

Pedro Miralles. Proyectos
84/93

Agradecimientos:

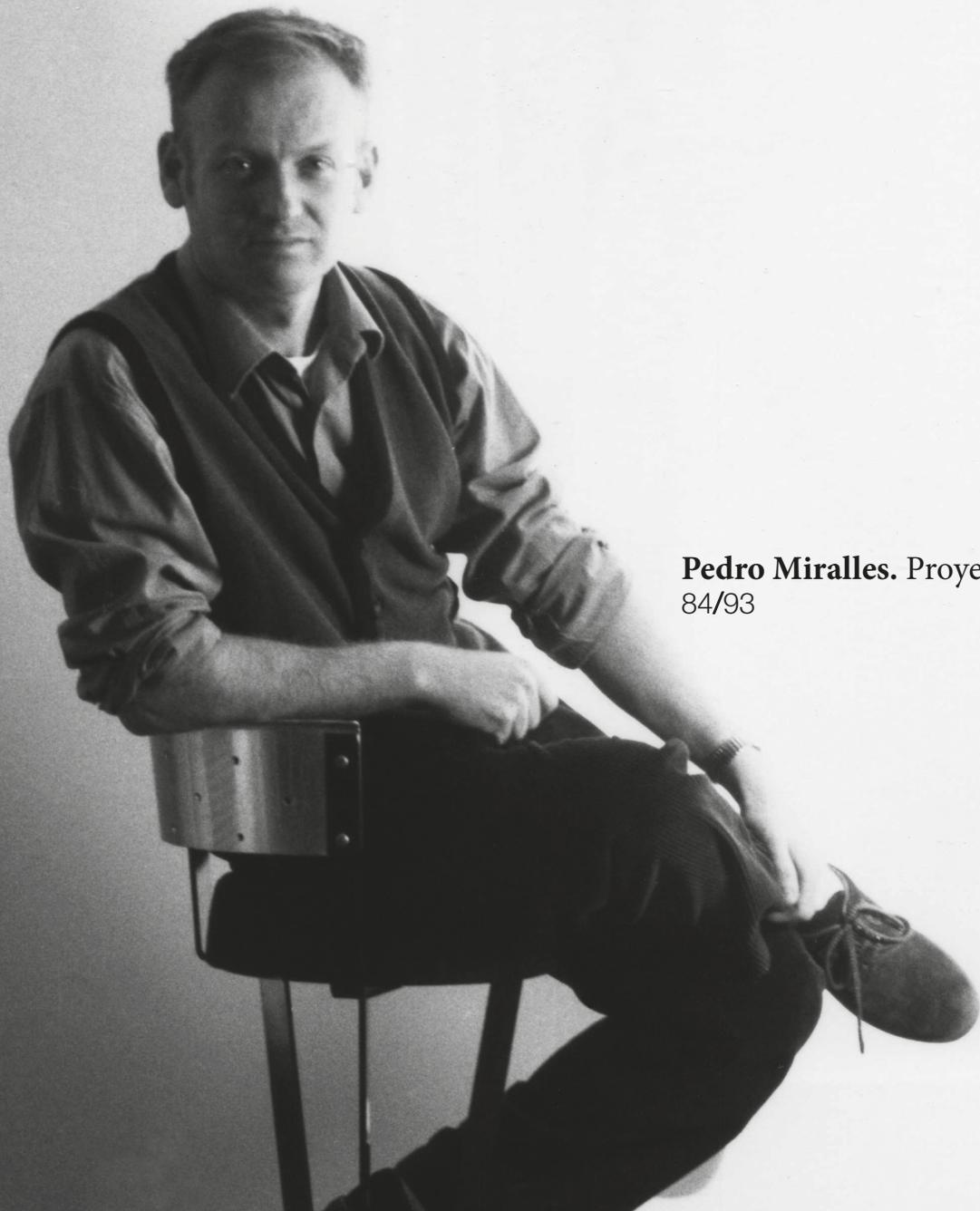
A la **Escuela Técnica Superior de Diseño Industrial de Valencia**, la **Universitat Politècnica de València**, y al **Grupo de Investigación y Gestión del Diseño (IGD) de la UPV**, principales impulsores de este proyecto. A la **Universidad de Castilla La Mancha** y el **Museo de Artes Decorativas de Madrid**, por la cesión de sus instalaciones.

A las empresas **Punt Mobles** y **Akaba**, así como a los diseñadores, **Vicent Martínez, Juli Capella, Ricardo Gómez** y **Carlos Jané**, por su colaboración, tanto en el proceso de investigación como en la cesión de las piezas e imágenes.

Al Dtr. **Manuel Lecuona**, Catedrático de Diseño de la UPV, y al Dtr **Joan M. Marín**, profesor de la UJI de Castelló, por su colaboración en los textos de este catálogo. Al **Departamento de Dibujo de la UPV, La Imprenta Comunicación Gráfica e Ideo/Integral de obras**, que han hecho posible la edición de este catálogo y la producción de esta exposición.

Y muy especialmente a **D. Emilio Miralles**, por su desinteresada colaboración y su ilusión durante todo el desarrollo del proyecto, muchas gracias.

Fº Javier Pastor Castillo / Mª Pilar Mellado Lluch



Pedro Miralles. Proyectos
84/93

Miralles. Proyecto inconcluso.
Manolo Lecuona López

**Encanto y permanencia de la
elegancia.**
Joan M.Marín

El legado de Pedro Miralles.
Javier Pastor Catillo
M^a Pilar Mellado Lluch

Manolo Lecuona Lopez

Catedrático Universidad

Universitat Politècnica de València

Miralles. Proyecto inconcluso

Los objetos actualmente mostrados en publicaciones y museos representan los mejores ejemplares del trabajo de creadores y diseñadores del pasado, filtrados por el tiempo y el gusto de aquellos que los han seleccionado y valorado. Seguro que el tiempo ha devorado muchos objetos que si hubieran llegado hasta nosotros, habrían logrado alcanzar el nivel reservado a las obras reseñables y constitutivas del imaginario colectivo.

La figura de Pedro Miralles, vista como “proyecto inconcluso”, puede haberse visto víctima de este devenir, por ello el presente trabajo tiene como principal valor ponerla en su justo término. Como sugerimos, no llega hasta nuestros días por haberse cercenado y no haberse desarrollado en todo su poder argumental y de convicción creativa.

Por lo cual, su legado no puede ser observado sino desde las posiciones del diseño español de las décadas de los '80 y '90, caracterizadas por la efervescencia con que fueron vividas por todos sus hacedores. Concretamente por la generación de diseñadores que entró en juego, destacando aquellos que se dedicaron al desarrollo de productos para el ámbito doméstico (mobiliario, iluminación, menaje...).

Estos diseñadores como las empresas con las que colaboraron, desarrollan un modelo de diseño basado en una “evolución hacia la creatividad”, instaurando un período de gran agilidad creativa derivada del posicionamiento internacional ante el diseño italiano, encarnado en los paradigmas de la Posmodernidad y representado por experiencias como Memphis y Alquimia, alimentadas por un clima general de optimismo y esperanza por el futuro.

Las motivaciones de parte de los diseñadores fueron de naturaleza más conceptual y se basaron en el deseo de provocar, poner en tela de juicio el funcionalismo como paradigma proyectivo, llamando la atención del público sobre las problemáticas del diseño.

Frente al déficit del diseño español y sobre todo ante algunas obviedades “... estamos colonizados. Nuestros diseños son una imitación de diseños foráneos, de diseños italianos...”¹, el legado de Pedro Miralles es un reflejo del compromiso e internacionalización de parte de esa nueva generación de diseñadores que aportaron al escenario nacional e internacional, una postura específica y diferenciada dentro de las corrientes internacionales.

La obra de Pedro Miralles no se explica ni se entiende a partir de una enumeración exhaustiva de los productos que la componen. El diseño de mobiliario y del resto de elementos de interiorismo no puede explicarse simplemente mediante una colección de catálogos de empresas que compendian sillas, butacas, mesas, sofás, lámparas y otros objetos. La mejor forma de aproximarse al valor intrínseco de su obra, es centrarse

1. A. Ange, 1984

en la relación que mantiene con el diseño del momento, sobre todo en el mundo del mueble y del interiorismo, con el lujo, la belleza y el gusto, dentro de lo que actualmente establecemos como sociología del consumo o cultura material.

La obra de Pedro Miralles apunta de forma prematura a lo que va a ser una de las constantes del diseño actual, el diseño de mobiliario convertido en un “lujo cultural” que identifica un mercado de consumo en crecimiento gradual y constante. Sus diseños son una producción consciente de objetos portadores de “fragmentos de esteticidad”, que pusieron en circulación belleza y calidad formal contribuyendo, en alguna medida, a la definición de los nuevos cánones del gusto dentro de la postmodernidad.

La obra de Pedro Miralles, junto a la de Jaime Tresserra y Carles Riart, personaliza una opción dentro de la postmodernidad española con amplia repercusión a nivel internacional. Dicha disyuntiva plantea las referencias al gusto próximas a los valores expresados por el diseño, cuyos productos de excelencia, asumen la relevancia estética de auténticas obras de arte en la época de su reproducibilidad técnica.

Esta disyuntiva postmoderna, reconoce en las propuestas de estos tres diseñadores, un mayor grado de representatividad del nivel estético ofrecido dentro del paisaje postindustrial, al simbolizar mejor los conflictos contemporáneos.

El posicionamiento de la obra de Pedro Miralles respecto de Jaime Tresserra y Carles Riart, estaría en medio de: aquellos diseños “sin referencias históricas & culturales”, donde la abstracción, el esquematismo, el esencialismo y la simplicidad, son las referencias semánticas del gusto, donde la obra de Carles Riart se establecería como paradigma de este enclave; por otra, los diseños con “referencias históricas & culturales”, donde los estilos históricos son revisitados, manteniendo fuertes relaciones con el lugar y por lo tanto con vinculación a culturas y territorios próximos, donde la obra de Jaime Tresserra sería el paradigma de esta clave.



Pedro Miralles junto a las maquetas de la Silla HAKERNAR.²

2. Fotografía Carmen Ballvé, archivo personal de Ricardo Gómez. Valencia

El legado de Pedro Miralles como “proyecto inconcluso”, se ubica entre ambos términos, incorporando una cualidad específica, su fuerte relación con el tiempo vivido.

En ese sentido, resulta imprescindible que quien hoy día pretendiera juzgar el gusto en el legado de Pedro Miralles, debería hacerlo no sólo observando y juzgando sus diferentes diseños, sino sobre todo evaluando los objetos decorativos o de mero uso recogidos y expuestos dentro del espacio doméstico, como proyectos de un diseñador producidos industrial y artesanalmente en el arranque de un proyecto de futuro.



Pedro Miralles sentado en el taburete Dry Martini.³

3. Archivo personal de Ricardo Gómez. Valencia

Joan M. Marín.

Doctor, profesor titular de la
Universitat Jaume I de Castelló

Encanto y permanencia de la elegancia

“No es el encanto de la añoranza ni el del historicismo, ni siquiera el del eclecticismo, sino el sentimiento de que el mundo es mucho más amplio y más grande, y el espíritu más profundo de lo que, tras el desastre de la Primera Guerra Mundial se había creído, cuando el arquitecto hizo tabla rasa y empezó a sacar del cerebro –esa víscera tan fría– una ciudad análoga a la transparente y peligrosa tela que la araña segrega de su monumental cabeza.”¹

Ignacio Gómez de Liaño

1. GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: «Pórtico», en *Arquitecturas modernas*. Madrid, Ediciones Pronaos, 1982, pág. 3.o

La trayectoria de Pedro Miralles puede revestirse con variados calificativos pero se resiste a ser encasillada bajo etiqueta alguna. Su década creativa, entre 1982 y 1993, coincide con la eclosión de la postmodernidad en España. Sin embargo, y pesar de su participación activa en la movida madrileña, sería inadecuado considerarle un diseñador postmoderno. A diferencia de otros creadores que no podemos imaginar fuera del momento o del estilo al que están adscritos, ante la personalísima trayectoria de Pedro Miralles tenemos la sensación de que en cualquier época seguiría siendo él mismo.

Quienes le conocieron lo recuerdan amable y culto, con una sencillez refractaria a la pedantería; espontáneo y, a la vez, discreto y comedido. Su habitual cortesía jamás fue un obstáculo para que defendiese su independencia ante los encasillamientos. No le gustaban los límites profesionales; eligió el diseño porque, en su momento, le ofreció un mayor margen de libertad que la arquitectura²; también le incomodaban las barreras geográficas –«el diseño no está sujeto a un territorio»³ – al igual que las limitaciones derivadas impuestas las filiaciones estilísticas: «Hago diseño personal, no quiero compartir tendencias y materiales que, en un momento concreto, parecen venirnos impuestos»⁴. De este modo, podía reconocer su afinidad con el movimiento de Arts and Crafts o con el Déco, pero negaba una vinculación exclusiva a tendencia alguna. En sus obras podemos encontrar motivos neoclásicos, reminiscencias del dandismo decadentista del XIX, o rasgos postmodernos, pero también la apuesta por la novedad y la mirada hacia el futuro que caracterizó a la modernidad: «no me gustaría ser catalogado como perteneciente al final de una época, sino que prefiero ser el principio de otra»⁵.

¿Ecléctico? Sí; podemos utilizar este término pero sólo a condición de entenderlo como una manifestación de riqueza cultural y no como sinónimo de falta de imaginación o de coherencia. Sólo entonces podemos afirmar, sin dar margen a malentendidos, que Pedro Miralles fue un ecléctico, dueño de un imaginativo universo personal y de un indudable buen gusto. El modisto Jesús del Pozo, en cuyo taller trabajó Pedro.

2. MIRALLES, Pedro: «La fuerza del ingenio». Entrevista publicada en *Diseño Interior*, nº 25, Barcelona, 1993, pág. 17.

3. *Ibidem*

4. *Ibidem*

5. *Ibidem*

Miralles fue un ecléctico, dueño de un imaginativo universo personal y de un indudable buen gusto. El modisto Jesús del Pozo, en cuyo taller trabajó Pedro Miralles a principios de los ochenta, recordaba a este respecto: «Tenía una educación y un buen hacer exquisitos [...] Pedro era un gran interlocutor, yo sabía que cuando le explicaba mis proyectos, él tenía un filtro de buen gusto que a mí me servía para saber si lo que estaba proponiendo era una barbaridad o no. Yo confiaba plenamente en su criterio estético»⁶.

Arquitecto, diseñador de moda, escenógrafo, músico aficionado y lector empedernido, Pedro Miralles entendía la cultura como un todo continuo cuyas estancias se enriquecen con la luz y los aromas que viajan de unas a otras. Como diseñador industrial, fue un profesional reflexivo y meticuloso; empleaba mucho tiempo en la elaboración de sus proyectos, en los que volcaba la experiencia vital acumulada. Su profundo interés por la literatura, los viajes y la historia, ya se refleja en los catálogos de sus primeras exposiciones; en ellos la presentación de los productos va acompañada de pequeñas piezas literarias que firman sus amigos escritores, filósofos, historiadores y arquitectos⁷. También queda manifiesto en los nombres de sus muebles: la silla Emma remite a un texto de Jane Austen; el aparador Poynton homenajea la mansión homónima que aparece en la novela de Henry James como paradigma del mobiliario más exquisito; la suntuosa colección Kerylos toma el nombre de una historicista villa griega, ubicada en la costa Azul francesa⁸; la silla Arabesco alude, a la vez, a un ornamento arquitectónico propio del arte islámico y a una canción de Schumann; y las formas del sofá Clívia nos transportan a «los grandes salones fin de siècle».

Pedro Miralles cuidaba con esmero su formación cultural; y quería hacernos partícipes de ella: «Hay en mi producción bastantes referentes culturales. No lo hago adrede, es natural. Me parece bien que estén ahí. Yo los empleo y me gustaría que de, algún modo, llegaran al cliente, que se produjera la sintonía»¹⁰. Todo el despliegue cultural que volcaba en sus creaciones no respondía a un alarde erudito sino a su profunda

6. *Diseño Interior*, nº 30, Barcelona, 1993, pág. 13.

7. Es el caso del catálogo de la exposición "Mobles" que tuvo lugar en 1986 en la galería de Luís Adelantado, que incluía textos suyos, otros de Pedro Febrero, Arturo Ruíz, Ignacio Gómez de Liaño, Mercedes García Márquez, Enrique Andrés; y Gabriel Ruíz.

8. *On*, nº 131, Barcelona, 1992, pág. 130-135.

9. *Diseño interior*, nº 18, Barcelona, 1992, pág. 52.

convicción de que «cuando alguien compra un mueble compra un trozo de historia, más que una silla para sentarse o un mesa para comer»¹¹. Sin descuidar la funcionalidad de los objetos y los objetivos comerciales de las empresas –un aspecto que fue aprendiendo a integrar desde su honestidad profesional– a Pedro Miralles le interesaba sobre todo la dimensión comunicativa del producto: «El diseño es para mí un medio de expresión como pudiera serlo la escultura o la pintura»¹². Desde esta perspectiva, antes de que se pusiese de moda hablar del diseño emocional, Pedro Miralles reflexionaba de un modo premonitorio: «Me pregunto cuál es la capacidad que tienen algunos muebles u objetos de seducirnos, provocando en nosotros una turbación semejante al enamoramiento. Creo que se debe al entorno emocional que son capaces de desarrollar en torno a sí, haciéndonos entrar en una relación inquietante y afectiva, capaz de transmitir una poética propia»¹³

Como dijimos antes, los ochenta fueron la década de plenitud creativa de Pedro Miralles y, ciertamente, en su obra encontramos coincidencias con ciertos rasgos del postmodernismo imperante en aquel momento¹⁴. Entre ellas podemos destacar la potenciación de la dimensión semántica del producto en su doble vertiente expresiva y comunicativa. O la incomodidad ante la versión más fría y dogmática del racionalismo, que expresa de modo brillante la cita de su amigo Ignacio Gómez de Liaño que encabeza este escrito. También, al igual que hicieron algunos grupos del diseño radical italiano –y en contra del firme propósito del Movimiento Moderno de separar las artes aplicadas de la disciplina del diseño industrial– Pedro Miralles consideraba fecunda la simbiosis entre el diseño industrial y la tradición artesanal; y, en consecuencia, no dudó en su decisión de recuperar técnicas artesanas como la ebanistería y la marquetería.

Partiendo de una mirada historicista, buscaba reinterpretar tipos de muebles con una larga historia pero caídos en desuso, a los que dotó de un sentido renovado y adaptó a la contemporaneidad. Así entre su producción encontramos biombo como el Voyeur; mesas nido (las Andrews Sisters), cómodas (como la Alfiler), o los chifoniers realizados para do+ce en uno de sus últimos proyectos.

10. Dissenyadors valencians, València, IVAM, 1994, pág. 153.

11. «Pedro Miralles. La fuerza del ingenio». Entrevista publicada en *Diseño Interior*, n° 25, op. cit., pág. 16.

12. 20 Dissenyadors valencians, op. cit., pág. 153.

13. *Ibidem*.

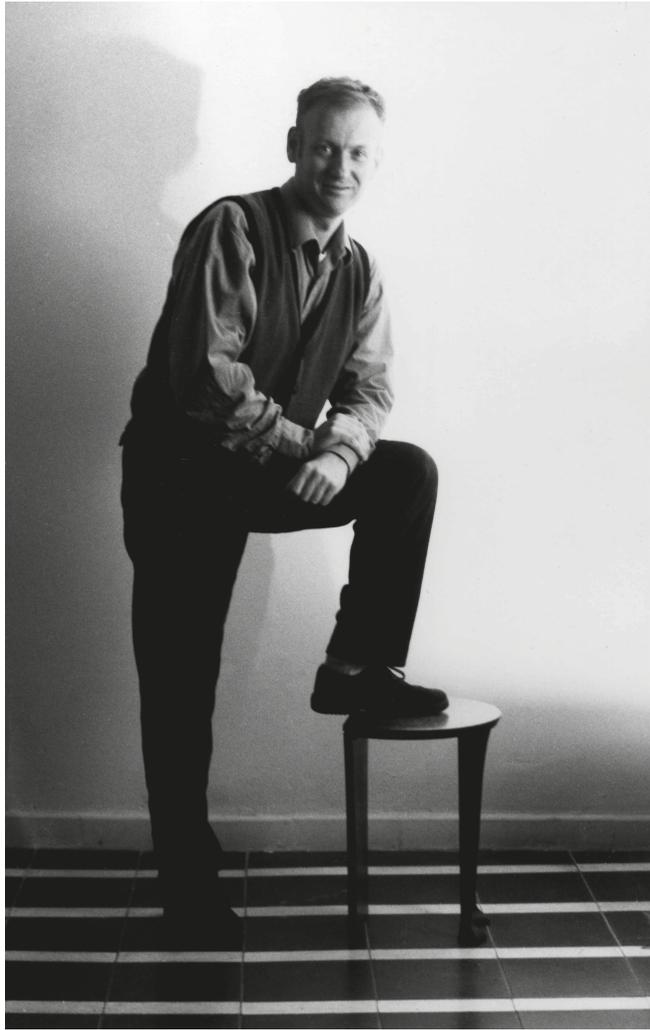
Sin olvidar, por supuesto, el aparador Poynton, que reivindica la «imagen preferencial» de este mueble frente al gris anonimato de los armarios empotrados. También, haciendo gala de su sólida cultura y fino eclecticismo, reutilizó creativamente recursos y lenguajes pretéritos: es el caso de la pata “cabriole”, estilo reina Ana –de principios del siglo XVIII– que recupera en las mesas Andrews Sisters, o el lenguaje funcional y cosmopolita de las cafeterías americanas de los años sesenta al que alude en el taburete Dry Martiny, o la silla Rita.

Sin embargo, en estos dos aspectos –historicismo y eclecticismo– tan característicos del postmodernismo ya podemos apreciar con claridad la divergencia y la autonomía que muestra Pedro Miralles ante este movimiento. El diseño postmoderno revisitó a menudo las obras y estilos del pasado con una intencionalidad muy diversa que abarca desde el nihilismo proyectual –es el caso de los ejercicios de rediseño del Banal design que propuso Mendini como alternativa al agotamiento creativo de la vanguardia– a la ironía o la sátira. En cambio las reformulaciones historicistas de Pedro Miralles están desprovistas de cualquier ironía o elemento burlesco; las realiza con la voluntad de enriquecer el presente mediante la actualización de selectas aportaciones culturales: «Hoy en día no podría existir Proust con su visión detalladísima sobre un paseo por el campo o el vuelo de una mariposa. A mí me gusta dedicar ese detalle a mi trabajo y no por intenciones nostálgicas sino porque creo que se pueden producir diseños de los años 90 con ese detalle e intimidad. Estoy convencido de que mi diseño pertenece a la época en que vivimos»¹⁵ .

Estas últimas palabras de Pedro Miralles también expresan la distancia que mantuvo respecto a otro rasgo propio del postmodernismo: la glorificación de lo apresurado y de lo efímero. Podríamos apuntar, sin pretender ser maledicentes, que a diferencia del carácter intuitivo de algunos diseñadores de aquel momento, la reflexión pausada de Pedro Miralles, la meticulosidad en el desarrollo de los proyectos, el uso de materiales nobles y el cuidado en los acabados lo alejan de la espontaneidad y de la improvisación de cierta variante de la postmodernidad alternativa.

14. Más allá de algún producto aislado de inspiración netamente postmoderna –como la silla Hakernar, que incorporaba una jardinera en su parte posterior; y fue incluida en una colección promovida por Massimo Morozzi– es en estos rasgos generales en los que se aprecia mejor la relativa permeabilidad de la obra de Pedro Miralles al estilo de la época.

15. “Pedro Miralles. La fuerza del ingenio”. Entrevista publicada en *Diseño Interior*, nº 25, op. cit., pág. 16.



Pedro Miralles y la Mesa auxiliar Andrews Sisters.¹⁶

16. Archivo personal de Ricardo Gómez. Valencia

Pero su divergencia tenía un origen más existencial: le inquietaba profundamente la condición efímera de los objetos, un rasgo inscrito en el ADN de la postmodernidad.

Precisamente, fue la desazón ante la acelerada fugacidad de la moda la que le apartó del mundo de la pasarela «Después de tres años aquí –recordaba Jesús del Pozo– sintió que la moda no era su camino, que ya no le interesaba y decidió dejar el taller. Sufría en un mundo tan enloquecedor como éste. Le aterraba estar cada seis meses obligado a un examen y no aceptaba la esencia perecedera de este producto. Recuerdo que me decía “No entiendo por qué un mueble puede durar tantos años mientras que una camisa o un traje se convierten en arqueología de una colección para otra”»¹⁷.

De este modo, Pedro Miralles llegó al diseño industrial buscando una mayor permanencia de los objetos; y la encontró, manteniendo la elegancia... Poynton con traje de cola, la consola Alfiler ataviada con grácil ligereza: pues ya fuese de largo o de corto, sus muebles siempre están compuestos para la más adecuada etiqueta.

17. Diseño Interior, nº 30, op. cit., pág. 13.



Pedro Miralles Claver.

M^a Pilar Mellado Lluch

Investigadora de postgrado de la
Universitat Politècnica de València

F. Javier Pastor Castillo

Profesor contratado Doctor de la
Universitat Politècnica de València

El legado de Pedro Miralles.

Pedro Miralles Claver, arquitecto de formación y diseñador industrial de profesión, nació en Valencia en 1955 y a mediados de los 70 se trasladó a Madrid para terminar sus estudios universitarios. En la capital, participó de la “Movida Madrileña”, movimiento con el que se relacionó abiertamente.

A su círculo de amistades pertenecían personajes como el cineasta Pedro Almodóvar, la fotógrafa Oukalele y el diseñador de moda Jesús del Pozo, entre otros, junto a este último trabajó durante dos años, tras finalizar sus estudios de arquitectura en 1980. Pero el grupo de amigos más frecuentado por Pedro fue el conocido como “La Logia”, compuesto por profesores y alumnos de la Escuela de Arquitectura como Gabriel Ruiz Cabrero, Antón Capitel, Sigfrido Martín Begue y Javier Vellés. “La Logia”, se reunía en el mítico bar Chicote de la Gran Vía y en estos encuentros se fraguó la primera de sus exposiciones en el año 1980, “Arquitecturas Modernas”.

Tras su periodo en el estudio de Jesús del Pozo, Pedro inicia su relación con el diseño industrial. Comenzó por crear sus propios muebles, influencia que recibió de su padre, Emilio Miralles, Ingeniero de Caminos quien hacia lo propio. Emilio diseñó y construyó un mueble bar que hizo en los años 40 y el cual Pedro conservó durante mucho tiempo después.

Madrid en los años 80, era el lugar y el momento idóneo para lanzarse profesionalmente, algo de lo que Pedro supo sacar buen provecho, participando en numerosas exposiciones y muestras, entre ellas la titulada “Nueve Nuevos Muebles” comisariada por la editora BD Madrid en su espacio de la calle Villanueva, en febrero del año 1984. Ese mismo año Pedro, fundó su propia empresa “Nuevas Manufacturas” (NMF) a través de la cual produjo y vendió sus primeros diseños.

“Nuevas Manufacturas”, hizo su presentación en sociedad en el mes octubre del mismo año, en la tienda/galería de Alfaro Hoffman en el centro de Valencia. Pedro tituló la exposición como “Muebles Manufacturados”. Sus prototipos tuvieron una importante repercusión en los medios más representativos del nuevo diseño español (La Luna, Ardi, On, Diseño Interior,...)

Aquella primera exposición de “Nuevas Manufacturas”, dio sus frutos profesionales, y dos años después, en junio de 1986, Pedro presentó sus primeros productos en la exposición llamada “Más Muebles”, realizada también en Valencia en la tienda/galería de Luis Adelantado. Aquellos primeros prototipos, se convirtieron en realidades comerciales, producidos y editados, por empresas como BD Madrid, BD Ediciones de Diseño, Martínez Medina y el propio Luis Adelantado.

Pero fue en abril de 1989 cuando Pedro realizó su exposición más importante, “Máquinas, Arquetipos y Muebles Preciosos”, en ella se pudieron ver todos sus diseños producidos hasta el momento, como el aparador Poynton por Artespaña (1988), taburete y mesas Dry y Brut Martini de Akaba (1988), colección Éboli para Andreu World (1988), Lámpara Egipcia y Butaca Emma de Santa & Cole (1988), colección Lynx para XO (1987).

El evento fue inaugurado en abril en la Galería Vinçon de Barcelona y posteriormente, en mayo en la Galería Rita de Valencia.

Entre los años que separan las exposiciones mencionadas, Pedro viajó a Milán en 1987, para incorporarse al Master de Diseño de la entonces prestigiosa escuela milanesa Domus Academy, gracias a una de las becas de postgrado que concedía el IMPIVA (Instituto de la Mediana y Pequeña Industria Valenciana).

En Italia, Pedro colaboró con el diseñador y crítico el diseño Massimo Morozzi en el proyecto “Sedie & Company”. El fruto de esta colaboración, fue la Silla Hakernar en 1988. Pedro Miralles fue uno de los primeros diseñadores españoles (junto con Javier Mariscal) en colaborar con empresas italianas representantes del conocido como diseño made in Italy. Entre ellas Ceccotti, empresa destacada por un trabajo preciosista en la producción de muebles en madera maciza. Miralles diseño para Ceccotti el perchero de pie Pezzunia (1989).¹

Para la fabricación de sus diseños Pedro utilizaba siempre materiales de primera calidad como la madera de roble, la bubinga, raíz de madrona, acero y aluminio, diferentes tipos de cristal, los cuales combinada con motivos ornamentales realizados en ébano de macasar, cobre, marquetería fina e incrustaciones de materiales preciosos, todo ello trabajado desde la manufactura más precisa y artesanal. Con ello Miralles ahondaba en conceptos geométricos básicos que crecían, merced a una exquisita atención en el detalle y una narración adherida. En cierto modo, este planteamiento lo alejaba del postmodernismo imperante de los 80.

Pedro Miralles encontró sus propios fundamentos en la rigurosidad del neoclasicismo y el lujo del Art-Decó. La reflexión, la atemporalidad, la calidad percibida en las proporciones, casi neoclásicas, el redescubrimiento de tipologías clásicas y materiales nobles, son características fosilizadas en todos sus objetos.

1. El termino italiano “pezzunia” se traduce como “pezuña” en castellano



Perchero Pezzunia diseño de Pedro Miralles, 1989. Fabricado por Ceccotti

Si bien, utilizó en sus proyectos al igual que sus coetáneos (Aldo Rossi, Michael Graves,...) motivos arquitectónicos clásicos, Miralles los entendía casi más desde una perspectiva neoclásica que desde la ironía postmoderna. Pedro modelo un estilo propio, donde cada obra tenía su propio significado.

“Me pregunto a menudo cual es la capacidad que tienen algunos muebles u objetos de seducirnos provocando en nosotros una turbación semejante al enamoramiento. Creo que se debe al entorno emocional que son capaces de desarrollar en torno así, haciéndonos entrar en la relación inquietante y afectiva, capaz de transmitir una poética propia”².

Aunque Pedro se formó y trabajó desde Madrid, nunca dejó de ser y sentirse valenciano, era consciente del momento que también se vivía en su ciudad natal, al respecto Pedro pensaba que “Valencia, por ejemplo, es como un arsenal. Yo creo que si alguien pone una cerilla en el lugar adecuado, saltará como un volcán”³. En Valencia encontró a las empresas y los artesanos capaces de hacer realidad cada uno de sus proyectos. Empresas como Andreu World, para la que desarrollo la colección de sillas y mesas Eboli en 1988. Trabajo para la Empresa Ebanis como Art Director. En Punt Mobles, diseño el escritorio Compás de 1990 y la colección de consolas Alfiler de 1992. Desarrollo piezas para Muebles DO+CE, Arflex & Martínez Medina, Encanya....

El 30 de agosto de 1993 el mundo del diseño se sorprendió con el inesperado fallecimiento de Pedro. Un duro golpe para todos aquellos que habían tenido el honor y el placer de conocerle.

A sus 38 años recién cumplidos, Pedro nos dejó un amplio legado de piezas, que lejos de representar el postmodernismo imperante, interpretan las claves de la atemporalidad clásica, trabajando de forma preciosista la proporción, el material y la forma.

2. MIRALLES, Pedro, “El Universo personal de Pedro Miralles”, Revista Diseño Interior, Número 30, Noviembre de 1993, pagina 12

3. Entrevista de Marta Rodríguez Bosch a Pedro Miralles publicada en la revista Hogares nº221 en octubre de 1986.

Proyectos

Calzada

Poynton

Sonido Veloz

Dry Martini

Andrews Sisters

Hakernar

Compás

Arabesco

Alfiler

Proyectos.

84/93

Alfombra Calzada.

1984 NMF

1987 BD ediciones de Diseño

“Mis alfombras están hechas para pisar, no para ser colgadas como tapiz.”¹.

“Diseño destinado a ser pisado y visto siempre desde un punto de vista muy concreto, la alfombra desarrolla contenidos expresivos propios y característicos, derivados de su peculiar disposición. Contenidos de valor esencialmente significativo y pictórico, que disponen de la libertad concedida por los exiguos requerimientos funcionales, aunque siempre dentro de la bidimensionalidad consustancial con el diseño textil.”².

Pedro Miralles

1. MIRALLES, Pedro, “Las Alfombras Mágicas”, El País, 13 de junio de 1986

2. ON Diseño, Nº 104,1989



Boceto alfombra Calzada. Tinta y lápiz de colores sobre papel.³

3. Catalogo Exposición Luis Adelantado, Valencia, Junio 1986, pagina 12



Alfombra Calzada. 22.500 nudos por m². 170cm x 240cm.⁴

4. Diapostiva 35 x 35 mm , archivo privado de Juli Capella, Barcelona.

“Por definición y por concepto es obvio que el diseño textil requiere de menores exigencias tanto formales como funcionales para su correcto diseño y desarrollo, lo cual, no debe restar importancia a su calidad expresiva y material. Como es el caso de la alfombra, objeto claramente bidimensional el cual podríamos asemejar a otra disciplina como la del diseño gráfico, con la única diferencia de que éstas permiten un punto de vista “superior” el cual dota a la alfombra de esa tercera dimensión aplicada desde el punto de vista del usuario, y la cual, en las tejidos y gráficos comunes únicamente podría ser encontrada en la propia textura que la compon”⁵

Pedro diseñó y desarrollo tres alfombras bajo un mismo punto de vista conceptual, el de otorgar a la estancia un objeto con el que el usuario se pueda sentir desplazado en el espacio e incluso el tiempo.

Calzada, representa un trozo de camino adoquinado como los que años atrás vestían las calles de las ciudades. Pedro traslada el adoquinado al salón, introduce un trozo de exterior en el interior de casa. Entre los adoquines dibujados asomaban los colores característicos de dos estaciones del año, el verde de la primavera y el amarillo del otoño. Con esta diferenciación fueron creadas dos alfombras diferentes cromáticamente aunque con el mismo sentido emocional así como conceptual.

A Calzada le siguieron, Carmenes y Perspectiva, ambas realizadas bajo la misma premisa conceptual, y misma técnica de producción artesanal. todas ellas realizadas mediante la técnica del nudo turco, con el que eran necesarios más de 22.500 nudos por metro cuadrado, aunque también cabía la posibilidad de ser fabricadas con el nudo tipo alpujarra, con el que se necesitaban unos 16.900 puntos por metro cuadrado. El material con el que se trabajaba, siempre era, pura lana. Y la confección de los nudos, era totalmente manual/artesanal.

5. EQUIPO ON, “Alfombra Calzada”, Las máquinas, arquetipos y muebles preciosos de Pedro Miralles, Revista ON Diseño, N° 104 Ed. Aram, Barcelona, 1989, página 93

Proyectos.

84/93

Aparador Poynton

1988 Artespaña

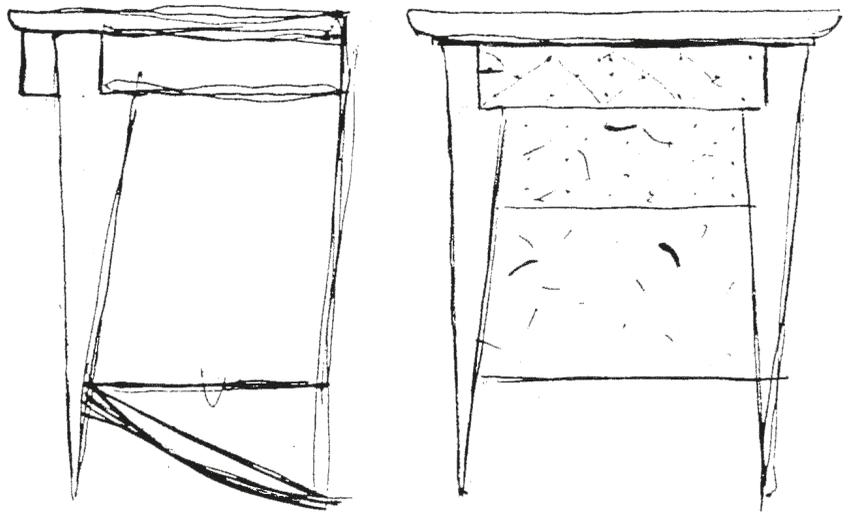
“Poynton, memoria de una vida, simboliza el placer privado de los objetos cuidadosamente elegidos con los que decidimos convivir.”¹

“Recordando la tradición de los ebanistas del siglo XVIII, este aparador ha sido realizado en madera de roble, raíz de roble y ébano de macassar, con marquetería e incrustaciones de materiales preciosos. Unas largas patas a modo de coturnos, de latón oxidado, sostienen el mueble.”²

Pedro Miralles

1. MIRALLES, Pedro, “Aparador Poynton”, Revista ON DISEÑO n°105, Madrid, 1989, página 130.

2. MIRALLES, Pedro, “Aparador Poynton”, Revista ON DISEÑO n°104, Madrid, 1989, página 96



Boceto diédrico de la comodita Poynton. Tinta sobre papel.³

3. ON DISEÑO nº 105, Ed. Aram, Barcelona, 1989, página 128

El aparador y la comodita Poynton, formaron parte de la colección Azimut editada por Artespaña, en 1988. Azimut, además de ser motivo de renovación y modernización de la compañía, fue calificada como “la simbiosis del valor diferencial artesano y de palpitante diseño español, convierten a esta colección en la formalización de una nueva etapa de la compañía en donde se unen, aportados por los mejores diseñadores del país, el rediseño de las formas y la adecuación funcional y estética del producto”⁴

El principal requisito a cumplir por los diseñadores seleccionados era el de desarrollar muebles capaces de ser manufacturados artesanalmente, “Recordando la tradición de los ebanistas del siglo XVIII”⁵, mediante el uso de materias primas de primera calidad las cuales debían ser trabajadas con mucho esmero, además de por su alto valor económico, por su elevada fragilidad. Requisito adoptado por Pedro con total disposición.

En Poynton apreciamos rasgos de estilos tan variopintos formalmente hablando, como dispares en el tiempo. Del Barroco, el “trompe-l’oeil”, el equilibrio Neoclásico, la naturaleza puramente artesanal del Arts & Crafts, y del Art Decó, la riqueza material y formal. siempre sin perder el sentido de la funcionalidad y sobriedad estética. Todo ello tamizado por la clave postmoderna imperante.

En este proyecto Pedro dejó patente su pasión por la literatura clásica anglosajona⁶, al igual que su devoción por el clasicismo victoriano estético y formal de los objetos de fin de siglo XIX e inicios del XX.

4. MUÑOZ SECA, Beatriz, Presidenta de la Compañía, “Carta de Presentación de la colección Azimut”, Catálogo Artespaña, Madrid, Junio de 1988

5. MIRALLES, Pedro, “Aparador Poynton”, Revista ON nº104, Barcelona, 1989, página 96.

6. El nombre de la colección “Poynton” hace referencia a la novela de Henry James, “the Spoils of Poynton” de 1896.



Aparador Poynton.⁷

7. Diapositiva 35 x 35 mm , archivo privado de Juli Capella, Barcelona.

Proyectos.

84/93

Sonido Veloz

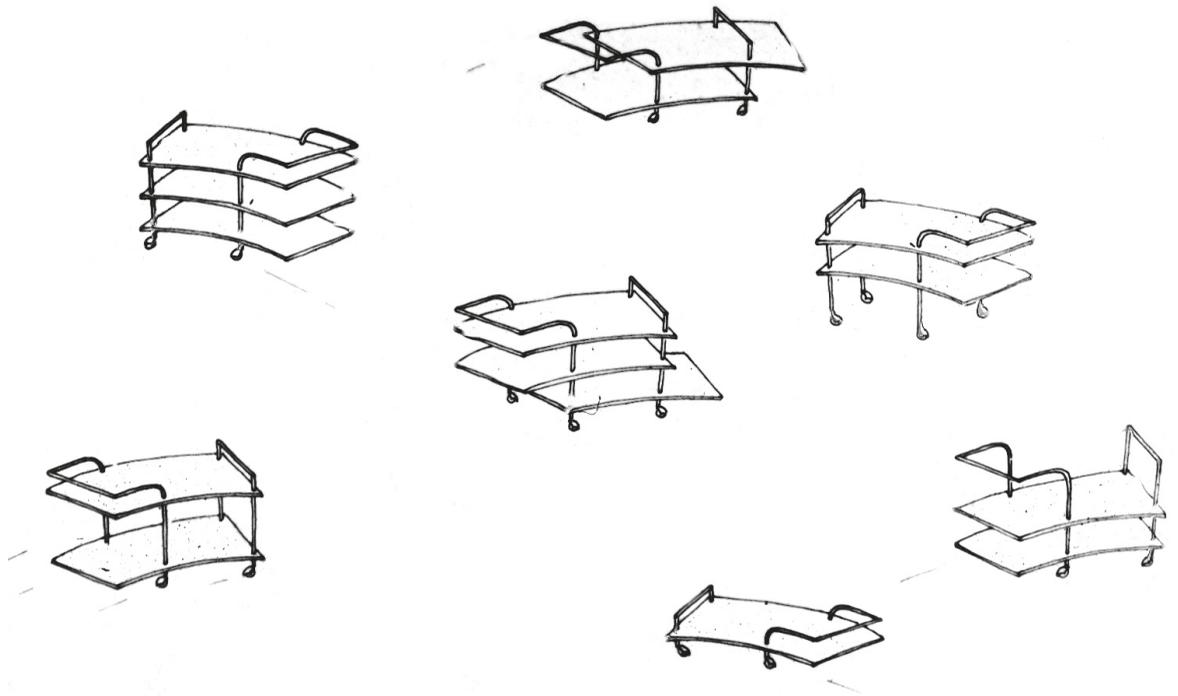
1988 Punt Mobles

“las formas curvas y el discurso de los materiales otorgan a este carro un protagonismo visual muy notable.”¹.

“Segunda Alonso suspiró y se recuperó en pocos instantes, diciendo que era la conversación más interesante y sensata que había mantenido nunca. Se compró la Camarera Veloz – ingenioso carrito que un amigo suyo había diseñado – y desde ese día, como ella misma dice ; - no soy del todo feliz, pero mi sufrimiento es mucho menor - . y no deja de hablar de las maravillosas cualidades que tiene la Camarera Veloz, que ¡hasta toma las curvas sola!”².

1. ON Diseño , “El poder de sugestión del elementos auxiliar”, Especial Cocinas y Baños, ON DISEÑO, 1990 , pagina 117

2. ALVAREZ, Florencio, “Camarera Veloz”, Catálogo exposición Muebles Manufacturados, Valencia, Octubre de 1984



Bocetos en perspectiva de los carros Sonido Veloz, tinta sobre papel.³

3. Archivo personal de Vicent Martinez, Valencia



Colección Veloz.⁴

4. Archivo privado Punt Mobles, Paterna, Valencia

La colección Veloz, diseñada en los inicios proyectuales de Pedro, guardan cierta relación con el resto de proyectos realizados durante este periodo. Un ejemplo de ello son las mesas Line y Demi Line⁵, de perfil arquitectónico, fruto de las influencias procedentes de las vanguardias de inicios del siglo XX. Pedro de nuevo se dejó influenciar por un esencialismo purista.⁶

Cada uno de los planos está caracterizado por una curva que los define, y cuyo radio es proporcional a la longitud del mismo. Este elemento se convierte en la característica común en toda la colección. Su limpieza formal y estética, así como su composición vertical remiten a la estructura de un edificio en construcción.

La curva se convierte al mismo tiempo en el elemento expresivo, al que remite el nombre de la colección, “veloz”. Si bien se distancia de las propuestas postmodernas, a través de una rigurosidad compositiva, casi más propia del “High tech”, que sustituye al lenguaje irónico del movimiento italiano.⁷

La colección posee una concepción modular. Veloz, se adaptaba perfectamente al creciente interés, suscitado por los equipos de entretenimiento doméstico. A la televisión cada vez de mayor tamaño, se unían los reproductores de video y los equipos de alta fidelidad, configurando el centro de atención mediática en los salones de los ochenta.

5. Diseñadas por Pedro Miralles las mesas Line y Demi Line, fueron producidas por Nuevas Manufacturas (MNF) en el año 1986

6. Miralles nos remite a LeCorbusier en uno de sus textos: “El purismo busca la variante de los elementos, elige para cada uno de ellos el ángulo característico, persigue a pesar de ello la continuidad y expresa sintéticamente”. LE CORBUSIER, “La Deformación”, Después del Cubismo, Acerca del Purismo- Escritos 1918-1929, Ed. Cròquis, Madrid, 1994, página 42

7. Véase el proyecto de Javier Mariscal “Carrito Hilton”, diseñado y editado por Memphis en 1981.

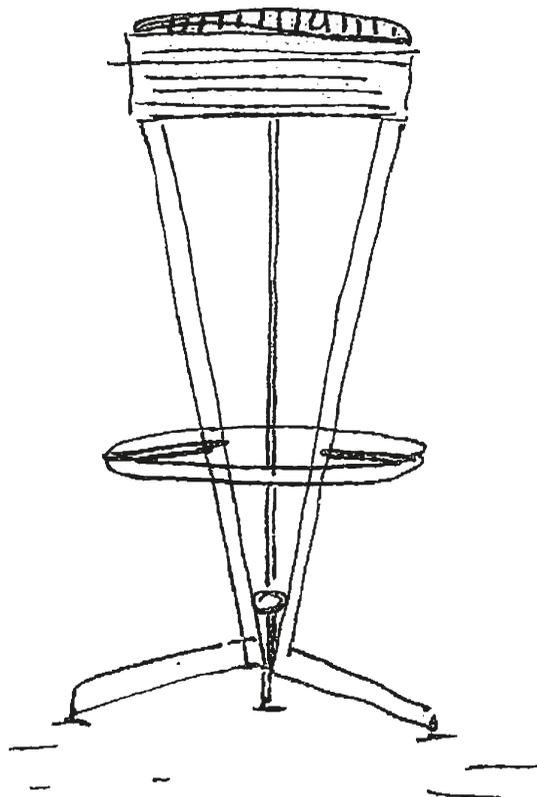
Proyectos.

84/93

Dry Martini

1986 Nuevas Manufacturas (MNF).

1988 Akaba



Boceto del taburete Dry Martini. Tinta sobre papel.¹

1. Catálogo Exposición Luis Adelantado, Valencia, Junio 1986, página 4

“El taburete es, por principio, como la hoja del biombo, un mueble repetible. Una sucesión de taburetes delante de una barra constituyen un bar. Muchos taburetes delante de mesas de dibujo forman un espacio de trabajo. Un taburete aislado es, por tanto, la unidad básica, reproducible, de la que partir.”².

“Líneas rectas y puras, unidas unas con otras dibujan un perfil cónico compuesto por tres pletinas que en su modelo original, terminan en el ángulo necesario que ejerce de base del taburete. Dry Martini supone una evolución hacia el estilo High-Tech. En él no encontramos más revestimiento que el del propio asiento, dejando a la vista una estructura totalmente funcional compuesta en su totalidad por materiales industrializados.”³.

Pedro Miralles

2. MIRALLES, Pedro. Catálogo Exposición Luis Adelantado, Junio 1986

3. ON Diseño, nº 331 , enero 2013

Dry y Brut Martini, fue uno de los primeros proyectos de Miralles como diseñador, y el primero en ser realizado completamente con componentes de origen industrial, a excepción del asiento. Se trata de uno de los proyectos de Pedro más próximos al estilo High-Tech, alejado del neoclasicismo al que Pedro nos tenía acostumbrados.

Fruto de una necesidad funcional experimentada por el propio Miralles, surgió la idea del desarrollo de éste proyecto, “Si en algún campo del diseño aparece con mayor evidencia la absoluta falta de univocidad entre la forma y función, este es sin duda el del mueble para el espacio lúdico, aquel en que la mera exigencia de sentarse o apoyar una copa cede su prioridad a aspectos más difícilmente aprehensibles, pero no por ello menos reales. Brut y Dry Martini asumen esta condición con plena convicción de su situación.”⁴

Líneas rectas, sencillas y limpias, fueron la base formal con la que Pedro creó un juego de formas geométricas primarias, que dieron como resultado la configuración de un cono invertido y una circunferencia para crear cada uno de los elementos principales que lo componen.

Fiel a su estilo personal, Pedro consiguió crear una colección que a pesar de su aparente modernidad ha resultado ser del todo atemporal, Dry y Brut Martini. El taburete sigue en producción, lo cual deja constancia del nivel de exigencia del producto así como su calidad proyectual.

La referencia formal del proyecto es la conicidad de la copa Martini, a cuyo perfil formal remite el origen geométrico de cada una de las piezas de la colección.

4. MIRALLES, Pedro , “Máquinas, arquetipos y muebles preciosos de Pedro Miralles” , Dry Martini y Brut”, Revista On Diseño, N° 104, Ed. Aram, Barcelona, 1989, página 104



Prototipo del taburete Dry Martini. MNF Nuevas Manufacturas 1986

5. Diapositiva 35 x 35 mm, Archivo privado de Juli Capella, Barcelona

Proyectos.

84/93

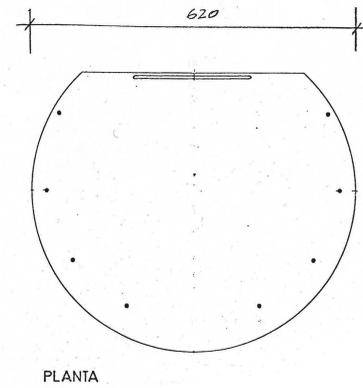
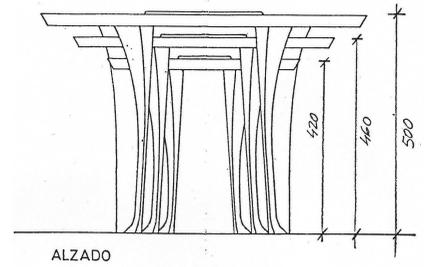
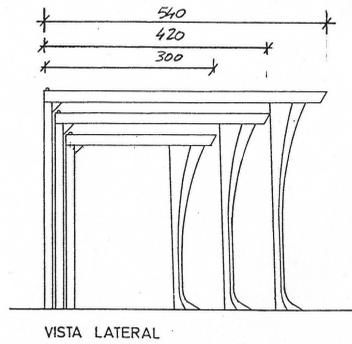
Andrews Sisters

1988 Punt mobles.

“El conjunto formado por las Hermanas Andrews es parte de otro conjunto más amplio (pero no infinito), compuesto por todas las cosas que en este mundo han sido tres (un arquetipo).

A saber: Los Tres Mosqueteros, El Triángulo Equilátero, Los Tercetos de Cuerda, Las Trilogías, Los Trípticos, Los Tres Sudamericanos, Las Hijas de Elena, Los Tres Cerditos, El Benelux, Las Hermanas Benítez, Tres Moritas de Jaén, La Santísima Trinidad (que es Una y es Tres, y por tanto Un Misterio),Maxéne, Laverne y Patty (Las Hermanas Andrews), El Triángulo Isósceles, Las Tres Gracias, El Tresillo, Las Tres Edades del Hombre, El Trío Calaveras, La Trilogía de la Vida, Las Tres en Raya, Los Tres Círculos de La Comedia, Las Supremes, El Menage a Trois, 1,2,3, al Escondite Inglés, El Triángulo Escaleno ... y Patty, Laverne y Maxéne(Las Hermanas Andrews).”¹

1. FEBRERO, Pedro, ON DISEÑO n°104, Julio1989



Planimetría diédrica de las mesas auxiliares Andrews Sister.s Tinta sobre papel.²

2. Fax, dibujo dimensional, archivo personal de Vicent Martinez, Valencia



Colección de mesas nido auxiliares Andrews Sisters.³

3. Archivo privado Punt Mobles, Paterna, Valencia.

Pedro fue un gran aficionado a la música, tanto es así que parece que para el desarrollo del presente proyecto, toma como pretexto, el nombre del famoso trio de vocalistas femenino estadounidense de los años cincuenta The Andrews Sisters, formado por las tres hermanas Andrews (Patty, Laverne y Maxéne). El conjunto de mesas nido Andrews Sisters, forma parte de la serie de proyectos que Pedro diseñó para la firma valenciana, Punt Mobles.

El diseñador recuperó el clásico concepto de la mesa nido, nacido durante el mandato de la Reina Ana (1665-1714) en Inglaterra. La novedad conceptual radica en la incorporación de la disposición vertical. “Pequeñas y aparentemente simples, objetos que presentan una sorprendente superposición de enfrentamientos y complejidades, cuya modernidad surge no tanto de sus componentes como de las manipulaciones a las que los mismo se han visto sometidos.”⁴

La complejidad a la que se remite el autor, nace a partir de una confrontación de referencias simbólicas. Parte de la reinterpretación de la “cabriolé” en las patas delanteras, antepuesta al rígido y limpio plano vertical que ejerce de soporte trasero. En los sobres de las mesas auxiliares, circunferencias seccionadas, que permiten su disposición contra el muro y su disposición vertical a modo de estantería, aparece un gráfico radial, un punteado realizado con incrustaciones de cristal, que enriquece la ya de por sí rica raíz de bubinga.

La naturaleza de mueble auxiliar se subraya con el tratamiento escultural de la colección, casi totémico en sus disposición vertical.

4. Equipo ON, “Máquinas, arquetipos y muebles preciosos de Pedro Miralles”, Revista ON DISEÑO N° 104, Ed. Aram, Barcelona, Julio 1989, página 86

Proyectos.

84/93

Silla Hakernar

1987 Colección Sedie&co.

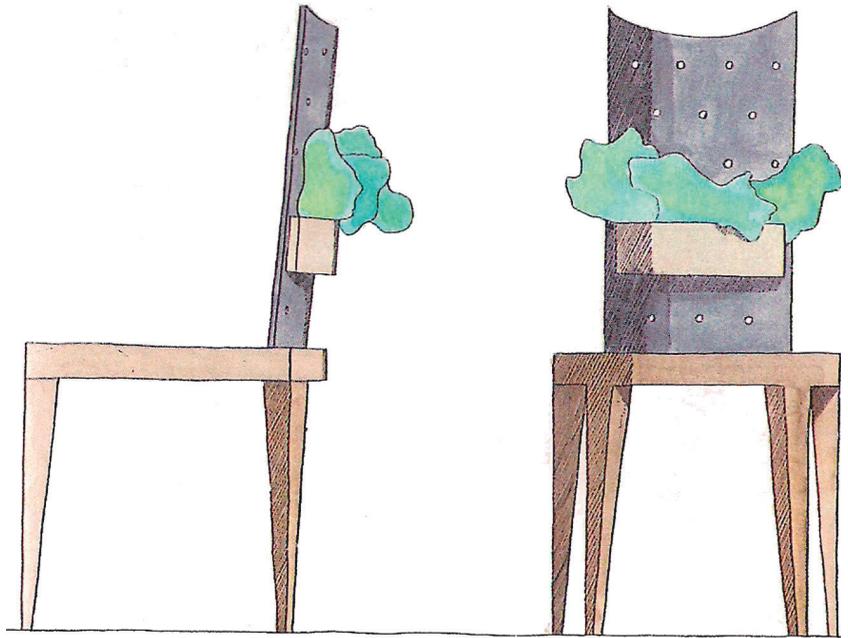
1988 Producción Mosca.

“Este objeto es una nueva propuesta de exploración de las posibilidades expresivas que surgen de la diferenciación funcional y formal del respaldo en relación al resto del mueble.”¹

“Concurren en esta silla dos series de valores, diferentes aunque en cierta manera complementarios. En su versión básica, Hakernar aparece como una propuesta realmente sugerente e incluso innovadora, en el seno de una tipología tan concurrida como es la de la silla. La jardinera que puede incorporarse a la parte posterior del respaldo introduce, en un orden de propuesta diferente del anterior, una reinterpretación del papel de la silla en el contexto espacial en el que se dispone y de los contenidos expresivos que la misma debe manifestar.”²

1. Equipo On, “Silla Hakernar”, Las máquinas, arquetipos y muebles preciosos de Pedro Miralles, ON Diseño, N° 104, 1989, Barcelona, página 108

2. Equipo On, “Silla Hakernar”, Las máquinas, arquetipos y muebles preciosos de Pedro Miralles, ON Diseño, N° 104, 1989, Barcelona, página 108



Dibujo descriptivo en alzado y perfil de la silla Hakernar. Tinta, lápiz de color y acuarela sobre papel.³

3. Diseño Interior N° 30, Ed. Globus-Com, Madrid, Noviembre 1993, pagina 14

La silla Hakernar¹ participó de la colección Sedie & Company, promovida en 1987 por el diseñador italiano Massimo Morozzi, y producida en 1988 por la firma también italiana, Mosca.

Miralles, parte de una reflexión sobre el microambiente generado en el acto de la comida, donde las sillas con los respaldos altos generan un espacio interno y circundante que permite abstraerse del entorno y centrarse en el acto protocolario y social del ágape.

En este contexto el diseñador concibe el respaldo alto de la silla como una especie de coraza o guardaespaldas: “La silla Hakernar pretende ironizar abiertamente, con esta idea de protección, de intimidad”².

La ironía, como material postmoderno está presente en elemento del macetero, “nada gratuito”, que colocado en el respaldo se convierte en un objeto arquitectónico descontextualizado, que el diseñador, “traslada para aromatizar, enredar o refrescar las mejores sobremesas”³.

En el diseño de esta silla, Miralles, reconoce un referente directamente relacionado con el respaldo alto, como elemento simbólico, la silla Marilyn del diseñador y arquitecto japonés Arata Isosaki ⁴. Desde un punto de vista puramente formal, llama poderosamente la atención la textura de puntos perforados, que permiten colgar el macetero, en el respaldo, que recuerdan a la utilización gráfica del punto, como elemento decorativo, en algunas de las sillas diseñadas en los ochenta por Philip Starck ⁶, con el que Pedro Miralles mantuvo una corta pero seguramente intensa relación profesional.

1. “Harchernar” es el nombre de una estrella de primera magnitud de la costelación Eridanus.

2. MIRALLES, Pedro, “Documento PM-14-D01”, archivo personal de Juli Capella, Barcelona.

3. *Ibidem*.

4. La silla Marilyn de Arata Isosaki del 1972, es a su vez una reinterpretación postmoderna de la famosa silla Hill House de Rennie Mackintosh del 1904.

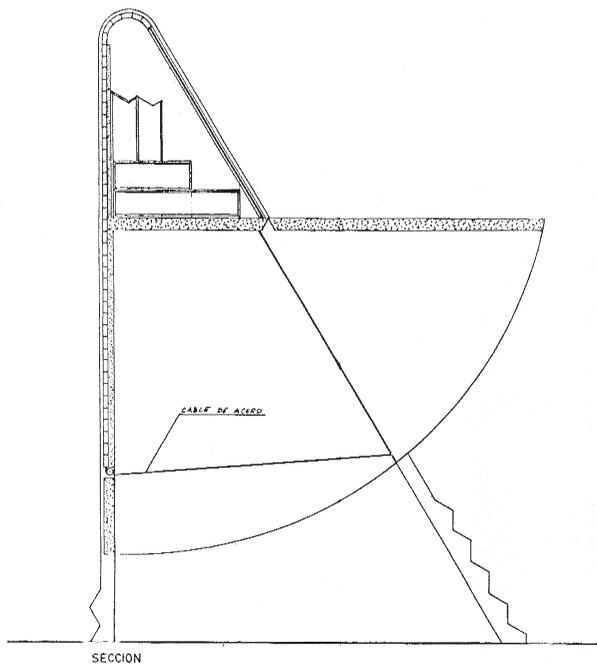


Silla Hakernar.⁶

5. Nota de los autores: véanse las sillas “Lola mundo” (Stark/Driade del 1986) y “Wendy Wright” (Stark 1986).

6. Diapositiva 35 x 35 mm, archivo personal de Pilar Mellado, Valencia

Escritorio compás
1990 Punt Mobles.



Fax de la sección transversal del escritorio Compás.¹

1. Archivo personal de Vicent Martinez, Valencia.

“una alternativa innovadora al conocido “bureau” de trabajo, especialmente concebido para uso doméstico dadas su reducidas dimensiones. La falta de oferta de productos en relación a este uso explica suficientemente su interés comercial.”²

El diseño final del Escritorio Compás “ofrece la posibilidad de cerrarse completamente al bajar la tapa hacia abajo, y cerrar la ventana corredera de lamas de madera. Las patas exteriores del mueble se quiebran, evitando que podamos tropezar con ellas; al mismo tiempo que se afinan al llegar al suelo, reforzando así su imagen comparada con el compás.”³

Pedro Miralles.

2. MIRALLES, Pedro, “PM-26-D07” , archivo personal de Vicent Martinez , Valencia

3. Ibidem

El escritorio Compás, fue quizás, el proyecto más ambicioso de la trayectoria proyectual de Pedro. Miralles, le propuso a Punt Mobles, “una alternativa innovadora al conocido “bureau” de trabajo, especialmente concebido para uso doméstico dadas su reducidas dimensiones. La falta de oferta de productos en relación a este uso explica suficientemente su interés comercial”¹

En cierto modo, la inspiración literaria, siempre estuvo presente en la obra de Pedro Miralles, y “Compás” participa de esta influencia directamente, convirtiéndose en un rincón de escritura íntima: “la literatura produce, en muchos casos, más imágenes que la propia pintura”².

el argumento temático, se describe en el perfil de la pieza, que alude directamente a un compás de dibujo técnico. La relevancia de este símbolo esta directamente relacionada con la idea masona de la perfección constructiva, idea recurrente en los proyectos de Miralles, una clara influencia de su formación como arquitecto. “Compás” no fue el nombre original de la pieza. Inicialmente el proyecto se denominó como “escritorio Austen”, una influencia literaria.

El carácter neoclásico del bureau, no estaba implícito en los primeros esbozos. En uno de ellos, observamos en las patas (sección transversal pag.50) un detalle gráfico propio del postmodernismo italiano ³. Esta idea al igual que la posibilidad de dotarlo de iluminación interior fue finalmente desestimada. El escritorio cerrado guarda un perfil equilibrado y asimétrico, debido al quiebro de las patas delanteras.

La capacidad performativa del objeto⁴, no esta en ningún caso reñida con el resultado final de la pieza, elegante, equilibrada y sobria, compositivamente hablando.

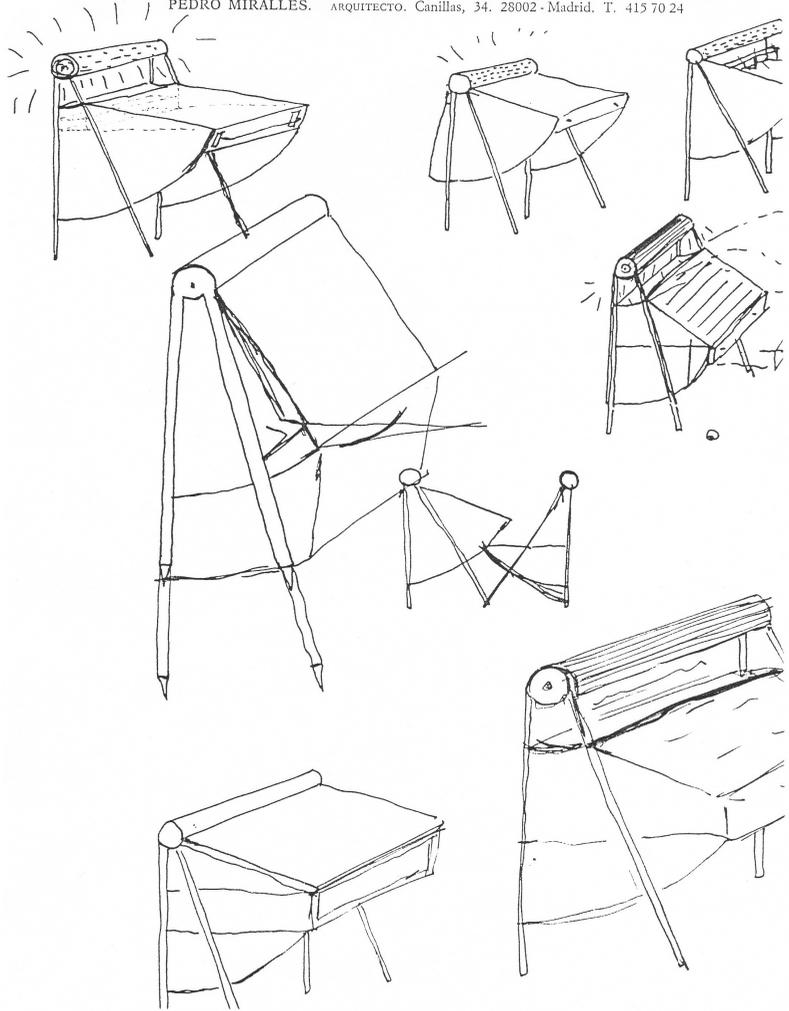
1. MIRALLES, Pedro, “Documento, PM-26-D07”, archivo personal de Vicent Martínez , Valencia.

2. MIRALLES, Pedro, “Documento, PM-26-D01”, archivo personal de Vicent Martínez , Valencia.

3. Véanse el detalle gráfico de las patas directamente relacionado con muchas de las formalizaciones del postmodernismo italiano , grupo Alchimia, grupo Memphis. Ettore Sottsass, Alessandro Mendini.

4. La capacidad performativa de los objetos, fue una de las características destacables los productos de Punt Mobles. estanteria Literatura, mesa Anaconda,etc...

PEDRO MIRALLES. ARQUITECTO. Canillas, 34. 28002 - Madrid. T. 415 70 24



Fax de bocetos realizados a mano del escritorio Compás.⁵

5. MIRALLES, Pedro, archivo personal de Vicent Martinez, Valencia.



Escritorio Compás cerrado.⁶

6. Archivo privado Punt Mobles, Paterna, Valencia.



Escritorio Compás aiberto.⁷

7. Archivo privado Punt Mobles, Paterna, Valencia.

Proyectos.

84/93

Silla Arabesco

1992 Carlos Jané, Barcelona

“Existen muchas acepciones de la palabra Arabesco, aplicadas a diversas artes, pero todas referidas a una composición abstracta, armónica y equilibrada.”¹

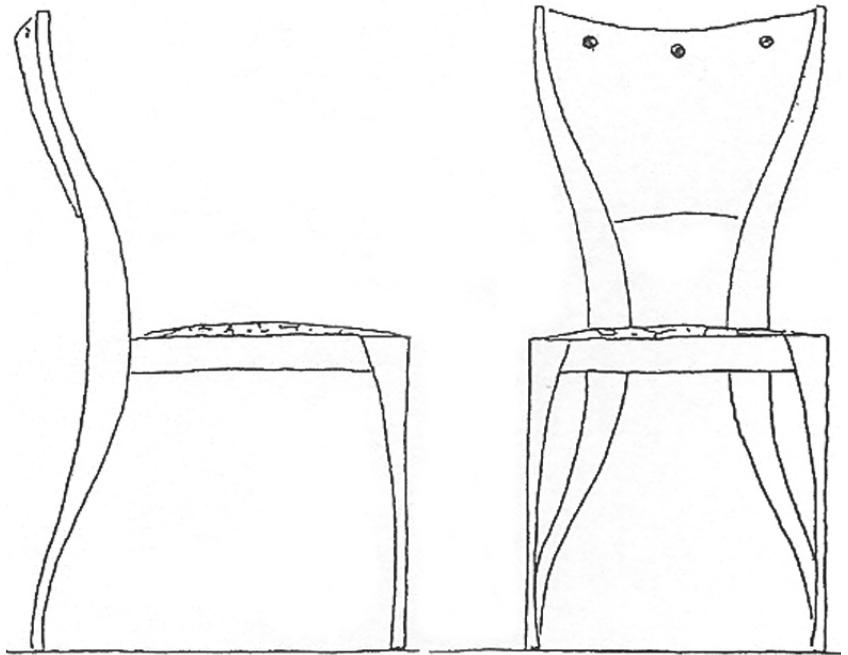
Josep Font

“La unión de dos características propias del proyecto de una silla, condiciones en muchos casos antagónicas, por un lado la comodidad, esencial para su uso como tal. Por otro, una utilidad ornamental y de representación, capaz de provocar estados de ánimo ajenos al uso estricto del propio asiento.”²

Pedro Miralles

1. FORT, Josep M^a, “Silla Arabesco”, Diseño Interior, N^o 25, Ed. Globus-Com, Madrid, 1993, página 12

2. MIRALLES, Pedro, “Silla Arabesco”, Diseño Interior, N^o 25, Ed. Globus-Com, Madrid, 1993, página 12



Pedro Miralles. Boceto diédrico de la silla arabesco.³

3. Diseño Interior, nº 25, Ed. Globus-Com, Madrid, 1993, pagina 15



Silla arabesco,⁴

4. Archivo personal de Carlos Jané, Barcelona.

En la silla Arabesco diseñada para la editora catalana Carlos Jané, Miralles explora la connotaciones sinestésicas del término, relacionando la forma con la música, la música con la arquitectura, la arquitectura con el diseño: “en pintura un arabesco es un dibujo en el que predomina el trazo y no lo que representa. En música se aplica a una estructura melódica con ornamentos. En arquitectura se entiende por arabesco un conjunto armonioso de motivos geométricos estilizados, vegetales o animales, característico del arte árabe. En cuanto al mobiliario un arabesco es un adorno en forma de doble espiral invertida.”⁵

El juego temático se basa en la utilización de un “arabesco” lineal, que da forma a las patas traseras, a la vez que crea un reflejo formal horizontal en el respaldo y el asiento.

La dualidad forma/función, se resuelve a través de la sensualidad de la línea sinuosa que remite directamente al confort ergonómico. Sin olvidar la atención en el detalle ornamental, que podemos observar tanto en el reposabrazos, donde la unión entre piezas genera un elemento gráfico ornamental, como en el calado del respaldo. Inicialmente Miralles quiso utilizar en el respaldo un grafismo que evocaba de forma sintética a las fase lunares, tal y como podemos apreciar en el boceto, pero finalmente fue descartado. “...busco la unión de dos características propias del proyecto de una silla, condiciones en muchos casos antagónicas, por un lado la comodidad, esencial para su uso como tal. Por otro, una utilidad ornamental y de representación, capaz de provocar estados de ánimo ajenos al uso estricto del propio asiento.”⁶

5. FORT, Josep M^a, “Silla Arabesco”, *Diseño Interior*, N° 25, Madrid, 1993, página 12

6. MIRALLES, Pedro, “Silla Arabesco”, *Diseño Interior*, N° 25, Madrid, 1993, página 12

Proyectos.

84/93

Consola Alfiler

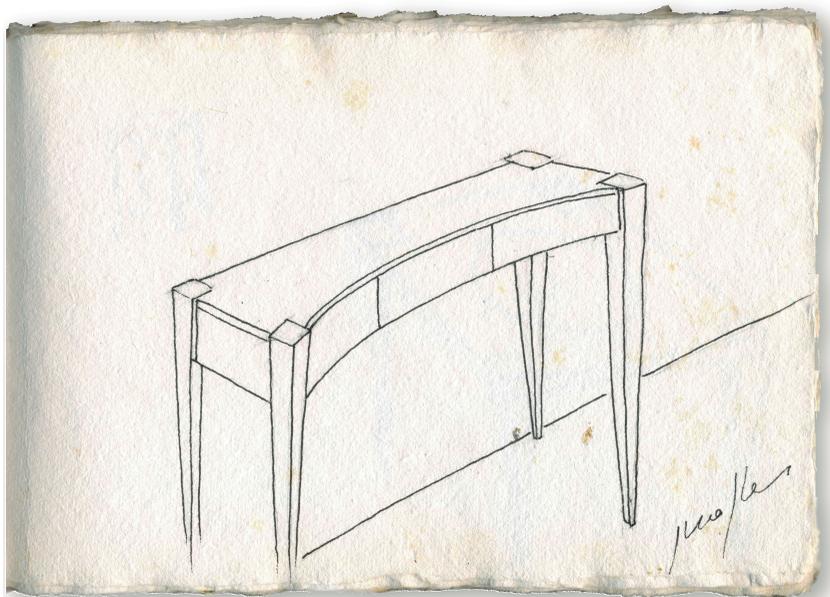
1992 Punt Mobles.

“...la consola hoy pierde esta visión plana por otra más de paso debido sobre todos a su colocación; deja de ser un mueble principal para dar paso a un sencillo mueble auxiliar colocado en cualquier parte de la casa.”¹

“...la consola Alfiler esta dándonos una cara cóncava como si pudiéramos entrar dentro del mueble al acercarnos. Tres cajones superiores la hacen más útil para esconder objetos de casa. Y sus cuatro patas agudas nos dan la impresión de que está sujeta con alfileres, de que se clava allí donde lo coloquemos.”²

1. MIRALLES, Pedro, “Consola Alfiler”, Diseño Interior nº30, 1993, página 8

2. MIRALLES, Pedro, “Consola Alfiler”, Diseño Interior nº30, 1993, página 8



Boceto de la consola Alfiler, en perspectiva.³

3. Tinta sobre papel de acuarela. Archivo personal de Ricardo Gómez, Valencia

Pedro supo que habían características que no podía obviar en el diseño de un consola, como lo de dotar al mueble de una cara plana para un correcto apoyo sobre la pared. En cambio encontró un modo de actualizar la tipología, y envolverla de una nueva elegancia formal, basada en la disposición y sección de las patas delanteras y la curvatura en el plano central.

El bloque sólido suspendido, donde se camuflan tres contenedores, está flanqueado por las secciones transversales de las cuatro patas. Las patas posteriores de sección cuadrada, nacen de la parte superior, dispuestas ortogonalmente van progresivamente disminuyendo hasta la mínima sección en la punta. En cambio, las delanteras, nacen a partir de un ángulo agudo desde el mismo plano horizontal que las posteriores, y de igual modo disminuyen su sección hasta la base. La extrema ligereza del conjunto, aporta un carácter esbelto y elegante, una delgadez propia de su nombre. Esta ligereza, viene acentuada por la utilización de una madera clara y ligera como el arce.

Alfiler se mueve entre el esencialismo escandinavo, y la magia formal del Deco. Las patas se convierten en un elemento temático poderoso que define a todo el conjunto. Al igual que el interiorista francés, Jaques Émile Ruhlmann, Miralles apuesta por un tratamiento preciosista en las proporciones, así como en los detalles temáticos, las patas prismáticas romboidales son a la consola Alfiler lo mismo que las patas en forma de huso a las piezas del diseñador y creador francés. Punt Mobles siempre apostó por esta elegancia funcional. La construcción de Alfiler no estuvo exenta de dificultades constructivas, pero finalmente la pieza respondía a la máxima de la empresa, que entendía el mobiliario como una continuidad de las expresión arquitectónica ⁴, Vicente Martínez, definió a Alfiler como “pura elegancia”. ⁵

4. Rambla, Wenceslao, “Lo arquitectónico en su diseño”, Vicent Martínez, Ed. Universitat Jaume I, Castellón, 2005, pagina 74

5. Entrevista personal con Vicente Martínez, 30 de enero de 2013, Valencia.



Consola Alfiler.⁵

5. Archivo privado Punt Mobles, Paterna, Valencia.

Exposición:

Sala de Exposiciones Hall Etsid. UPV

Valencia

Sala Acua. Universidad de Castilla-

La Mancha.

Cuenca

Museo de las Artes Decorativas

Madrid

Comisarios:

Javier Pastor Castillo

M^a Pilar Mellado Lluch

Coordinación Técnica:

Javier Pastor Catillo

M^a Pilar Mellado Lluch

Organiza:



Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño



Catálogo:

Textos:

Manolo Ramón Lecuona López

Joan M. Marín

Javier Pastor Castillo

M^a Pilar Mellado Lluch

Diseño y maquetación:

Javier Pastor Castillo

Edita:



IGD. Grupo de
Investigación y
Gestión del Diseño

© 2013, Editorial Universitat
Politécnica de València

ISBN: 978-84-9048-162-2 (versión impresa)

Depósito legal: V-2894-2013

Ref.: 6150_01_01_01

© de los textos, los autores.

© de las imágenes, los autores.

Imprime:

La imprenta

www.laimprentacg.com

Colaboran:

