitectura* no.6 (1987).
- 2 Enric Miralles, “Las llaves de la ciudad,” in *Hierros=Ferros=Irons* (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996), 6-11.
- 3 Enric Miralles, “El esponjamiento,” *El País*, November 5, 1995.
- 4 Enric Miralles, “Compleja como un tapiz barroco, entrevista realizada por Juan Insúa,” *La Vanguardia*, April 26, 1994.
- 5 Enric Miralles, *Archigraphias 1983-2000* (Madrid: Abada editores, 2020).
- 6 Enric Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*, video directed by Gustavo Cortés Bueno, followed by *Miralles Tagliabue EMBT: estado de las obras: julio 2002*, directed by Bigas Luna Studio. (Barcelona: Fundación Arquia, 2010).
- 7 Enric Miralles, “Izquierda-Derecha. (Una nota y tres aclaraciones),” in *La Mirada del Arquitecto, Anotaciones, Paisajes, Impresiones* (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1992), 15-18. In the words of Miralles, these are “notes on the activity of nothing but follow the doctoral thesis, *Cosas vistas a izquierda y derecha (sin gafas)*, presented at the ETSAB in 1986.”
- 8 Enric Miralles, “For what time is this place?,” *Topos 8. European Landscape Magazine* no.8 (1994): 102-108. Spanish translation in: “¿Para qué tiempo es este lugar?,” in *Miralles, Archigraphias, 1983-2000*, ed. Carolina B. García-Estévez y Josep M. Rovira (Madrid: Abada editores, 2020), 54-56.
- 9 Miralles, “For what time is this place?,” 108.
- 10 Miralles, “For what time is this place?,” 102.
- 11 André Breton, “Manifiesto del Surrealismo,” in *Manifiestos del Surrealismo* (Barcelona: Editorial Labor, 1980), 17-70.
- 12 Miralles, “For what time is this place?,” 104.
- 13 Miralles, “For what time is this place?,” 103.
- 14 Alejandro Zaera-Polo, “Una conversación con Enric Miralles,” *El Croquis* no.72 (II) [1995]: 262.
- 15 Joseph Connors, *Borromini and the Roman oratory: Style and Society* (Cambridge MA: MIT Press, 1980). Italian translation in: *Borromini e l'oratorio romano: stile e società* (Torino: Giulio Einaudi, 1989), 289.
- 16 Zaera-Polo, “Una conversación con Enric Miralles,” 267.
- 17 See the Enric Miralles' travels to Vicenza and Urbino in 1976 and 1977 in: Josep M. Rovira, “Enric Miralles: tendersi come un arco: Mercado de Santa Caterina en Barcelona, 1997-2005,” *DC Papers. Revista de crítica arquitectónica* 17-18 (2009): 163-180; Carolina B. García-Estévez, “La Gran Casa, o sobre el interior en la obra de Enric Miralles,” *Congreso Internacional Cultura y Ciudad. La Casa. Espacios Domésticos, Modos de Habitar* (Granada: Abada editores, 2019), 1372-1383.
- 18 Miralles and Pinós, “ABEZEDARIO.”
- 19 Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011). Spanish translation in: *La posibilidad de una arquitectura absoluta* (Barcelona: Puente editores, 2019), 97.
- 20 Rainer Maria Rilke, *Diario Florentino*, foreword and Spanish translation by Marcelo Masola (Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1973), 32.
- 21 Emilio Tuñón, Luís Moreno Mansilla, “Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles],” *El Croquis* no.100-101 (2000): 10.
- 22 Luís García Montero, *Las palabras rotas: El desconsuelo de la democracia* (Madrid: Alfaguara, 2019), 122.
- 23 Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*
- 24 Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*
- 25 Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*
- 26 García Montero, *Las palabras rotas...* 122.



- 11 André Breton, "Manifiesto del Surrealismo," en *Manifiestos del Surrealismo* (Barcelona: Editorial Labor, 1980), 17-70.
- 12 Miralles, "For what time is this place?," 104.
- 13 Miralles, "For what time is this place?," 103.
- 14 Alejandro Zaera-Polo, "Una conversación con Enric Miralles," *El Croquis* no.72 [II] (1995): 262.
- 15 Joseph Connors, *Borromini and the Roman oratory: Style and Society* (Cambridge MA: MIT Press, 1980). Traducción al italiano en: *Borromini e l'oratorio romano: stile e società* (Torino: Giulio Einaudi, 1989), 289.
- 16 Zaera-Polo, "Una conversación con Enric Miralles," 267.
- 17 Véase los viajes de Enric Miralles a Vicenza y Urbino en 1976 y 1977 en: Josep M. Rovira, "Enric Miralles: tendersi come un arco: Mercado de Santa Caterina en Barcelona, 1997-2005," *DC Papers. Revista de crítica arquitectónica* 17-18 (2009): 163-180; Carolina B. García-Estévez, "La Gran Casa, o sobre el interior en la obra de Enric Miralles," *Congreso Internacional Cultura y Ciudad. La Casa. Espacios Domésticos, Modos de Habitar* (Granada: Abada editores, 2019), 1372-1383.
- 18 Miralles y Pinós, "ABEZEDARIO."
- 19 Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011). Traducción al castellano en: *La posibilidad de una arquitectura absoluta* (Barcelona: Puente editores, 2019), 97.
- 20 Rainer Maria Rilke, *Diario Florentino*, prólogo y traducción castellana de Marcelo Masola (Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1973), 32.
- 21 Emilio Tuñón, Luís Moreno Mansilla, "Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles]," *El Croquis* no.100-101 (2000): 10.
- 22 Luís García Montero, *Las palabras rotas: El desconuelo de la democracia* (Madrid: Alfaguara, 2019), 122.
- 23 Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*
- 24 Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*
- 25 Miralles, *Aprendizajes del arquitecto*
- 26 García Montero, *Las palabras rotas...* 122.
- 27 Enric Miralles y Carme Pinós, "Cubiertas en la Plaza Mayor de Parets del Valles," *El Croquis* no.30 (1987): 44.
- 28 A este propósito, véase: Jun'ichirō Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid: Editorial Siruela, 2019).
- 29 Enric Miralles, "Alphabets and Shadows," lecture in Architectural Association, London, May 19, 1998. Traducida al castellano en: "Alfabetos y sombras," Miralles, *Archigraphias...* 413-416.
- 30 Miralles, *Alphabets and Shadows*
- 31 Enric Miralles, "Lecture," in *Technology, Place, and Architecture* (New York: Rizzoli, 1998), 34-55. Traducida al castellano en: "Obras y Concursos (1985-1998)," Miralles, *Archigraphias...* 290-303.

- 27 Enric Miralles & Carme Pinós, "Cubiertas en la Plaza Mayor de Parets del Valles," *El Croquis* no.30 (1987): 44.
- 28 In this regard, see: Jun'ichirō Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid: Editorial Siruela, 2019).
- 29 Enric Miralles, "Alphabets and Shadows," lecture in Architectural Association, London, May 19, 1998. Spanish translation in: "Alfabetos y sombras," Miralles, *Archigraphias...* 413-416.
- 30 Miralles, *Alphabets and Shadows*
- 31 Enric Miralles, "Lecture," in *Technology, Place, and Architecture* (New York: Rizzoli, 1998), 34-55. Spanish translation in: "Obras y Concursos (1985-1998)," Miralles, *Archigraphias...* 290-303.

## Bibliography

- Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.
- Breton, André. "Manifiesto del Surrealismo." In *Manifiestos del Surrealismo*, 17-70. Barcelona: Editorial Labor, 1980.
- Connors, Joseph. *Borromini and the Roman oratory: Style and Society*. Cambridge MA: MIT Press, 1980.
- García Montero, Luís. *Las palabras rotas: El desconuelo de la democracia*. Madrid: Alfaguara, 2019.
- García-Estévez, Carolina B. "La Gran Casa, o sobre el interior en la obra de Enric Miralles." In *Congreso Internacional Cultura y Ciudad. La Casa. Espacios Domésticos, Modos de Habitar*, 1372-1383. Granada: Abada editores, 2019.
- García-Estévez, Carolina B. y Josep M. Rovira. *Enric Miralles, Archigraphias, 1983-2000*. Madrid: Abada editores, 2020.
- Miralles Enric, y Carme Pinós. "Cubiertas en la Plaza Mayor de Parets del Valles." *El Croquis* no.30 (1987): 44-49.
- Miralles, Enric y Carme Pinós. "ABEZEDARIO, entrevista a cargo de Joan Roig." *A30. Publicación de Arquitectura* no.6 (1987).
- Miralles, Enric. "Alphabets and Shadows." Lecture in Architectural Association, London, May 19, 1998.
- Miralles, Enric. "Compleja como un tapiz barroco, entrevista realizada por Juan Insúa." *La Vanguardia*, April 26, 1994.
- Miralles, Enric. "El esponjamiento." *El País*, November 5, 1995.
- Miralles, Enric. "For what time is this place?" *Topos 8. European Landscape Magazine* no.8 (1994): 102-108.
- Miralles, Enric. "Izquierda-Derecha. (Una nota y tres aclaraciones)." In *La Mirada del Arquitecto, Anotaciones, Paisajes, Impresiones*, 15-18. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1992.
- Miralles, Enric. "Las llaves de la ciudad." In *Hierros=Ferros=Irons*, 6-11. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.
- Miralles, Enric. "Lecture." In *Technology, Place, and Architecture*, 34-55. New York: Rizzoli, 1998.
- Miralles, Enric. *Aprendizajes del arquitecto*, video directed by Gustavo Cortés Bueno, followed by *Miralles Tagliabue EMBT: estado de las obras: julio 2002*, directed by Bigas Luna Studio. Barcelona: Fundación Arquia, 2010.
- Rilke, Rainer Maria. *Diario Florentino*. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1973.
- Rovira, Josep M. "Enric Miralles: tendersi come un arco: Mercado de Santa Caterina en Barcelona, 1997-2005." *DC Papers. Revista de crítica arquitectónica* 17-18 (2009): 163-180.
- Tanizaki, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Editorial Siruela, 2019.
- Tuñón, Emilio, y Luís Moreno Mansilla. "Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles]." *El Croquis* no.100-101 (2000): 8-21.
- Zaera-Polo, Alejandro. "Una conversación con Enric Miralles." *El Croquis* no.72 [II] (1995): 260-275.

### Josep M. Rovira Gimeno

Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnica de Comunicación, THATC Catedrático de Historia del Arte y la Arquitectura, ETSAB UPC BarcelonaTech. <http://www.spanisharchitecturenetwork.upc.edu/equipo.aspx?PK=1>

### Carolina B. García-Estévez

Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnica de Comunicación, THATC Dr. Arch. Profesora Serra Húnter de Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB UPC BarcelonaTech. <http://www.spanisharchitecturenetwork.upc.edu/equipo.aspx?PK=4>