

LA LETRA  
DIBUJADA  
EN PROVA  
DE ENRIC  
MIRALLE

## la tipografía en el plano

**Rut Vidal Subirà**

*Tutor: José Manuel Urós*

**Tesina de Máster en Tipografía Avanzada.**

Eina, Escola de Disseny i Art (Universidad Autónoma de Barcelona)

*Diciembre 2010*



*Ilustración de Enric Miralles*

# INTRODUCCION

## Introducción

Habitualmente la tipografía pasa desapercibida. Estamos tan acostumbrados a las letras que no reparamos en pensar cómo son. Esto es lo que ocurre en la obra de Enric Miralles. Conocemos su obra arquitectónica, pero pocos se han dado cuenta de su obra personal como tipógrafo. Enric Miralles, arquitecto vinculado y comprometido con la experimentación y el desarrollo de nuevas formas de proyectar, diseñó junto a Marcià Codinachs, su propia tipografía o como él la definiría ‘una letra dibujada’, con la que personalizaba sus planos y presentaciones.

La forma de proyectar y representar sus proyectos desembocaba en una forma novedosa de dibujar en las escuelas de arquitectura. El blanco del papel, la línea continua de grosor constante, la estilización de los componentes territoriales y paisajísticos, la integración del texto en la composición y la agrupación de las diferentes vistas (plantas, alzados, secciones), la hacen especial. Su obra refleja el respeto a sus antecesores de la arquitectura constructivista Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, Charles Rennie Mackintosh, Le Corbusier, Max Bill... y el carácter extremadamente refinado de la construcción de los arquitectos italianos, como Carlo Scarpa, que forman la base de sus proyectos.

Enric Miralles murió a los 45 años, pero vivió 90. Tenía una curiosidad inmensa, lo leía todo. Todo le interesaba. Era un gran dibujante y un hombre muy habilidoso. Su forma de hacer era extravagante, excesiva, incomprensible, inapropiada, despilfarradora, incluso equivocada, pero siempre profundamente bella. Todo lo que salía de sus manos era Arte. Su manera de rotular era poesía, como su arquitectura.

No se puede entender su obra en concreto y, en general, la arquitectura, aludiendo a las propiedades y características descriptivas de aquello que se está observando e investigando. Será necesario utilizar “anotaciones personales”, visiones laterales, relacionar aquello que examinamos con otras cosas, invertir, subvertir o explorar lo que queda fuera.

**“La arquitectura de Miralles es arquitectura de la imaginación. No se inicia ni transcurre por ilustraciones; no puede ser descrita ni dibujada sino después de haber ocurrido, y aún entonces sólo aproximadamente. Por eso sus dibujos, plantas, secciones y escritos siempre vienen después de la imaginación. La metáfora sigue siendo el motor de la innovación artística.”** José Quetglas “No te hagas ilusiones”. El Croquis N° 49/50.

**“El alfabeto es una silueta”** Enric Miralles

**“La relación con el dibujo no se basa en ninguna idea de actualidad. Es una relación personal. De aprendizaje primero, de experimentación, de comunicación, de confusión con la escritura..”**<sup>1</sup>

Enric Miralles. Autobiografies, Cicle d'Exposicions. “Enric Miralles y Oscar Tusquets”.

---

*1. Enric expresa en esta última frase de una forma un poco hermética que la aplicación de la letra dibujada no era un invento reciente, sino que ya de estudiante se había acostumbrado a leer las letras como grafismo. Enric leía letras, no palabras, frases o ideas. Enric utilizó textos e ideas de Raymond Queneau en sus lecturas y ya de estudiante se interesó por la letra-pictograma, cosa que antes nadie había hecho. Sólo él podía entender el valor de los poemas de García Lorca o de Raymond Queneau, o George Perec, o los trabajos del grupo OULIPO y muchas otras lecturas de estudiante que influyeron en la lectura de la letra como grafismo. Esto es muy importante porque sino no se puede entender esta confusión entre dibujo y letra en un arquitecto sin conocer estos datos. Ni Wright, ni Morris, ni Neutra, ni Loos cayeron en esta confusión, a pesar de su interés por la tipografía.*

# LA LETRA DIBUJADA Y ENRIC MIRALLES

La letra dibujada y Enric Miralles

‘La letra dibujada’ tal y como la definiría Enric Miralles, nace en el seno del despacho de Albert Viaplana, Helio Piñón y Gabriel Mora, cuando sus principales colaboradores eran Marcià Codinachs y Enric Miralles. (fig.1)

La letra surge a partir de una rotulación a mano alzada que aprendió cuando trabajaba en dicho estudio (Viaplana-Piñón-Mora), entre los años 1973 y 1983, y que fue desarrollando durante el aprendizaje con el colaborador Marcià Codinachs, su cómplice de juventud.

En aquella época era muy importante el dominio de la escritura en el plano. Albert Viaplana enseñó a sus colaboradores y alumnos de la universidad (ETSAB) cómo rotular a mano esta tipografía de manera rápida y sencilla. Esta tipografía se escribía tanto en caja alta como en caja baja. Todo el mundo la podía hacer por su sencillez, incluso los zurdos. Estaba pensada para ser dibujada fácilmente con un cartabón, un paralex y una plantilla de círculos. Viaplana la aprendió de su padre, Gabriel Viaplana Caballé, topógrafo y diseñador de una colección de mapas políticos y físicos con los que nuestros padres aprendieron entre los años 30 y 50.

Tal y como cuenta Viaplana (fig.2), esta tipografía se basaba en una estructura casi cuadrada, un poco más estrecha que alta y dividida en tres partes iguales, cogiendo como base la horizontal. Para las letras A, E, F, H, R, P, G, utilizaban la horizontal inferior y para la B, la superior. Según Viaplana, la S, como era el carácter más difícil de dibujar, decidieron dibujarla utilizando una diagonal<sup>1</sup>; el espaciado entre letra y letra –casi se tocan–, excepto la L, que dependiendo del carácter que le sigue, se podía estrechar un poco. Esta tipografía se hacía a mano alzada, incluso a ojo. Con la simple ayuda de dos horizontales, de la experiencia, de la habilidad y de la soltura, la dibujaban también para los textos más pequeños, aunque

los titulares siempre iban en caja alta y a gran tamaño. (fig.3)

Durante los años 1977-1985, en el estudio Viaplana-Piñón-Mora, eran tiempos de experimentos, los concursos eran constantes y fue entonces cuando Marcià Codinachs y Enric Miralles desarrollaron una forma más geométrica, con la ayuda del paralex, la escuadra y el cartabón. Las presentaciones eran muy importantes y muy costosas de hacer, por ello las láminas tenían que estar muy estudiadas. La forma de este alfabeto se consolida a propósito del proyecto de concurso para el Colegio de Arquitectos de Valencia en 1977 y posteriormente aparece en el proyecto de *Cines Rosellón* (fig.4). Es muy probable que la aportación del nuevo alfabeto se debiera a la buena compenetración entre Marcià Codinachs y Enric Miralles (fig.5), éste último muy interesado desde el inicio en desproveer a los documentos arquitectónicos de su apariencia administrativa. La letra tiene, sin duda, el precedente de la tipografía de Wright y Alvar Aalto.

Por la mente de Enric Miralles pasaron sin duda Miró, Dalí, los surrealistas, “los *lettriste*”<sup>2</sup>, tantos artistas del siglo XX que han visto una semántica en las letras distinta de la que nos propone la gramática. La letra dejó de ser un mero rótulo y pasó a formar parte del dibujo. Enric había quedado muy impresionado por los dibujos-poemas de García Lorca, y a lo largo del siglo XX hay una riquísima tradición de arquitectos que otorgan un carácter gráfico a sus escrituras sobre los planos, desde Bruno Taut hasta Aldo Rossi.

Es una tipografía de gran sencillez, basada sólo en la geometría pura. Tiene un trazo uniforme, sin contraste ni modulación. Puede aplicarse con rapidez y puede memorizarse fácilmente, aunque no es posible aplicarla en cuerpos muy pequeños. Se caracteriza por un grosor de línea extrafina. Para ello utilizaban siempre el mismo grosor de línea, un Rotring 0,2.

1. Este argumento no coincide con las investigaciones que se han realizado con este ensayo académico y que veremos más adelante.

2. *Internationale Lettriste*: Grupo escindido de la *Internationale Situationniste*, agrupado alrededor de la revista “*Potlag*”, y que interesaba por los aspectos formales del lenguaje como vehículos de acción y manifestación.

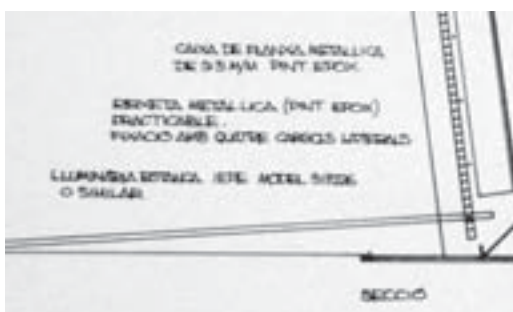
(fig.1) De izquierda a derecha: Moisés Gallego, Joan Arias, Albert Viaplana, Lluís Burillo, Josep Maria Gil, Alberto Noguero, Eduard Brú, Alecadi Plá, José María Torres Nadal, Marcèu Codinachs y Enric Miralles



(fig.2) Dibujos de Albert Viaplana durante la entrevista



(fig.3) Letra a mano alzada



(fig.4) Cines Rosellón, 1980

Miralles pasó a ser un colaborador destacado del estudio, y sin duda su presencia en dicho estudio se hizo notar cuando, al comenzar los años 80, el trabajo de los arquitectos barceloneses se presentaba en el panorama de la arquitectura catalana como una iluminada alternativa a los excesos del posmodernismo. Este estudio ganó muchos concursos: las sedes para los Colegios de Arquitectura de Barcelona, Sevilla, Murcia y Valencia; el proyecto para el *Parc del Besòs*, el *Instituto Torre Baró* (fig.6), la *Plaza dels Països Catalans* (fig.7), etc. En 1978, Enric se graduó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en Barcelona.

La imagen del arquitecto hacia el exterior era muy importante. Esta tipografía reflejaba una manera de expresión que identificaba al estudio Viaplana-Piñón.

En 1980, Enric Miralles obtuvo una beca de investigación de la Universidad de Columbia y, tras casarse con Carme Pinós, ambos vivieron en Nueva York donde con resolución estudiaron, leyeron, recopilaron información y viajaron. Descubrieron el “*Land Art*”<sup>3</sup> y las expresiones artísticas de Richard Long, Robert Smithson y James Turrell, lo que marcará decididamente su mirada hacia la arquitectura. Tuvieron la oportunidad de visitar la casa en la cascada de Frank Lloyd Wright, gracias a una invitación de Edgar Kaufmann. Esta etapa fue muy enriquecedora en muchos sentidos.

De regreso a Barcelona, esa experiencia les permitió aplicar en sus proyectos todo aquello que habían descubierto.

En 1983, Enric Miralles abandonó el estudio de Viaplana-Piñón porque no le reconocían el papel de arquitecto activo, sino solamente el de colaborador. La venganza ha sido implacable. Ya no sale citado ni como colaborador en ninguno de los libros de Viaplana-Piñón actualmente.

Un año después (1984) (fig.8), desde el estudio Viaplana-Piñón hubo un intento para hacer una versión en caja baja en las láminas del Ayuntamiento de Esplugues de Llobregat, su complejidad en relación a la caja alta seguramente hizo renunciar a esta versión.

---

*3. Land Art se inspira en la arquitectura antigua o los sitios sagrados del pasado más remoto. Como en el arte primitivo, los diseños del Land Art usan un mínimo de elementos expresivos y parten de trazos primarios: línea recta, zigzag, círculo, cuadrado, espiral, cruz. A través de la simplicidad, los artistas del Land art exponen reflexiones profundas, sobre la relación entre el ser humano y la Naturaleza, entre el mundo trascendente y el mundo natural. La mayoría de las obras del Land Art transmiten un sentido místico o misterioso.*

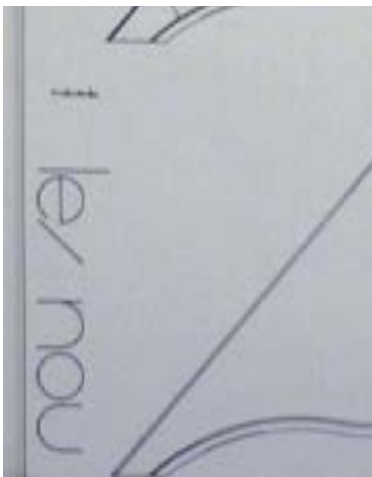
(fig.5) Empezando por la derecha, Enric Miralles, Marcà Codinaachs y XB.



(fig.6) Detalle lámina Instituto Torre Baró, 1978



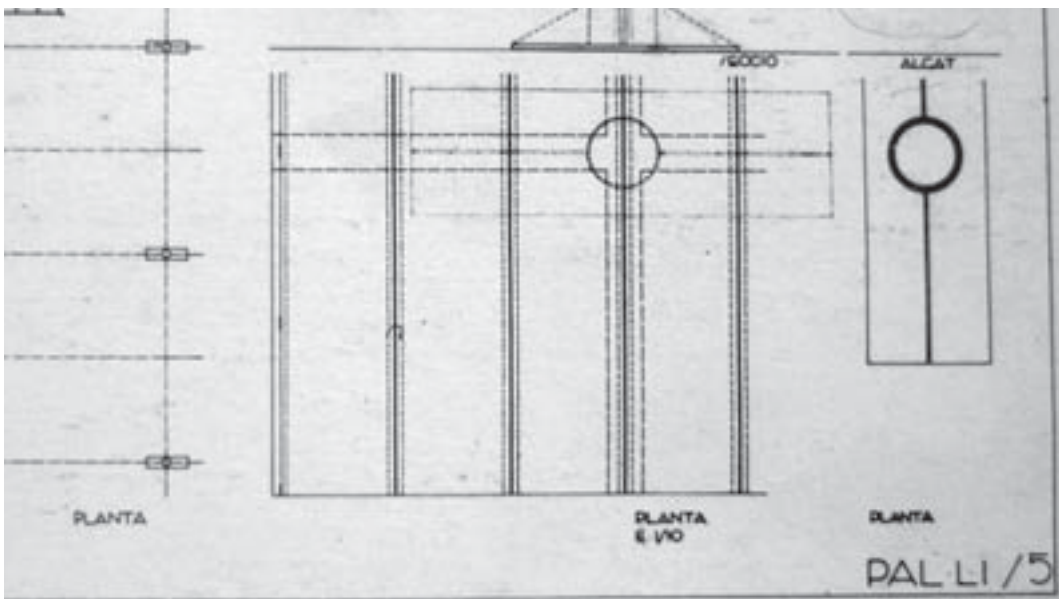
(fig.8) Versión caja baja, 1984



(fig.7) Lámina Plaza dels Països Catalans 1981-1983



(fig.7) Lámina Plaza dels Països Catalans 1981-1983



# LECTURAS

## Lecturas

4. *El lenguaje de la ausencia del ornamental. "Ornamento y delito" (Adolf Loos).*

5. *Ouvroir de Littérature Potentielle: Grupo fundado en París por Raymond Queneau en 1960. El concepto clave es la contrainte, la restricción, la regla o serie de reglas mediante la cual hay que producir un texto, "literatura autogenerada".*

6. *Internationale Lettriste: Grupo escindido de la Internationale Situationniste, agrupado alrededor de la revista "Potlag", y que interesaba por los aspectos formales del lenguaje como vehículos de acción y manifestación.*

Sus lecturas de estudiante determinan su posterior manera de trabajar como arquitecto. El testimonio de estas lecturas contribuyen a conformar su pensamiento arquitectónico. Las referencias de estos discursos las suelta como sondas, porque Enric habla su propio lenguaje. Su habla es muy importante porque a través de las escrituras de grandes escritores vanguardistas del siglo XX, tiene una gran conciencia lingüística que impregna su habla, impregna su escritura, impregna sus escritos, impregna el modo con su vida con la gente, impregna los propios sistemas de comunicación y complejidad que se crean entre sus íntimos y sus colaboradores (más allá de su obra arquitectónica).

Esta gran conciencia lingüística procedente de las lecturas, le llega a crear un lenguaje. Un lenguaje con el que explicaba los proyectos. Por ello no es tan fácil explicar la obra de Enric en castellano, porque él la explicaba en *loosiano*<sup>4</sup>. Uno de sus grandes referentes es el grupo OULIPO<sup>5</sup> creado a finales de los 50 y 60. Sus lecturas fueron muchísimas; sus principales autores Raymond Queneau (*fig.8 y 9*), Rimbaud, Michel Butor, George Kubler, Roland Barthes y Georges Perec.

A partir del análisis de los *lettristes*<sup>6</sup>, Enric se interesa por Jacques Villeglé (*fig.10*). En la escritura de los planos de Enric, las frases, se van desgranando sin punto y aparte, estructura en varias líneas, escribía en prosa, pero estructuraba las líneas como si fueran un poema.

Enric se interesó de joven por el valor de la letra como grafía, le interesaba García Lorca (*fig.11*) a y, poco a poco, a partir de esta visión de letras, fue surgiendo la capacidad de dibujar. El inicio de esta experiencia de la lectura atenta por letras, parte de su pasión por García Lorca, y también de los dibujos de líneas. Letras como grafismos, que se confunden con las plantas de sus proyectos. Los primeros procedimientos de grafía aplicados en arquitectura son en 1985 en el proyecto "Zementiri", del cementerio de Igualada.



(fig.8) "Ejercicios de estilo" de Raymon Queneau



(fig.9) Raymon Queneau

(fig.10) "La Traversée Urbi & Orbi" de Jacques Villeglé



(fig.11) "Rosa de la muerte" de García Lorca

# MIRALLES - PINO 1983-1990

Miralles-Pinós 1983-1990

Enric Miralles formó su propio estudio, que compartió hasta 1990 con Carme Pinós. Pronto dio muestra de su energía y talento con proyectos como el *Ayuntamiento de Alcañiz* (fig.12 y 13), la *Escuela de La Llauna* (fig.14) en Badalona, el *Cementerio de Igualada* (fig.15) y la *Escuela de Morella*. Por entonces el estudio eran tres personas, Enric Miralles, Carme Pinós y Sé Duch. Con los proyectos del *Centro Social de Hostalets*, *Tiro de Arco*, el *Centro Social de La Mina* (fig.16) y las cubiertas de la *Avenida de Icària* de Barcelona, el estudio fue creciendo. Poco a poco, el reconocimiento internacional llegó con la publicación *El Croquis* nº 30 - obras y proyectos de 1984-1987-.

Desde que su obra fue divulgada en esta revista, su forma de proyectar y representar el proyecto, promovió en las escuelas de arquitectura (durante los primeros años 80) una manera de dibujar novedosa.

Miralles y Pinós intentaron transformar, más que reciclar, sus fuentes de inspiración en los comienzos del Movimiento Moderno. Leyeron y reflexionaron mucho, pero no intentaron promover su trabajo con una cortina de humo de teoría literaria o de filosofía moderna mal digerida. Su actitud hacia la experiencia fue poética e intuitiva; su arquitectura, incluso restaurativa, frente a la naturaleza.

Las influencias dentro y fuera de la arquitectura fueron amplias; se sintieron atraídos por *l'espace indicible* de Le Corbusier (en particular en sus últimas obras); por las analogías paisajísticas de Utzon y Aalto; por la elegancia lineal de De la Sota; por las delimitaciones ambiguas del Team Ten; por el dinamismo de Melnikov y por la prestancia primitiva de Kahn.

Evidentemente, se trata de dos arquitectos que desconfiaron de los fetichismos de la generación anterior y que estuvieron a favor de una definición más pura de su arte, basada en

la abstracción, la composición y la atracción física directa de los espacios y las formas.

Miralles partía de ideas simples en su forma de proyección, y solo se añadiría complejidad si era para mejorar;

**“Que las ideas no sean de ninguno, que se pueda copiar al compañero”**

Enric Miralles. *Reflexiones de los profesores. Elisava. TdD nº 13*

**“Si Pujol fue un auténtico trapero de objetos aparentemente inútiles que convertía en arquitectura, Enric Miralles fue un trapero de ideas, de imágenes y también de objetos, de formas de construcción, que se insertaban en el proceso en curso y permitían que el trabajo siguiera hasta siempre, sin detenerse jamás”**

Tom Salvador. *Variaciones de Enric Miralles sobre Max Bill*

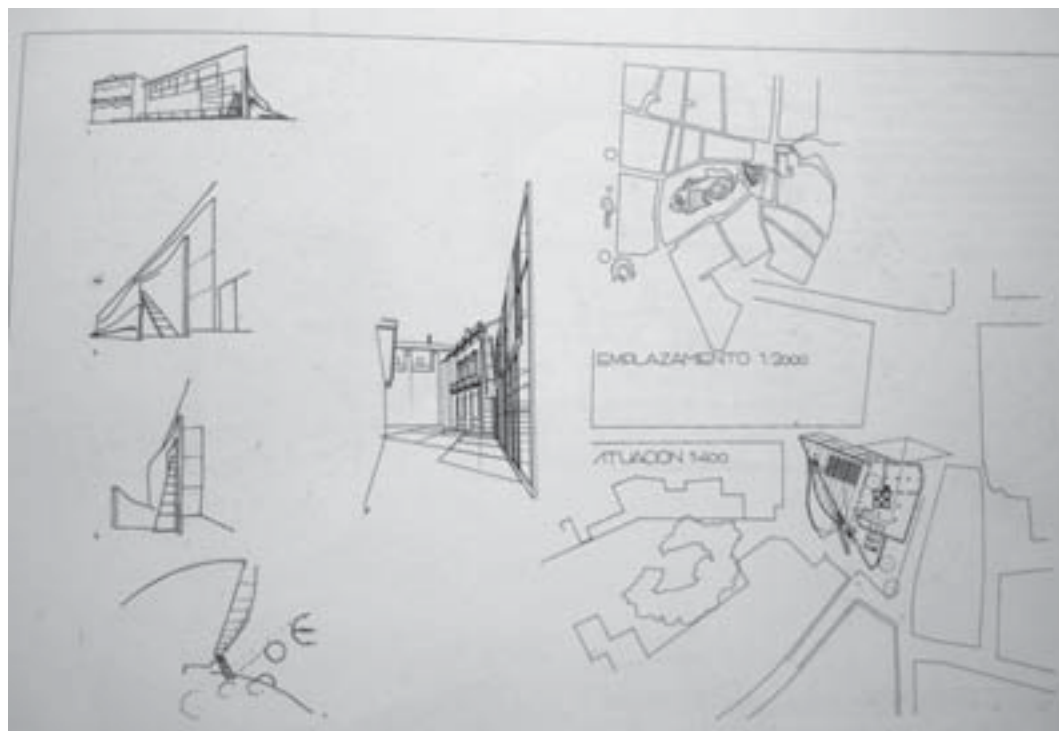


(fig.14) Escuela la Llauna 1984

(fig.12) Lámina del proyecto del Ayuntamiento de Alcaniz, 1983

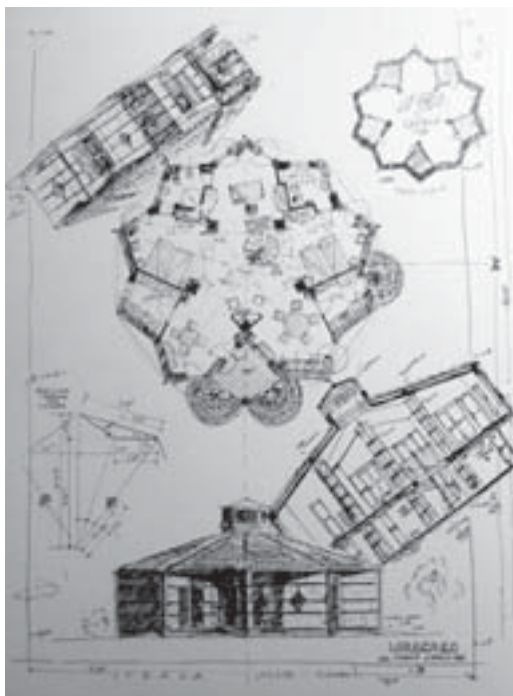


(fig.13) Lámina del proyecto del Ayuntamiento de Alcaniz, 1983



Miralles y Pinós lograron transformar sus diversas fuentes de inspiración tales como la arquitectura blanca de los años veinte o la estirpe del constructivismo ruso, en un sistema formal con una disciplina y una vitalidad interna muy particulares. Su arquitectura deriva de una determinada forma de entender la cultura urbana y suburbana contemporánea en España y de algunas intuiciones profundas acerca de la relación entre las personas, el espacio, la geometría y la naturaleza.

Juan Antonio Cortés y Rafael Moneo, en un comentario sobre los dibujos de arquitectura del arquitecto italiano Mario Ridolfi (fig.17), destacaban como uno de los rasgos más característicos, la gran cantidad de información condensada que articulaban en el mínimo de documentos posibles, lo compacto del conjunto y la capacidad de relación entre los distintos elementos y niveles de información que aparecen en el plano. En un mismo plano cabe la planta, la cubierta, la construcción, etc. El peso de lo figurativo cuenta mucho más que la simple descripción de la realidad y por eso interesa ver el proyecto de una vez como lo haría un constructor que no puede disociar ejecución y proyecto en distintas etapas.



(fig. 17) Lámina de Mario Ridolfi, 1966

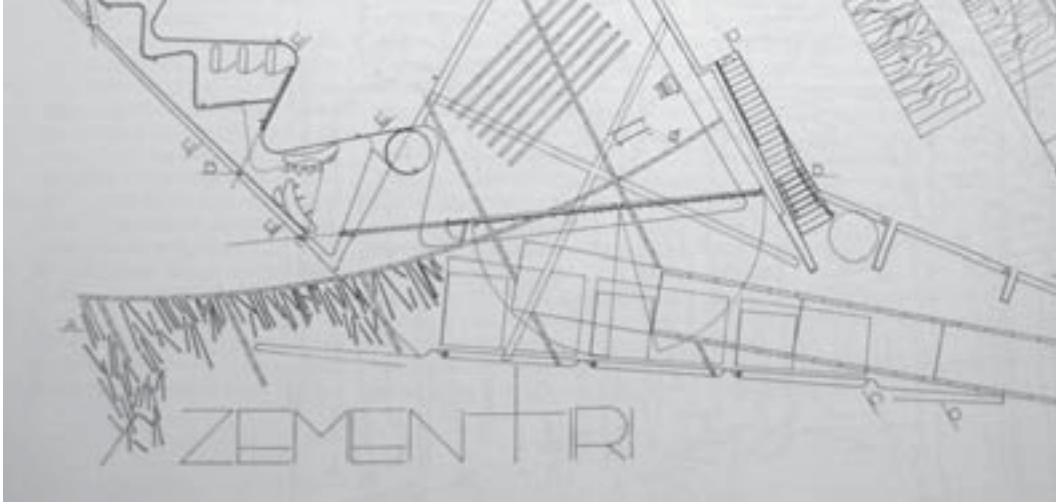
El arquitecto actúa como un constructor que trata de eliminar las diferencias entre arquitectura y representación. En esos planos, los detalles a gran escala, la planta o incluso la misma rotulación, no forman parte de un discurso estructurado de lo general a lo particular sino que parecen tener todos la misma importancia, como formando parte de un organismo indivisible que lo mismo puede comprenderse atendiendo al conjunto que a cualquiera de sus componentes.

En los dibujos de Miralles (fig.18), tanto en su etapa con Viaplana-Piñón, como en las posteriores, pueden reconocerse las influencias de Ridolfi de relacionar elementos aparentemente heterogéneos o habitualmente considerados como pertenecientes a diferentes categorías. Si buscamos el origen de esta forma de dibujar llegaremos a la conclusión de que Albert Viaplana encaja perfectamente con esa forma de expresión, de la misma manera que la evolución arquitectónica posterior de Enric tendrá su equivalente en sus propuestas gráficas.

El extenso campo gráfico de Miralles que abarca desde los primeros esbozos iniciales a los planos de ejecución, con un repertorio lingüístico amplio del dibujo a la expresión gráfica, es acogido como un modelo de representación en las escuelas de arquitectura, tanto de técnica como en su lenguaje formal y en cómo la representación del proyecto la hacen reconocible. Su modo de hacer puede considerarse como ‘desencadenante’, originario de una forma de representar el proyecto arquitectónico de gran éxito en las escuelas de arquitectura, marcando un punto de inflexión al que precedieron entre otros Aldo Rossi.

**“Si lugar es uno de aquellos momentos en que el pensamiento se entrelaza con lo real [...] en este sentido, el dibujo, incluso el mismo papel, es por un momento lugar [...] No existe jamás el papel en blanco. Es solo un soporte invisible [...] si aceptamos las reglas de la página, es para olvidarla [...] desplazamientos, giros, [...] hacen perder al papel su carácter de lámina. Es una estructura de trabajo. Sus reglas son las de la economía y de la comodidad.”**

(fig.15) Lámina de Cementerio de Igualada, 1985



(fig.16) Lámina del proyecto centro social de La Mina 1987



(fig.18) Puente peatonal sobre el río Segre, en Lleida 1986

**“En estos planos no existe preocupación por el representar [...] es un trabajo de multiplicar una misma intuición. De verla aparecer en todas sus formas posibles [...] en alinear acrobáticamente, como en un juego, todos los haces de líneas que siguen una dirección. Mantienen en papel —abatimientos, cambios de escala— todos los aspectos del proyecto en que se trabaja.”**

**“No se trata de acumularlos, sino de multiplicarlos, [...] de permitir que aparezca aquello en que no habíamos pensado [...] de ahí que se avance por sucesivos comienzos. Una y otra vez, como si cada uno fuera el definitivo.”**

**“Lo mejor de un dibujo son los estados intermedios [...] ese ver aparecer [...] aquello que queda para otro trabajo. El movimiento a través de un edificio, conducido por las leyes. las nuevas situaciones que aparecen, son quienes redefinen la distancia de este con el lugar de que partió”.**

Enric también dibuja siguiendo la técnica del collage (fig.19). Se basa explícitamente en la experiencia artística de David Hockney realizada entre 1982 y 1986 en la que, con su cámara fotográfica, investiga todo aquello relacionado con la continuidad del tiempo, la fragmentación de la forma y la multivisión. El carácter constructivo necesario para su elabo-

ración abandona la concepción absolutista de la forma acabada que parte de la cristalización de la visión de un espectador fijo desde un punto de mira determinado y único a favor de los acaecimientos, de una continuidad, un desarrollo, una narración:

**“El sentido narrativo de las cosas a mí me interesa muchísimo”.**

Enric Miralles. El Croquis nº 100

**“El collage es un documento que fija un pensamiento en un lugar, pero lo fija de manera vaga, deformada y deformable; fija una realidad para poder trabajar con ella”.**

Enric Miralles. “Obras y proyectos”. Electa

Enric Miralles y Carme Pinós deciden en 1990 seguir por separado sus actividades profesionales. Carme Pinós explica la influencia que dejó cada uno en el otro:

**“Creo que mi mayor cualidad es pensar el proyecto de modo global, desde fuera, y la de Enric su gran capacidad para el dibujo. Enric era muy hábil dibujando, imaginando, diseñando [...] Tienen claro nuestras capacidades, nuestras fortalezas y carencias, fue fundamental para definir nuestras personalidades proyectuales. Aquellos años fueron muy intensos en este sentido”.**

Carmen Pinós “Mirada retrospectiva”

Entrevista del 20 de Enero del 2007. DC Papers



(fig.19) Collage del jardín de la casa Dange, 1999

# CADA UNO POR SU LADO

Cada uno por su lado

Carme Pinós sigue utilizando la tipografía actualmente (fig.20 y 21). Le hizo algunas variaciones como modificar la 'S' en diagonal, por una parecida a la 'S' de Cassandre (fig.22), en dos arcos de compás y el espaciado, que ha sido abierto en general en todos los caracteres. Su integración en el plano es mucho más tímida que la de Enric, para ella es un mero recurso informativo. El propio estudio Carme Pinós digitalizó la fuente.

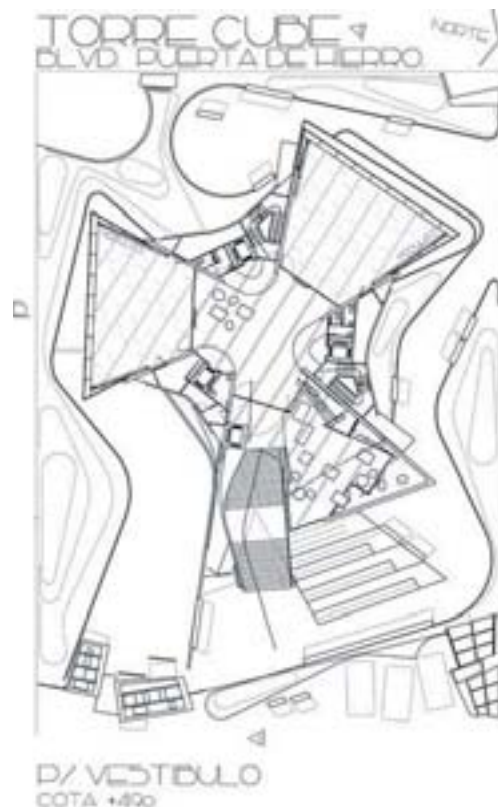
El estudio 'Viaplana-Piñón' poco a poco fue abandonando el uso de esta tipografía. De hecho, se aprecia en las láminas del proyecto de reutilización del *Muelle Río Tinto* de 1985-86 (fig.23) que la tipografía tiene ya alteraciones de uso; las composiciones de las láminas y el espaciado entre letra y letra es mayor. Nunca llegaron a digitalizar su versión de la tipografía.

En 1991 dejaron de utilizarla porque los ordenadores facilitaron esta parte del trabajo y, también hay que decirlo, porque Enric Miralles había conseguido que esta tipografía estuviera asociada a su obra/proyectos.

Gabriel Mora abandonó el estudio en 1976 y Marcià Codinachs se 'llevó' la letra con Gabriel Mora, ya que también era creación suya. Y posteriormente Enric hizo lo mismo. La letra paso a ser patrimonio de mucha gente, incluso de los estudiantes y colaboradores de Enric como Sé Duch, Ricardo Flores, Eva Prats y otros muchos. (fig.24)

# ESTUDIO CARME PINÓS

(fig.20) Letras corporativas del Estudio Carme Pinós

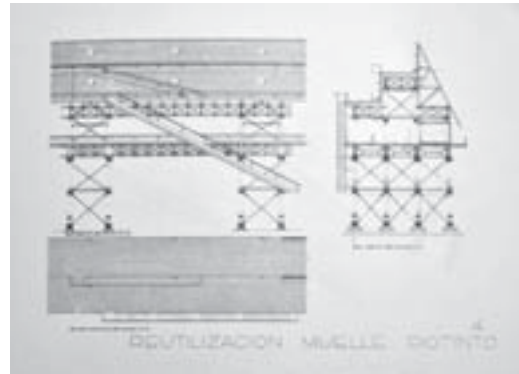


(fig.21) Lámina del Estudio Carme Pinós 2009

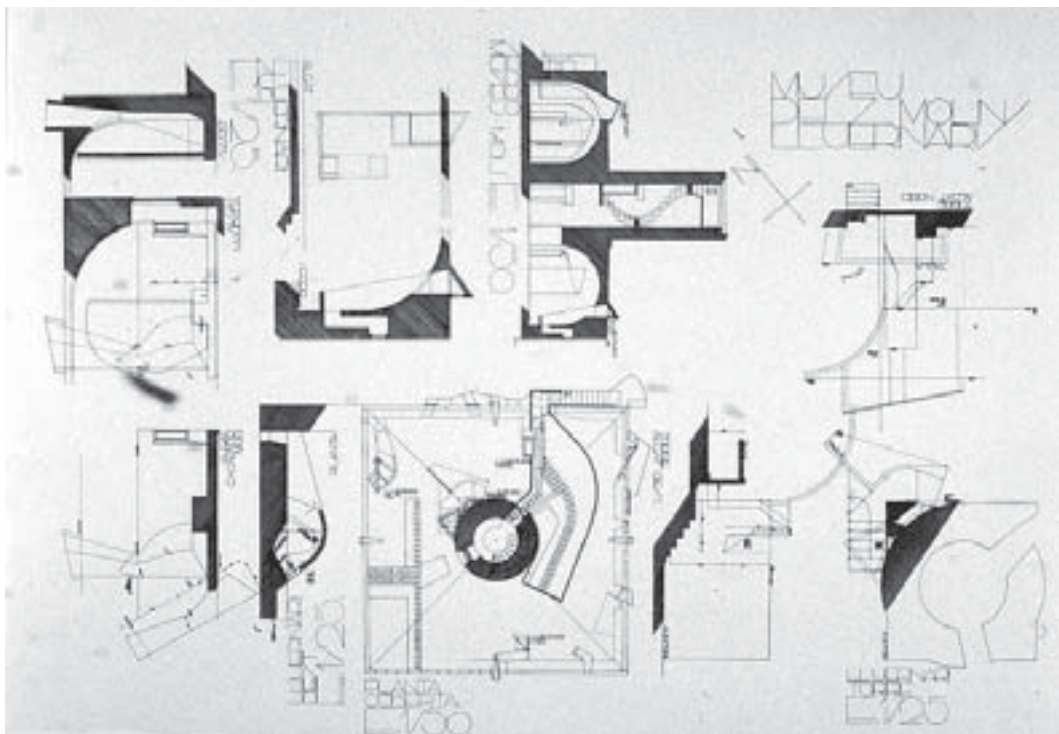
(fig.22) Cartel de Cassandre (Art Decó)



(fig.23) Lámina de la remodelación del Muelle Río Tinto, 1985-86



(fig.24) Lámina del estudio de Ricardo Flores y Eva Prats





FANTASIA MUSCULAR

Volumen tercero

"Cosas vistas a izquierda y a derecha (Sin Cafas)".  
Tesis Doctoral. Enric Miralles. 1987.



(fig.25) Portada de la tesis de doctorado de Enric Miralles. Ilustración de una caricatura de Ramon Gómez de la Serna



Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)

7. Su frustrada primera lectura el 4 de noviembre de 1987, habida cuenta la resistencia del tribunal a admitirla, y su admisión más tarde el 25 de febrero de 1988 tras una nueva redacción de la misma y una nueva presentación al tribunal.

El episodio de la tesis de Enric Miralles “*Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*”<sup>7</sup> (fig.25) adquiere indudable interés ya que el momento en el que se produjo es aquél que marca el comienzo de su carrera profesional como arquitecto. Se diría que es ahora cuando el texto ha cobrado valor.

“Estas páginas cuentan que este modo de anotar casi es una escritura, que nace de la escritura, que se regula en el escribir”. Y así, “esta tesis cuenta cómo la anotación —en esta superficie de deslizamiento— sólo se produce si el pensamiento que la anima avanza por interrupciones, es capaz de detenerse en sus inicios, se produce en la repetición”.

Enric Miralles. “*Cosas vistas a izquierda y a derechas (sin gafas)*”. Rafael Moneo. DC Papers.

Su tesis es una declaración de principios, de aquello que para Enric era la arquitectura en las fechas en los que la redactaba. En 1987 Enric había alcanzado ya la máxima madurez.

Miralles hace un recorrido por el mundo de los viajeros y presenta una reflexión profunda sobre el uso del dibujo como anotación del pensamiento y sobre la construcción en arquitectura. Se establece una complicidad secreta entre la mirada y el gesto, entre la percepción y la acción que se dirige al hallazgo y al conocimiento y no a una descripción, representación o formalización.

Nos habla del texto e ilustración. Reflexiona sobre “*La escritura*” de René Etiemble;

**Decirnos a través de la letra, incluso de su tipografía, es un paso previo a este modo de ver aparecer un dibujo en el papel: No hay punto de llegada, ni de partida.**

**Solo marginalmente alguna indicación aparecerá de modo inesperado en el trabajo de anotar lo que estamos viendo... Mejor dicho, repensando [...]**

Reflexiona sobre “*Bâtons, chiffres et lettres*” de Raymond Queneau (fig.26 y 27):

**“Un tipógrafo, Nicolas-Louis-Marie-Dominique Cirier, —nacido en 1792— corrector en la Stamperia Reale [...] publicó..**

**“L’oeil typographique” (fig.28).**

**Donde estampa versos sin mayúscula,  
usa la escritura especular, las letras invertidas,  
inventa el punto**

**interrogativo sin punto [...]**

Respondería a la advertencia de Rimbaud:

**“Los débiles que se pusieron a pensar sólo la primera letra del alfabeto caerían inmediatamente en la locura” [...]**

**Claudel se dedico al estudio de la S,**

**Hogarth la transformó en un principio [...]**

Sin embargo los trazos de que hablamos son escritura ideográfica: Aquella en que se representa directamente las ideas [...]

En nuestra escritura, los signos de puntuación conservan este carácter [...]

Y el conjunto de la escritura solo serán bastoncillos de arcilla dejados caer sobre una mesa y que hay que ir desplazando lentamente hasta despejar la figura que andábamos buscando [...]

No buscamos lo autógrafo, la caligrafía o la escritura entre la obra dibujada —anotada—.

Reflexiona sobre “Les Mots dans la peinture” de Michel Butor (*fig.29*);

[...]porque no hablamos, de ninguna obra terminada, sino sólo de los primeros inicios de un trabajo y de cómo la mirada distraída se desplaza a lo que ya conoce [...] Algo que creemos ver por un instante entre esa suma de trazos. El interés se desplaza hacia el objeto [...]

Reflexiona sobre “La configuración del tiempo (The Shape of times)” de George Kubler;

Para nosotros, como en la hipótesis de Kubler, es equivalente la forma y la expresión. Lo que se ha ido suponiendo a ella, y lo que encontramos a través de nuestra superposición es lo que nos interesa.

Enric dice: Debería de dejar de escribir. No escribir. Es una distracción más. Distracción de los monólogos.

Fijar la atención. Intentar hacer coincidir cosas iguales. Simétricas.

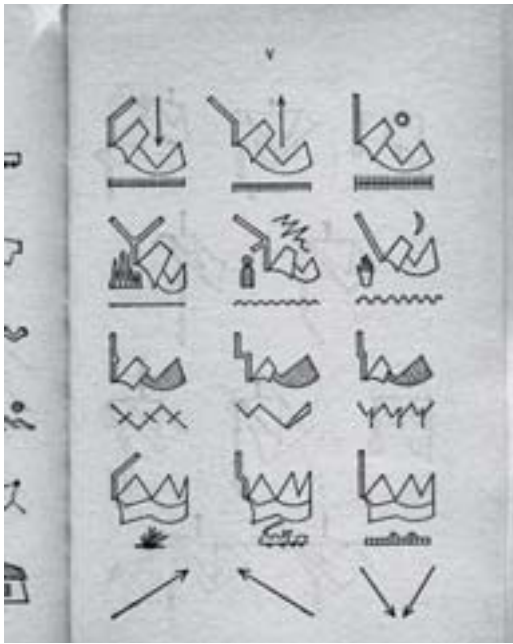
Volver allí donde nunca he estado. Donde las cosas:  
ni antes,  
ni después,  
ni razones,  
ni explicaciones  
son casi inconscientes.

Quién inspira a Enric el título de la tesis es Erik Satie

**“al recordar aquella música que debería ocupar el espacio tal y como lo hacen los muebles”.** Enric Miralles

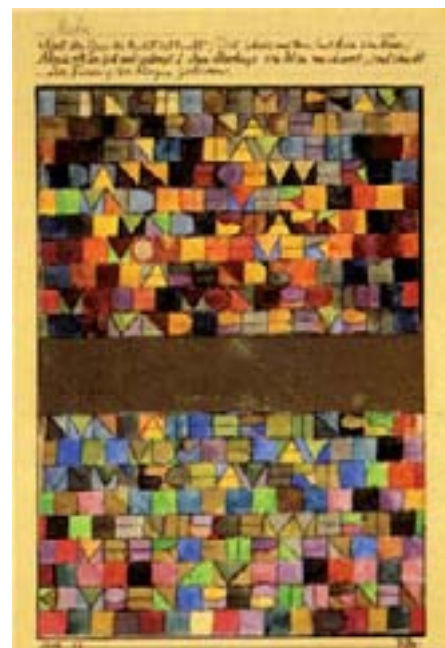
El texto y las ilustraciones reflejan el inquieto espíritu lector de Enric, espíritu que mantuvo a lo largo de toda su vida y que confirmaría el examen de lo que fue su biblioteca. Lector que se recrea en lo extraño, en las rarezas, que disfruta al encontrarse con lo inesperado.

(fig.26) "Batons, chiffres et lettres" de Raymond Queneau

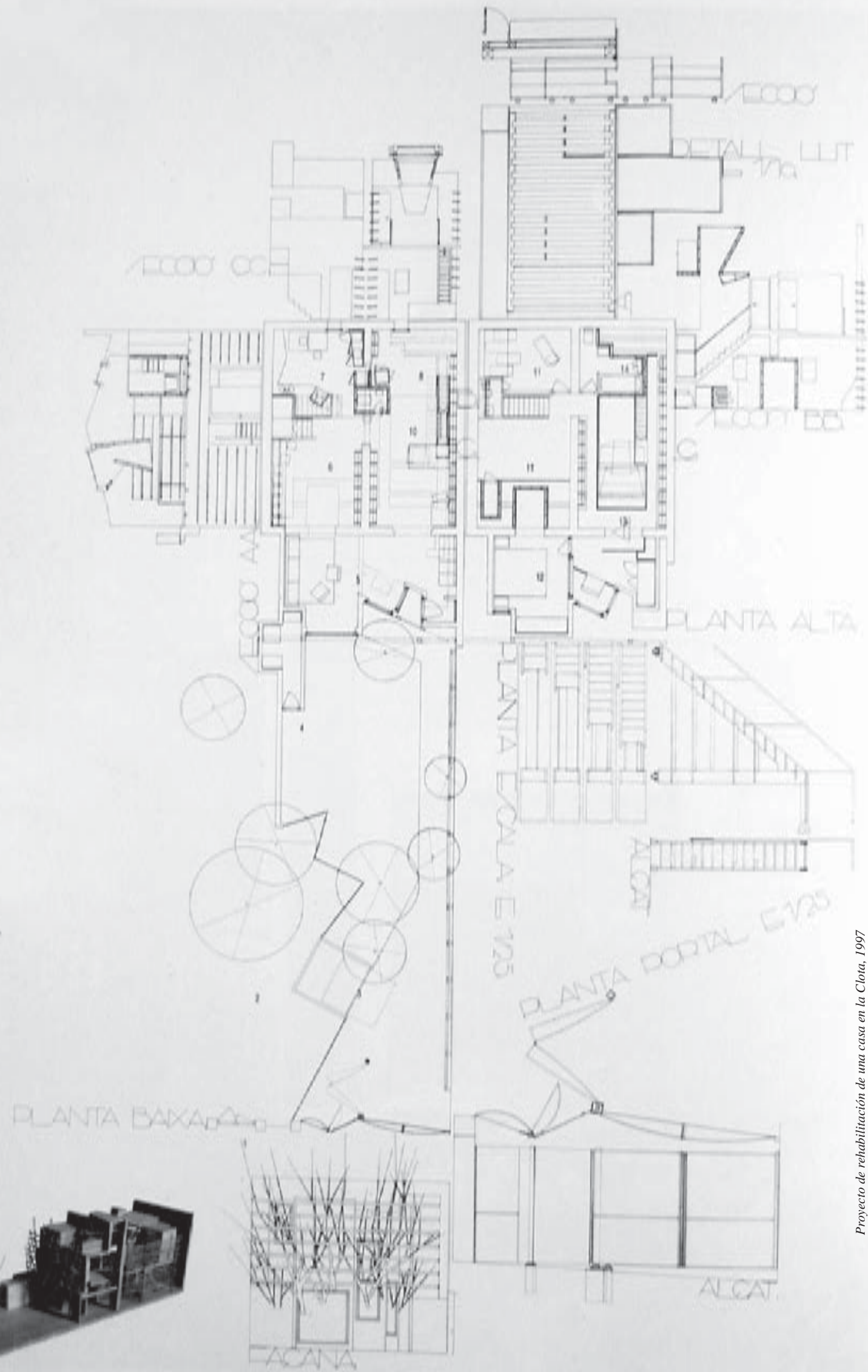


(fig.27) Pictogramas de Raymond Queneau

(fig.28) "L'oeil typographique" de Nicolas Carier



(fig.29) "Les Mois dans la peinture" de Michel Butor



Proyecto de rehabilitación de una casa en la Clota, 1997

# ENRIC MIRALLES / - EMTB 1990-2000

Enric Miralles - EMBT 1990-2000

Antes de asociarse con Benedetta Tagliabue en 1993, estuvo unos años solo junto a colaboradores como Josep Mías, Josep Ustrell y Joan Callis. Enric estaba acostumbrado a un diálogo constante, a que todo se discutiera. Realmente nunca estuvo solo, incluso en la escuela siempre trabajó conjuntamente con alguien con quien contrastar sus ideas. Desde esta perspectiva, la obra de Enric fue evolucionando. Había conseguido ya construir proyectos de notable envergadura en España, Japón y Alemania. Ha sido también una etapa en la que se publicó un nuevo número de la revista *El Croquis* nº50 (obras y proyectos 1988-1991) donde se introdujo de lleno en la dialéctica de los límites y el vacío, así como en el sentido de rehacer constantemente el proyecto de arquitectura. Simultáneamente desarrolló actividades docentes en diversas universidades europeas y americanas.

En esta etapa, se aprecia una importante evolución gráfica de su obra. Podríamos decir que Enric impulsó la letra dibujada, la tipografía, y su plena integración en el plano.

Su obsesión por la geometría como instrumento de coherencia del proyecto se refleja también en esta tipografía. Su formas profundamente geométricas ya eran utilizadas por los arquitectos del racionalismo de principios del siglo 20; Alvar Aalto (*fig.30 y 31*), Frank Lloyd Wright (*fig.32*), Richard Neutra, entre otros.

Lissitzky es uno de los primeros en no reducir la escritura a su simple identidad lingüística. Teorizó sobre la 'nueva tipografía', que fundamentaba sus principios sobre la idea de la función.

En 1923, en un texto titulado '*Topografía de la tipografía*', Lissitzky describió los que para él son los grandes principios de una nueva tipografía: El principio esencial era "Economía en la expresión: la óptica en lugar de la fonética".

El razonamiento *loosiano* representa un claro antecedente de la futura implantación radical de la tipografía minúscula por parte de la Bauhaus y del conocido postulado de uno de los impulsores de la norma Herbert Bayer. "¿Por qué para un solo sonido, tienes dos signos, A y a? Un sonido, un signo. ¿Por qué dos alfabetos para una palabra? ¿Por qué doble cantidad de signos, si se logra lo mismo con la mitad?"

Y aunque reconociera que no, sus composiciones recuerdan a los de los del constructivismo ruso, Lissitzky y Laszlo Moholy-Nagy. "Yo diría que no pero es igual. Porque con la arquitectura constructivista, además, es un momento que cada uno recuerda cuándo la descubrió. Es uno de esos momentos increíbles. De repente te das cuenta de que en el año [19]15, en Rusia, lejísimos allá, hay cuarenta señores increíbles. Esos momentos, sobre todo durante el momento de aprendizaje, increíble, que vas pasando de un nombre a otro como un loco. Uno de esos manantiales que de repente descubres". (*fig. 33 y 34*)

Miralles tenía un especial interés en la capacidad del dibujo como "instrumento abstracto, como anotación del pensamiento y como indicación para la construcción".

Sus planos son una muestra de coherencia conceptual en la comunicación gráfica que engloba todos los documentos relacionados con el proyecto. Así, los propios dibujos a escala (*planta, alzado, secciones y detalles*) expresan igualmente esta forma de entender la arquitectura. Se dibuja con un solo valor de línea, en Rotring 0,2, es decir, para expresar el rechazo de la jerarquía gráfica, se acepta de buen grado la confusión que produce el hecho de igualar el trazo, elementos tan heterogéneos como paredes, juntas de pavimentos, líneas de corte o la propia tipografía, que difícilmente se distinguirá de otros elementos arquitectónicos o constructivos:

**“Hay una técnica muy elemental en la que a mí me gusta mucho tratarlo todo por igual: considerar de la misma manera la colocación de un árbol que la de un programa específico o la de una construcción [...]” “Todos tienen la misma importancia, no hay jerarquía”.**

(fig.35)

Enric reconocía la influencia de los dibujos de Mario Ridolfi sobre su propia forma de expresar los proyectos. Como resultado de esa acumulación de datos y acciones —tratados de un modo igualitario— en los planos, éstos aparecen con un aspecto de uniformidad característico, cuya finura persigue hacer ver que el plano está casi en blanco.

La legibilidad de la tipografía nunca le importó, no tenía ninguna intención que realmente se entendiera, pero sí en su forma de proyectar.

**“ [...] no porque no existiera antes, porque ahora estoy interesado en que las cosas se entiendan (aunque se entiendan mal)”**

**Enric Miralles.** *Entrevista por Fredy Massad*

El plano es algo que proporciona la información necesaria para determinar la forma, no como una representación “ [...] **no son planos representativos, sino documentos informativos**”.

Hay una teoría de Jan Tschichold (fig.36), la ‘*Nueva tipografía*’, que identifica los planos de Enric Miralles; la teoría de la organización de las páginas, incluyendo la asimetría, lo importante es basarse en la posición de la letra para incrementar la atención en los espacios blancos.

En 1995 Enric Miralles se asoció con la arquitecta milanesa Benedetta Tagliabue y fundaron EMTB. Benedetta se licenció en Venecia en 1989. Trabajó en Barcelona en el estudio de Espinet-Ubach de 1990 a 1991, y entró después en el estudio de Enric Miralles, del que se convirtió más tarde en socia y esposa.

EMTB está situado en el *Passatge de la Pau*

*10 bis*, en un entresuelo enorme del barrio viejo de Barcelona, siempre ha sido un taller donde estudiantes amantes de la arquitectura, jóvenes de todo el mundo peregrinaban, dejando orgullosos sus trazos en los proyectos de Enric Miralles.

La muerte inesperada de Miralles el 3 de julio de 2000, hizo que Benedetta tomara bajo su dirección el estudio y continuara los proyectos que ambos estaban construyendo, la *Escuela de Música de Hamburgo* (2000), el *Parque de Diagonal Mar* (2003), el *Parlamento de Escocia* (2004), el *Mercado de Santa Caterina* (2005), el *Edificio de Gas Natural* (2005), entre otros.

Han pasado diez años desde su muerte y como es lógico su poderosa estela poco a poco empieza a diluirse. Según Benedetta;

**“Ahora empieza un momento bonito en el que hemos acabado los proyectos que iniciamos con Enric, y han empezado a entrar proyectos nuevos tanto en España como fuera”.**

Su último proyecto ha sido el pabellón español para la Expo de Shanghái 2010.

Miralles nos ha dejado como un rastro de su paso: una conexión con el paisaje, con la topografía, una sensibilidad hacia lo existente...

**“a veces las marcas tienen un significado, si alguien las sabe interpretar, las entiende. Pero muy a menudo tienes que pararte como desconocido, aceptar la marca porque está ahí, porque te la has encontrado, como cuando encuentras algunas inscripciones en una roca. Me interesa ese trabajo de ir aceptando los resultados que van apareciendo.(...). Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones. Mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. Una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarse de la finalidad de lo que estabas haciendo, casi como para**

distraerte [...]”...

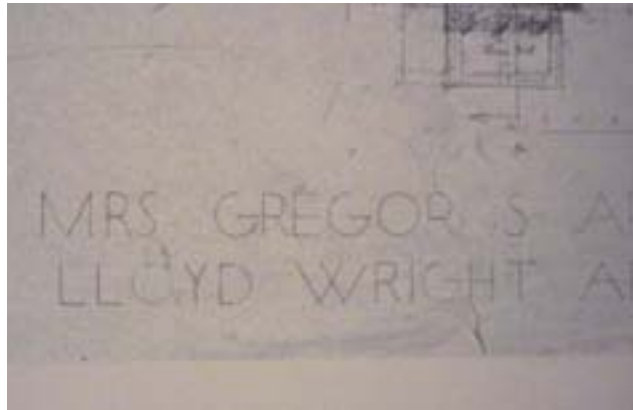
“Enric nos enseñó a dibujar, no solo a usar el lápiz, el compás y las reglas. El dibujo como proceso del proyecto, el camino para descubrir, asombrarte, imaginar. No dibujas edificios, dibujas intenciones, intuiciones y alguna vez ideas, que van dando forma a los proyectos. Dibujar no es solo dibujar, es cortar, buscar, pegar, mezclar, amontonar, gritar, mirar [...] Enric nos enseñó muchas cosas, algunas de ellas todavía no las entiendo [...]” Joan Callis y Pía Worthan



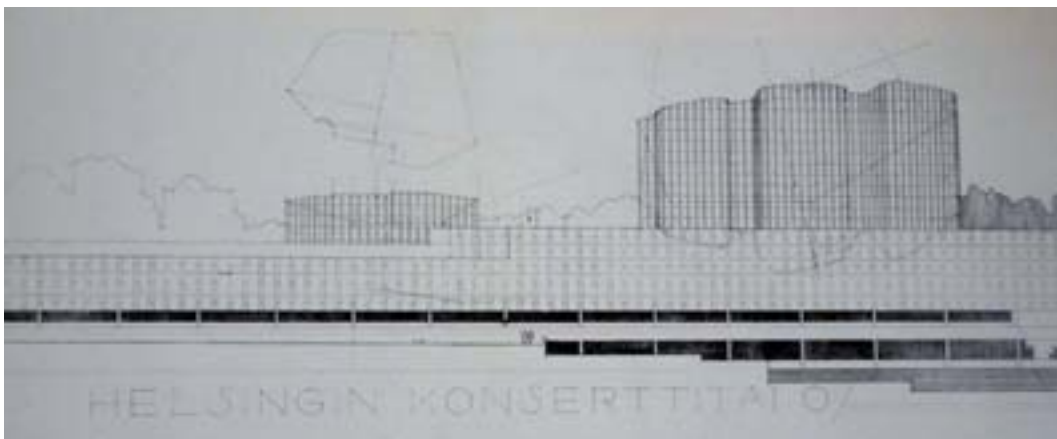
(fig.33) Nuevo centro en el puerto de Bremerhaven 1993



(fig.30) Alvar Aalto. Exposición del centenario de la ciudad de Turku. 1929 Estuvo dominada por las formas de la “tipografía elemental”.



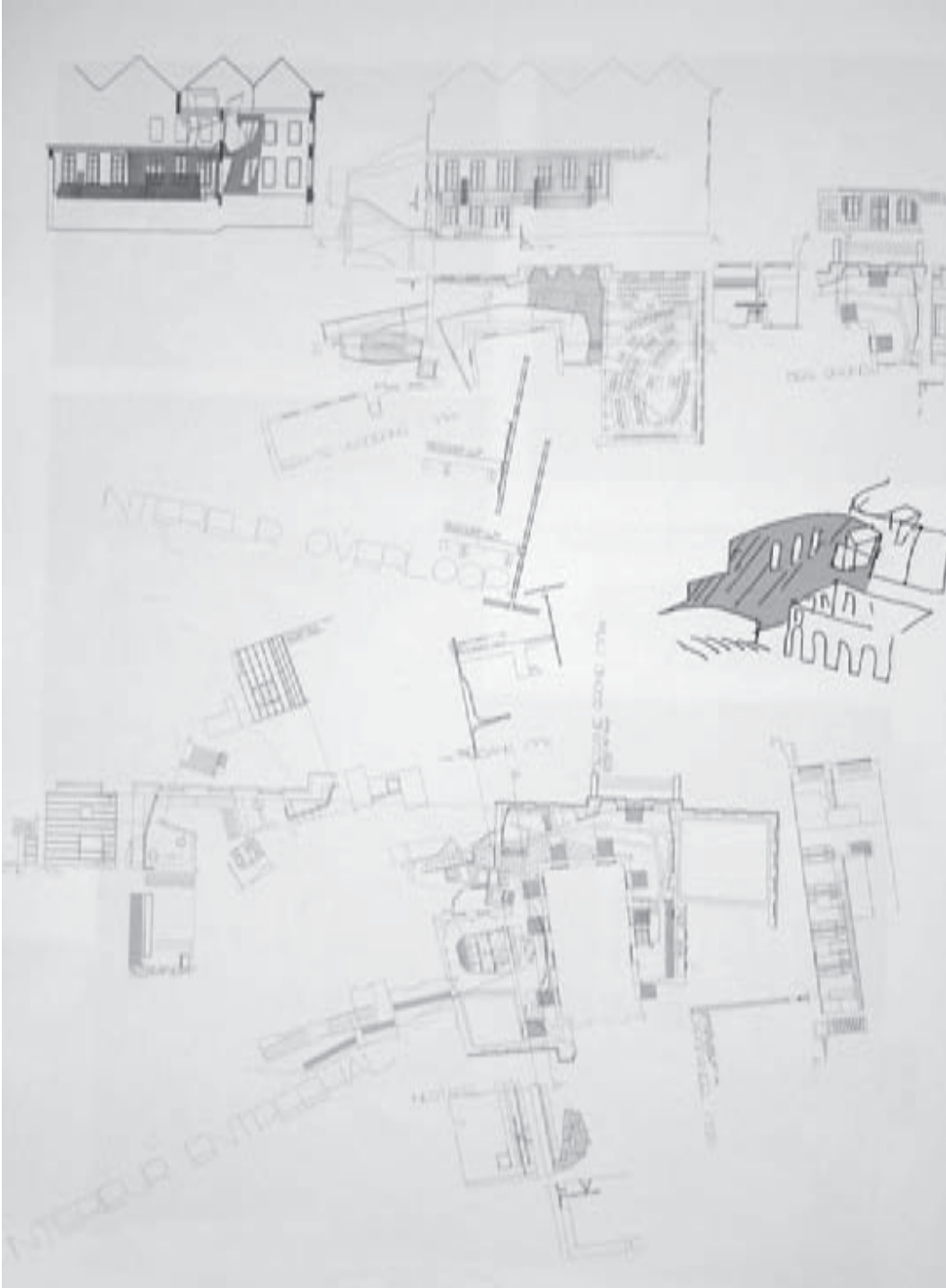
(fig.32) Lámina de Frank Lloyd Wright



(fig.31) Lámina de Alvar Aalto



(fig.3.4) Rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht 1997





# ZEMENTIRI

Zementiri

“Caminar...

Caminos como escritura en la superficie sobre la que nos movemos o pensamos [...]

Ese trazo que corresponde al movimiento que creemos descubrir en el lugar. Aquél elemental signo que acompaña el ir de un sitio a otro [...] Fragmentos de estos movimientos describen una geometría ligada a lo real: son envolventes de contornos reales. En Parets, unas cubiertas acompañan de un modo aproximado el acto de caminar [...] Dibujan un camino al observador. En este sentido, como las rampas de Hostalets, no nos indican un camino que tengamos que recorrer, sino que son quienes dan forma al proyecto. Gradación de sombras [...] Es un dibujo que se relaciona con el movimiento de un modo marginal. Son unos trazos que ocupan la totalidad del espacio, tocando sus puntos más extremos [...] Responden a esos trazos intuitivos con que tachas una zona para marcarla [...] Desde los límites al interior. Son lo más lejano a las marcas que encierran una propiedad. En el Cementerio, ese signo es un modo de pensar lo natural, siguiendo la noción de precisión que comporta un camino. Corta como lo hace un sendero. Separando los fluidos a su paso.

Si en Parets le pedíamos a este camino ser intuitivo, aquí es un doble movimiento de ida y vuelta el que ocupa todo el terreno, dejándolo *intocado*. Desarrollar el proyecto ha sido alejarnos de los aspectos narrativos a los que los caminos en los jardines están acompañados, que en un cementerio se hacen insoportables. Ha sido trabajar en el interior de los trazos previos: detenernos en el movimiento. Detenernos en pensar en otra cosa, multiplicar las bifurcaciones, los espacios intermedios, los lugares de escape [...] LA ‘Z’ Y LA ‘S’, NOS CUENTA R.B.<sup>8</sup>, SON LA MISMA LETRA VISTA DESDE EL OTRO

LADO DEL ESPEJO [...] AQUÍ AHORA ES EL TRABAJO EN EL INTERIOR DE ESE CORTE OBLICUO. LA ‘S’ NOS HACE POSIBLE LA ‘Z’, O A LA INVERSA”. Enric Miralles (El Croquis 49)

Este último fragmento tiene una clara referencia al libro “S/Z” de Roland Barthes<sup>8</sup> (1970). Si transcribimos **Cementiri** por **SarraSine** y **Zementiri** por **SarraZine** al texto original de Barthes podemos entender la mutilación de la ‘S’.

“*Cementiri*: de acuerdo con las costumbres de la onomástica francesa, era *Zementiri*: Al pasar al patronímico del sujeto, la Z ha caído en una trampa. Ahora bien, Z es a letra de la mutilación: fonéticamente Z restalla como un látigo castigado, [...] Mas aún S y Z están en una relación de inversión gráfica: es la misma letra vista desde el otro lado del espejo; [...] Por eso, la barra (/) que opone la S tiene una función pánica: es la barra de la censura, la superficie especular, el muro de la alucinación, el filo de la antítesis, la abstracción del límite, la oblicuidad del significante, el índice del paradigma y, por tanto, del sentido”.

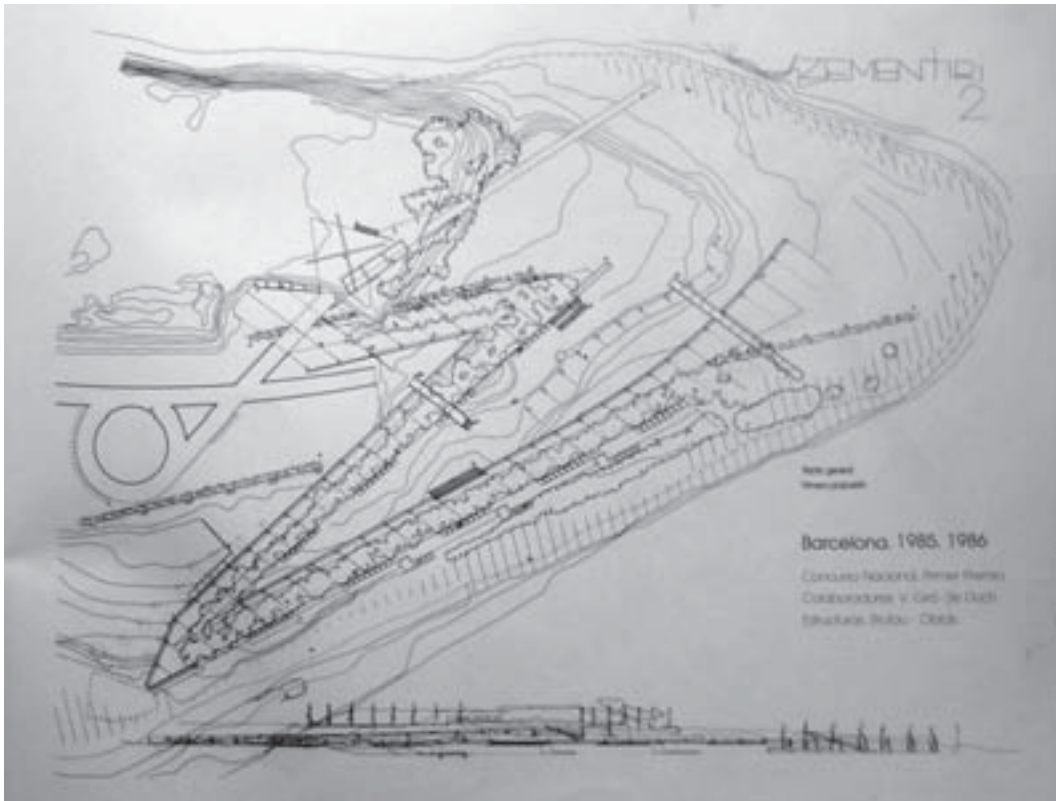
Roland Barthes autor de S/Z, (1970)

Miralles solo recoge la metáfora del espejo y cuenta el paso de la ‘S’ simplificada a la ‘Z’ del Zementiri con una *reflexión especular* (cuando la superficie reflectante es muy lisa ocurre una reflexión de luz llamada especular). Enric leía ideas sueltas, no hilos discursivos. Enlazó la bella explicación de la S/Z con su propio discurso.

La (/) ‘S’ de la tipografía podría venir perfectamente de esta lectura, realizada por Miralles muchos años antes y que mas tarde utilizó en la creación de la tipografía en la primera etapa en el estudio Viaplana-Piñón-Mora.

El trazado de la planta del proyecto Zementiri (fig.37) estaba hecho de tres brazos que bajaban hasta una zona sombría en la parte baja de la cantera. Los tres brazos seguían una traza de 'Z'. Sólo se ha construido el primero,

los otros dos nunca se han construido, puesto que corresponden a dos fases posteriores. Por lo tanto se identifica con la traza general del proyecto: una vez más, identificación de la letra con el dibujo.



(fig.37) Zementiri de Iguatada 1985

8. Roland Barthes autor de *S/Z*, (1970), realiza un análisis extenso de una historia breve, el *Sarrasine* de Honoré de Balzac, donde pretende identificar otras fuentes de significado y de relevancia. Con su lectura tan abierta, establece cinco grandes códigos que determinan los tipos de significado, y que pueden encontrarse en un texto a través de múltiples *lexias* (es la unidad mínima de lectura que compone un texto y que puede ser interpretada abiertamente por los lectores). Estos grandes códigos lo llevaron a definir que las historias tienen la capacidad de ofrecer una pluralidad de significados, si bien ésta se halla limitada por otros elementos formales, como es la secuencia lineal de la escritura: al ser una línea temporal definitiva, que debe ser seguida por el lector, restringe su libertad analítica e interpretativa. De este proyecto concluye que un texto ideal debiera ser reversible; es decir, abierto a una gran variedad de interpretaciones diferentes. Un texto solo puede ser reversible al evadir los artefactos restrictivos que *Sarrasine* tiene, por ejemplo las líneas temporales restrictivas, así como definiciones exactas de eventos. Él lo describe como la diferencia entre un texto «*escribible*», en la cual el lector reinterpreta libremente y adquiere un papel activo en el proceso creativo; y un texto «*legible*», en los cuales se restringen estas posibilidades y son textos simplemente leídos. Este proyecto le ayudó a identificar lo que él buscaba en la literatura, la apertura para múltiples interpretaciones. Su noción de textos escribibles es similar al concepto del hipertexto, el cual será desarrollado posteriormente por otros autores.



PLANTA

# LA DIGITALIZACION DE LA LETRA

La digitalización de la letra

Lo curioso de esta letra, tipografía, es que no tiene nombre. Esta pregunta fue cuestionada en EMBT, cuando llegó el momento de digitalizarla. Para localizar la tipografía en la barra de fuentes necesitaban un nombre. Decidieron ponerle MirallesFont, pero sigue sin nombre, ni lo tendrá.

No fue hasta el 2002 que EMBT digitalizó la tipografía. El trabajo se encargó a otros arquitectos, el estudio barcelonés Indissoluble, colaboradores de EMBT en proyectos de renders.

Una vez analizado el archivo .TTF aparecieron las primeras dudas; la fuente sólo dispone de 42 caracteres (fig.38); 27 mayúsculas, los 10 números, 3 signos de puntuación (el punto, la coma y los dos puntos), un separador y una barra inclinada. ¿No hay signos diacríticos? Que ocurre a la hora de cubrir las necesidades de las lenguas germánicas..... No hay ni ‘ñ’!

¡Cuando realizaban la tipografía a mano, sí los utilizaban! En 1996, para los planos de *Kolonihaven* (casita de madera) en Copenhague, utilizaron la lengua danesa para sus planos. En 1997, para el embarcadero en *Tesalónica*, el griego. En 1995, para los palacios de deportes de *Chemnitz* y *Leipzig*, el alemán.... Para ellos se utilizaron caracteres diacríticos. Incluso en catalán la tilde en SECCIÓ, en los planos de la casa Clota del 1999 o la biblioteca de Palafolls 1997 aparece. ¿Qué hizo que a la hora de digitalizar la fuente no se completara todo el alfabeto latino con sus diacríticos? ¿Por qué no se encargó este trabajo a un profesional en diseño de tipografías?

**“Corría el año 2002. En el estudio de Miralles estaban usando la tipografía en un formato vectorial, concretamente en AutoCAD. Para componer las palabras copiaban y pegaban letra por letra. Nos encargaron**

**convertir esa tipografía a formato TTF. La idea era que la fuente resultante se pareciese al máximo a la de Autocad, con lo que definimos un grosor que luego al plotearse desde AutoCAD, quedase exactamente igual. Usamos Fontographer. Creo recordar que importamos en Fontographer las letras como bitmap, una por una, y las redibujamos, para luego exportarlas a TTF.**

**Convertimos estrictamente el abecedario que nos pasaron, ya sabes, el presupuesto no daba para más...**

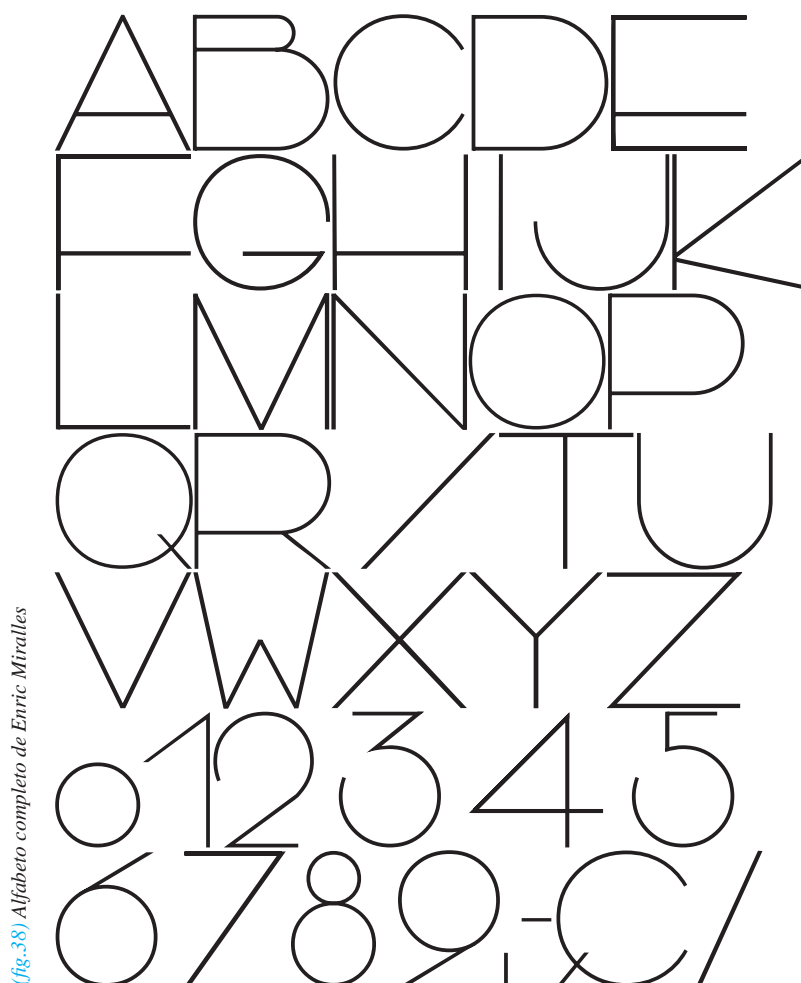
**Como te comenté antes, para definir el espaciado tomó como referencia el aspecto exacto que tenía la fuente original de AutoCAD, definida previamente por Miralles.**

**Nuestro trabajo no fue creativo, fue puramente técnico. Nosotros no somos tipógrafos, somos arquitectos y diseñadores, y como somos muy espabilados, le hicimos ese trabajo a Miralles porque cuando nos ponemos hacemos casi cualquier cosa...”**

**Jordi Hernández Arquitecto.** Director técnico de Indissoluble.

Sorprende cómo se llevo a cabo la digitalización la tipografía por parte de EMTB. Hay una sensación de improvisación, para salir del paso. ¿Por qué EMTB no cuidó más este proceso, teniendo en cuenta que esta tipografía forma parte de su identidad y esencia en todas sus presentaciones? ¿Por qué no se encargó este trabajo a un profesional en diseño de tipografías? ¿Por desconocimiento del sector?

Cuesta mucho que los arquitectos cedan su lugar, por lo general se ven capaces de afrontar y resolver necesidades incluso de otras disciplinas [del mismo modo que se recurre a un calculista para calcular las estructuras y a un ingeniero cuando se necesita un trabajo de ingeniería; cuando se necesita aportaciones de desarrollos tipográficos debería recurrirse también a especialistas]. Estoy segura que a la larga lo tendrán que hacer.



(fig. 38) Alfabeto completo de Enric Miralles

Tras analizar la tipografía junto a José Manuel Urós<sup>9</sup>, sus valoraciones han sido:

“La versión digital que se utiliza actualmente en el Estudio EMTB es una traducción ‘directa’ para Fontographer [un software que utiliza geometría PostScript, basada en curvas Bézier] desde los dibujos originales en software AutoCAD [que contiene información poligonal de diferente entidad]. Esta traducción no ha tenido en cuenta fundamentos tipográficos básicos, como ajustes ópticos (modulaciones, overshoots, gruesos de astas), métrica vertical (se trata de un alfabeto de caja alta, pero encasillado entre el espacio total disponible de lienzo; los caracteres nacen en el descendente y crecen hasta el ascendente) ni horizontal (el espaciado es inconsistente entre las relaciones formales). Sencillamente, se trata de una reproducción geométrica ‘pura’, no tipográfica. El grueso de las astas, con intenciones de monolinealidad, es de 26 ems constantes, que la situaría en el ámbito de los pesos Ultra Lights y Lights. No obstante, se detecta una falta de precisión que hace que oscilen entre los 25 y los 30 ems en determinados caracteres, sin justificación formal.

Los caracteres se encuentran en modo construcción, o sea, por partes y sin formar outlines. Unos ‘overlaps’ que pueden generar errores de impresión en determinados procesadores de imagen (RIPs) dando como resultado áreas ‘vacías’.”

9. Experto en informática gráfica y digitalización tipográfica. En 1992 creó la función digital de tipografía Type-o-Tones, encargándose de la dirección editorial, junto a Laura Meseguer, Enric Jardí y Joan Barjau.

En la era en la que se hacían las letras a mano, había libros que enseñaban a rotular. Un buen arquitecto, además de saber dibujar a la perfección, debía tener mucha soltura en la escritura a mano. Hay libros de dibujo técnico o manuales de dibujo arquitectónico que enseñan técnicas de rotulación (fig.39). Algunos de estos libros se basan en enseñar a rotular estilos establecidos por arquitectos del siglo XX que ellos mismos desarrollaron de manera personal y que ahora están asociadas a su obra; *Ernest E. Jacks, Fay Jones, Hellmuth, Obata + Kassabaum, Harry Mohr Weese, Bruce Goff* todos ellos arquitectos americanos. Seguro que estos ejemplos se han utilizado durante muchos años en las universidades de arquitectura. También libros de Francis Ching, gran conocedor del lenguaje visual en todas las ramas de diseño. Los impresos de Ching fueron usados por Adobe al diseñar su familia de tipografías *Tekton* en 1986.

Ahora, con el uso de los ordenadores se ha perdido este hacer de las letras a mano alzada. Con la llegada de las plantillas de plástico (*Standargraph, Rotring, K+E Leroy* (fig.40), *Staedtler, Faber-Castell*) y más tarde las hojas de *Letraset* y *Mecanorma*, hubo un punto de inflexión en la rotulación de los planos. Hoy por hoy, con los medios informáticos, las posibilidades son enormes, y los rotulados pueden hacerse manejando el mercado de tipos que tenemos al alcance. Ello lleva a que casi todos los arquitectos usan las mismas tipografías, *Arial, Romans, Swiss721*, ahora es una simple cuestión de criterio de cada uno qué tipografía escoger.

El descuido de la tipografía es total. Ello coincide con el absoluto abandono que sufre el dibujo en general, basado en la absurda confianza en que los sistemas de CAD ya lo dibujaran bien. Las tipografías, las letras y los signos, son dibujos que

siempre deberían formar parte de un sistema integral de expresión y comunicación, esenciales para profundizar y enriquecer el proceso creativo.

En internet son muchas las tipografías que se pueden conseguir, ya sean gratuitas o de pago, que utilizan estas formas puras de la geometría o simplemente las imitan; *Interdimensional* (fig.41), *Cassandra thin, Birch Beer* (fig.42), *Underground Thin, ITC Blair Light, Tekton, Neuzeit, Tschicholina, Square 721*. Hay incluso otras pensadas directamente para el sector de la construcción, que podemos reconocer fácilmente por el nombre: *Architecture, Architect, Teknic...*

También podemos encontrar fundiciones tipográficas que comercializan fuentes inspiradas en orígenes arquitectónicos como la *Neutraface* (fig.43). Esta basada en los tipos específicos de caja alta que Richard Neutra utilizaba en sus planos y en la señalización de algunos de sus edificios.



(fig.41) *Interdimensional*

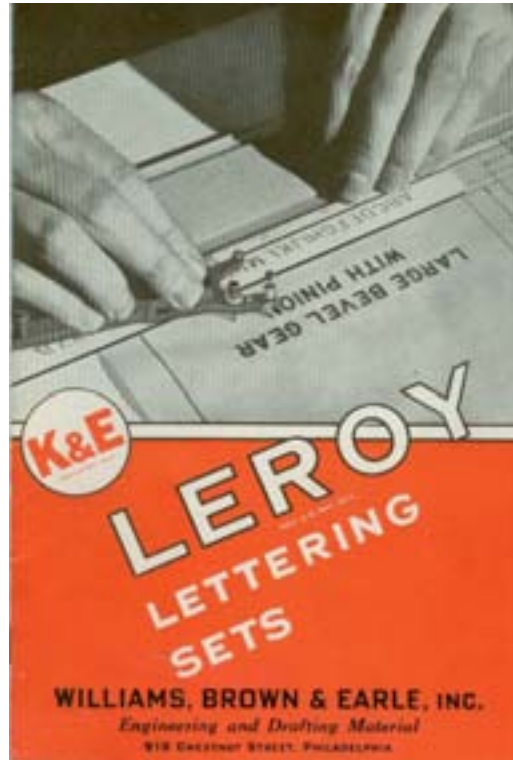


(fig.42) *Birch Beer*



(fig.39) técnicas de rotulación

ooooooooooooo  
abodefgbhjmnopqrsuwg  
abcde fghjmnopqrsuw y  
ooooo tottoooioo ooo  
draw lettering job  
abcdefghijklmnopqrstu vwxyz 123  
this kind of lettering is easy to do well.  
when you get the hang of it, try lettering this size or even smaller.  
ABCDEFGHIJKLMN O PQR  
STUVWXYZ  
ABCDEFGHIJKLMN O PQR  
STUVWXYZ 1J 123456789



(fig.40) Anuncio de la empresa LEROY

(fig.43) Tipografía Neutraface

ARMCHAIRS  
Fine Imported Shrubbery  
**DARK**  
Corndogs & Shakes  
ELECTRIC  
**BOHEMIANISM**  
JUNIORS



# REFLEXIONES

## Reflexiones

### RUT VIDAL

Cuando uno analiza y estudia la obra de Enric Miralles se puede esperar de todo. Para mí ha sido una sorpresa. Soy diseñadora gráfica, no arquitecta, y aunque siempre me ha apasionado la arquitectura no podía imaginar lo mucho que me ha cautivado Enric Miralles. Me ha entusiasmado y sorprendido.

No ha sido fácil. Los diseñadores somos gente de poca letra. En esta ocasión, me ha tocado hacer lo que menos me gusta, escribir. Es curioso, Enric leía las letras como dibujos, y yo cazo letras que bailan.

El proyecto ha ido avanzando a cuentagotas, descifrando e interpretando desde disciplinas como la arquitectura, la filosofía, la psicología y la tipografía. Cada vez que descubres algo nuevo, necesitas volver a empezar el análisis. Ha sido un descifrar constante, hasta los últimos días de este trabajo. Ha sido necesario leer y releer los documentos, escuchar varias veces las entrevistas, las conferencias, los monográficos y las “anotaciones personales” para entender muchas de las cosas que se me habían pasado por alto los primeros días.

Uno de los primeros documentos que leí fue su tesina de doctorado, “*Cosas vistas a izquierda a derecha (sin gafas)*”. Fue mi primer contacto personal con Enric: ¡uf! no entendía nada. Poco a poco, entendí que era un viaje a la escritura del pensamiento, aquella que, con pequeños trazos, nos hace volver a pensar en ella. No me di cuenta hasta más tarde de que la clave de su lenguaje estaba aquí. Y con él descubrí a Erik Satie.

La autoría de la tipografía me creó una gran duda. Por un lado, tenía las declaraciones de Viaplana, por otro las de Carme Pinós... Pero fue Maurici Pla el que me sacó de dudas, al explicarme el papel que tuvo Marcià Codinachs en la creación de esta tipografía junto a Enric Miralles. Así, tendríamos que descomponer la

evolución de esta tipografía en tres fases: una primera llamada Viaplana (tipografía trazada a mano), una segunda denominada Enric-Marcià (geometrización de la tipografía) y una última en la que Enric Miralles está solo (adaptación total en el plano).

Creo que ni Viaplana ni Carme Pinós fueron del todo sinceros conmigo sobre cómo fue se desarrollando esta tipografía. En definitiva, creo que ellos no entendían las metáforas que había detrás de ella. Era algo especial y posiblemente difícil de entender, de ahí el poco interés que mostraban a la hora de reflexionar sobre la manera que tenía Enric Miralles de proyectar sus planos con su tipografía: no podían existir uno sin el otro. Todo tiene una explicación, las cosas no surgen así como así, la “S” no es que sea difícil de escribir como pensaba Viaplana y por eso se transformó en una diagonal “/”, sino que en realidad proviene de la influencia que tuvo sobre Enric el libro S/Z de Roland Barthes (1970).

Herbert Bayer decía: “**¿Por qué para un solo sonido, tienes dos signos, A y a? Un sonido, un signo. ¿Por qué dos alfabetos para una palabra? ¿Por qué doble cantidad de signos, si se logra lo mismo con la mitad?**” ¿La tipografía de Enric se fue desarrollando con el razonamiento *loosiano* de Herbert Bayer?

El nombre de este proyecto, que tuve que modificar, refleja los tres conceptos de cómo Enric trataba la tipografía en el plano; “*La letra dibujada en prosa*”. La letra, siempre dibujada, en forma de prosa. Enric leía las letras como grafismos, no como palabras, ni frases y componía estas letras en forma de prosa, que junto a sus alzados y plantas formaban una poesía.

La belleza de sus planos la igualaría a la de los de Frank Lloyd Wright. Es curioso que estemos hablando de un arquitecto de la ac-

tualidad, cuando en realidad parece que nos trasladamos a un artista del surrealismo o del constructivismo del siglo XX. Tenía una gran sensibilidad y un hacer las cosas que lo hacían único dentro de los arquitectos, de ahí que se hizo incuestionable apreciar la autoría de sus planos (fig.44 a la 50).

Este proyecto pretende ser un documento de reflexión sobre cómo la historia de la tipografía ha estado siempre ligada a las corrientes arquitectónicas de su tiempo (fig.50 a la 56). Hoy, esta relación entre arquitectura y tipografía sufre una grave crisis. Con la llegada de la revolución digital, a mediados de los 80, se pusieron en circulación muchas de las nuevas herramientas que han cambiado

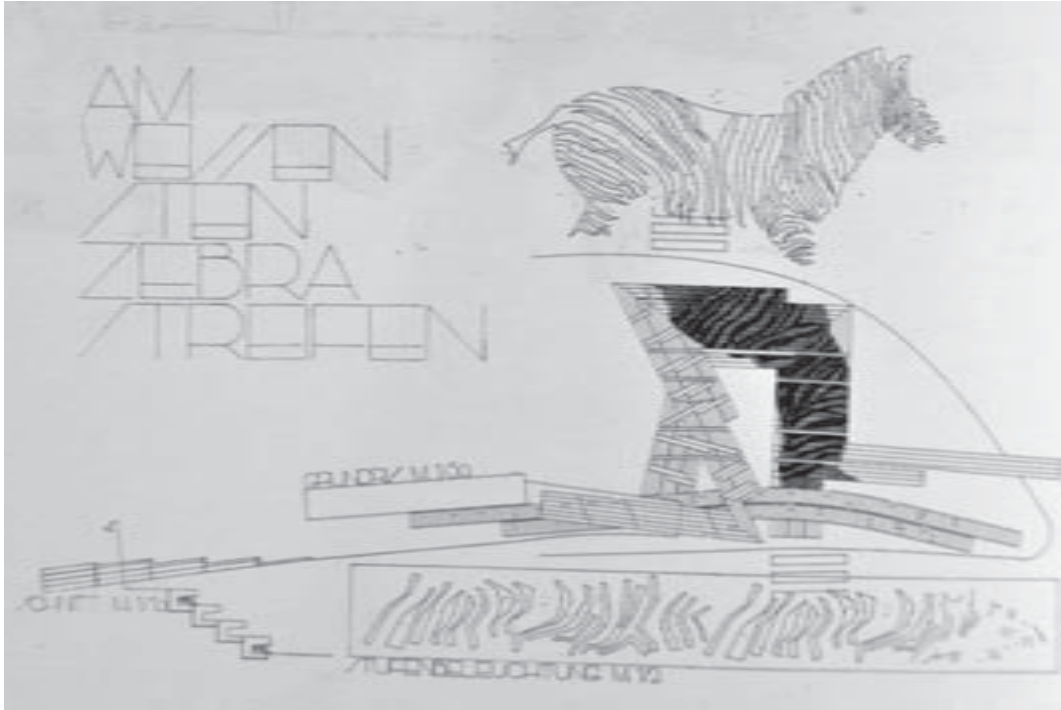
el modo de trabajar de muchos de los arquitectos. Se está perdiendo el acto de dibujar, el que ayuda a que fluya la visión espacial, la capacidad de abstracción y la imaginación. El modo de presentar los trabajos también está cambiando: las grandes láminas desaparecen de las mesas de dibujo y se convierten en pequeños formatos A-3 incluso A-4.

Con este trabajo de investigación espero aportar un poco de luz sobre la tipografía de Enric Miralles. Lo poco que se ha hablado ha sido muy en general, mezclado con todo el conjunto de su obra.

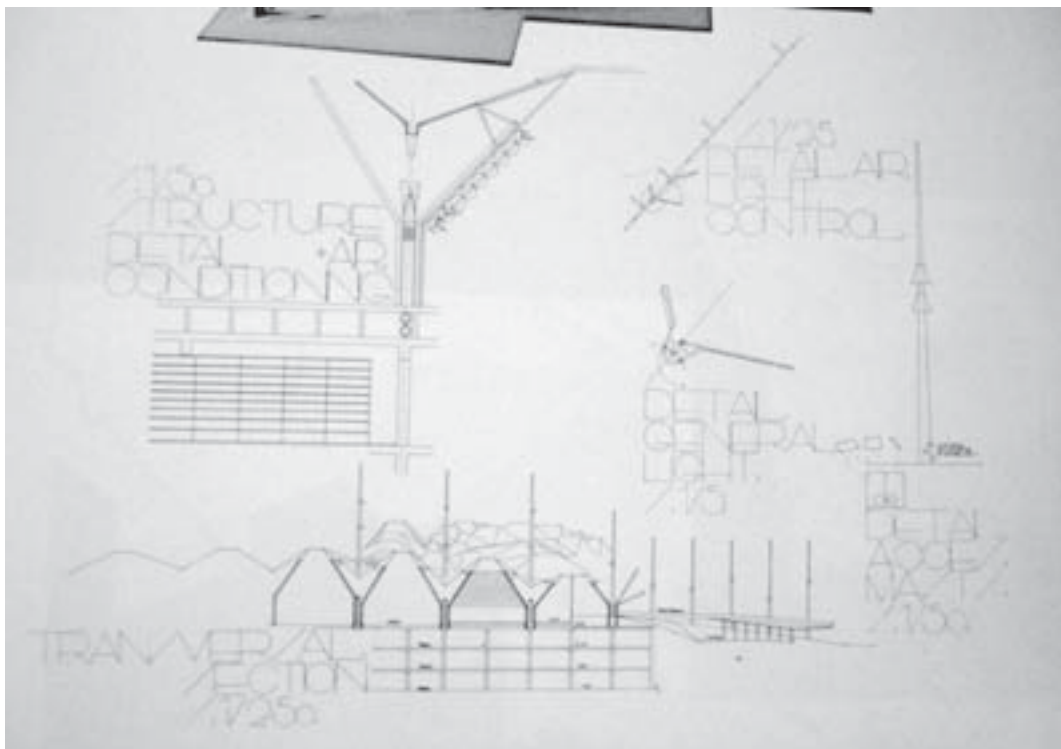
La tipografía es tan familiar, que muchos ni siquiera reconocen su existencia.



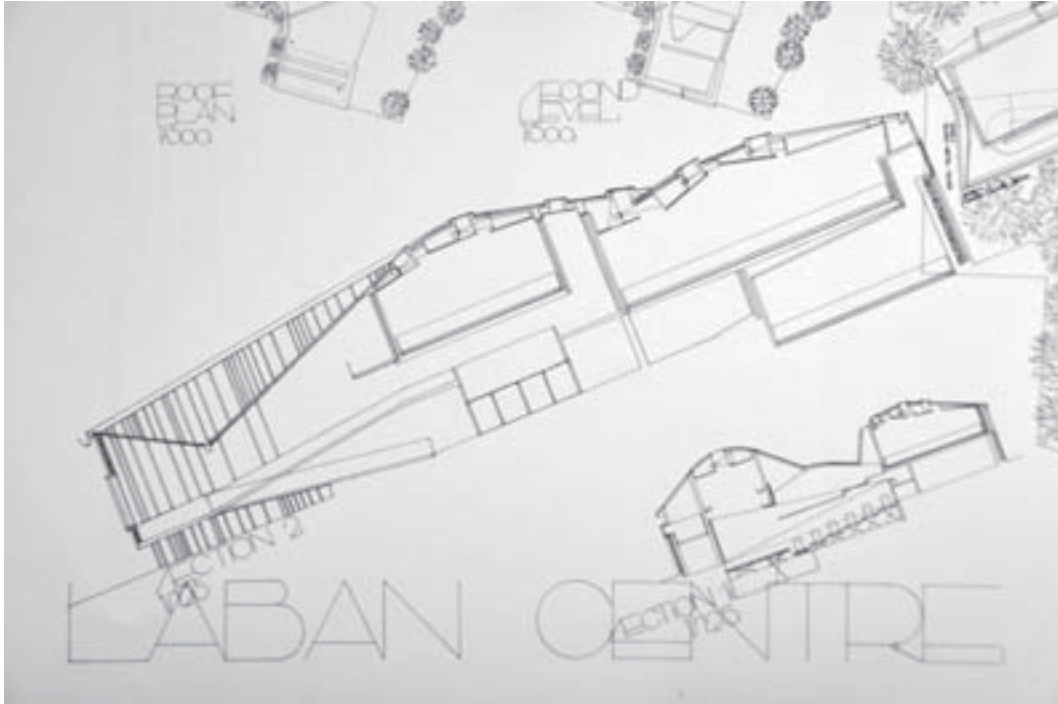
Autoretrato de Enric Miralles



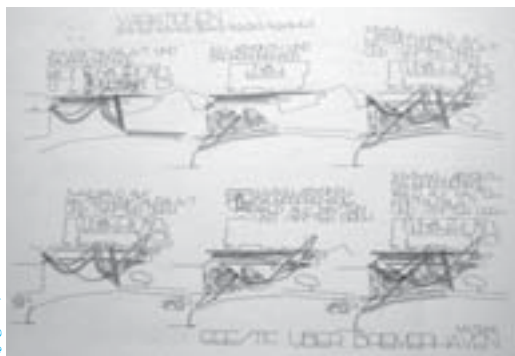
(fig.44) Lámina de EMTB



(fig.45) Lámina de EMTB



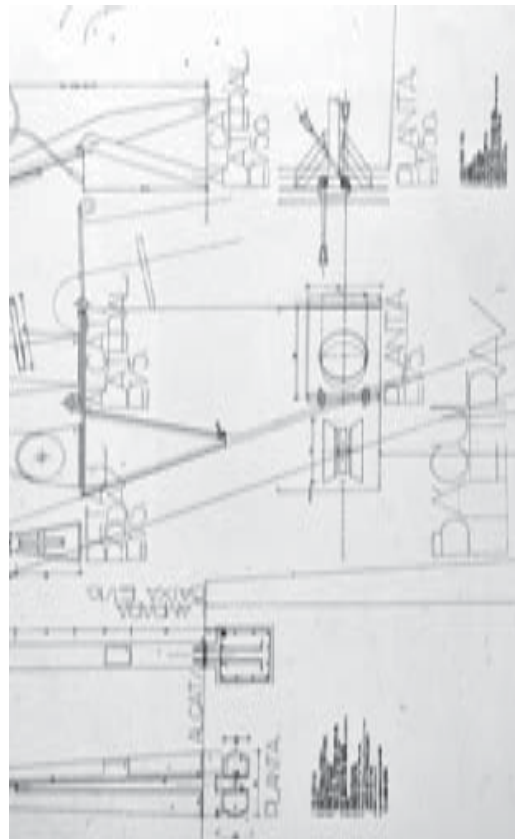
(fig.46) Lámina de EMTB



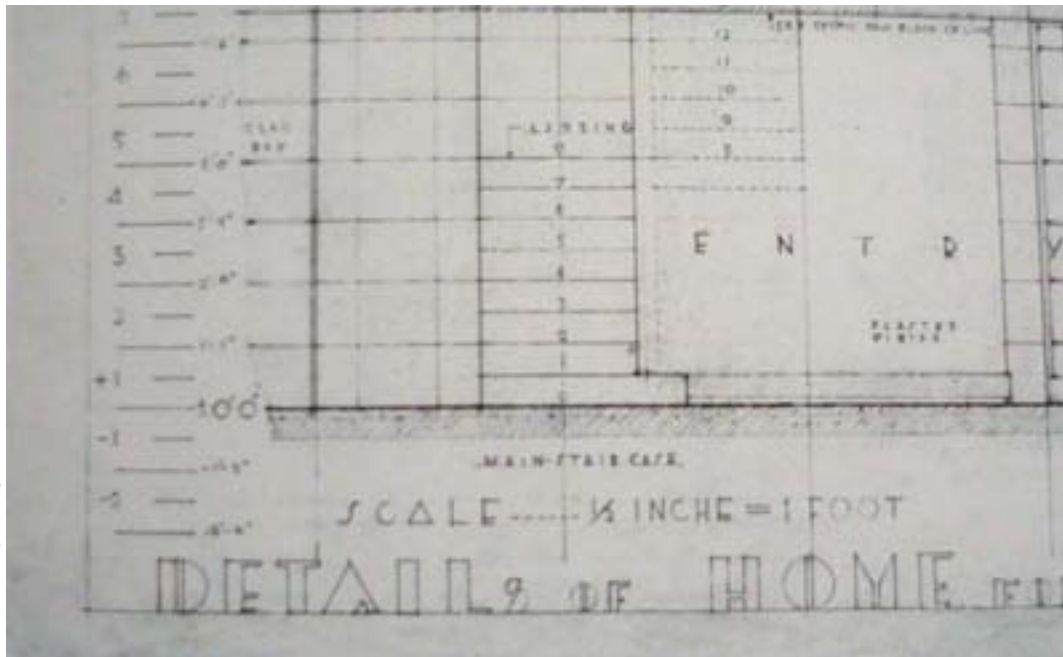
(fig.47) Lámina de EMTB



(fig.48) Lámina de EMTB



(fig.49) Lámina de EMTB



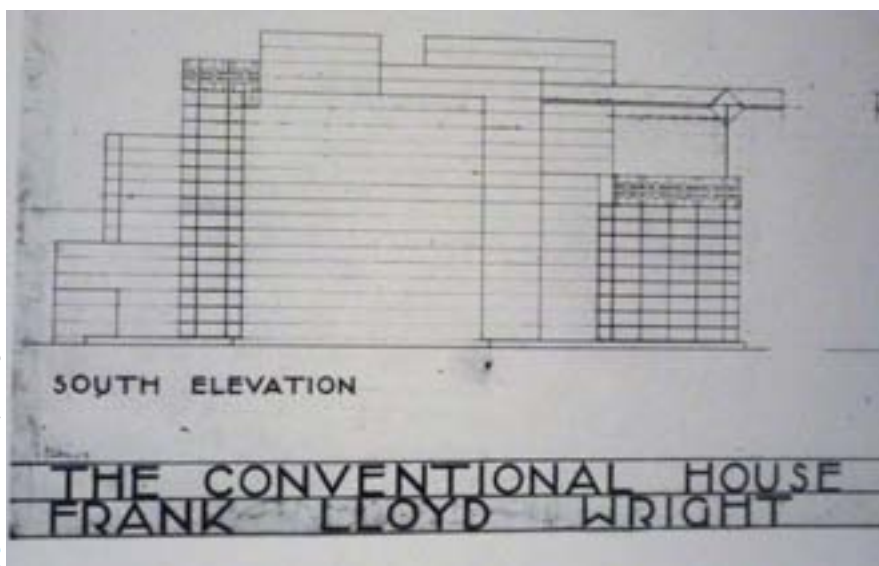
(fig.50) Frank Lloyd Wright



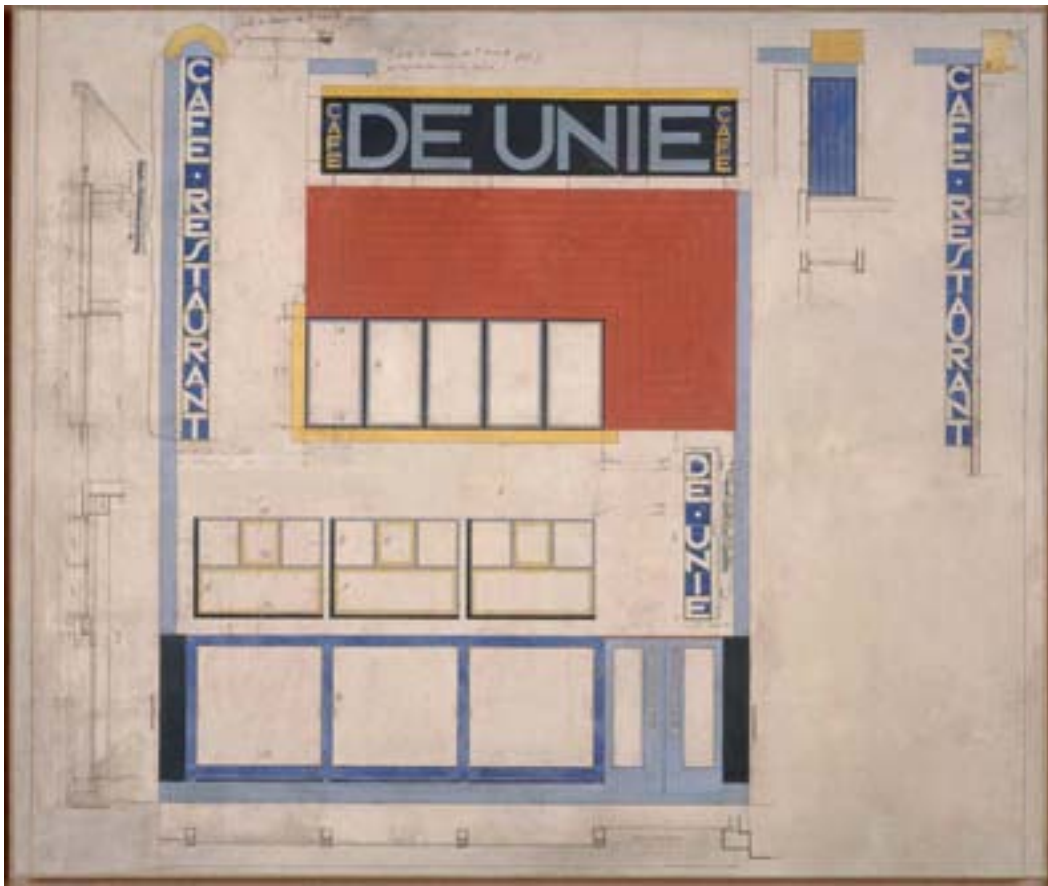
(fig.51) Otto Wagner 1905



(fig.52) Frank Lloyd Wright, 1959



(fig.53) Frank Lloyd Wright



(fig.54) Van Doesburg 1925



(fig.55) Frank Lloyd Wright



(fig.56) Alvar Adlto, Tarku 1929

# ANEXO 1

## LA TIPOGRAFÍA EN EL PLANO

*Tras mi investigación sobre la tipografía de Enric Miralles y de lo importante que era para él el dibujo del plano y la conexión entre letra y dibujo, llego a la conclusión de que tenía que elaborar una serie de preguntas para los despachos de arquitectura, y averiguar cual es la situación actual del la tipografía en el plano.*

*En esta segunda parte del trabajo vamos a analizar el cuestionario que se ha realizado a arquitectos para evaluar cómo estos utilizan la tipografía en el plano.*

*El cuestionario fue enviado a 1.500 colegiados del “Col·legi d’Arquitectes de Catalunya” y a 200 más de otras comunidades autónomas. Se recibieron en total 52 cuestionarios contestados.*

*Una vez revisados, han sido los suficientes para sacar las valoraciones.*



## PREGUNTAS

1. ¿Qué tipografía utiliza en sus proyectos (en los planos)?
2. ¿La tipografía utilizada dispone de distintos pesos (*light, book, medium, bold...*) y variedades (*normal, cursiva y condensado*)? ¿Cuales?
3. ¿Su estudio de arquitectura utiliza un libro de estilo? ¿Quién lo diseñó?
4. ¿En caso de querer condensar o expandir un texto, ¿cómo lo hace?
5. ¿Qué preferencias tiene a la hora de escoger una tipografía o en que se influye para decidirse por ella?
6. ¿En que nivel de integración utiliza la tipografía en sus planos?
7. ¿Qué tipografías son las más utilizadas en su profesión?
8. ¿Ha utilizado alguna vez la Comic Sans?
9. ¿Sabía que Enric Miralles diseñó su propia tipografía?, ¿Le gusta?, ¿Qué opina de ella?
10. ¿Qué opinión tiene en el hecho de que un arquitecto pueda tener una tipografía como marca?
11. ¿Cree que el hecho de identificar o crear marca con el uso de una tipografía personalizada puede influir en el anonimato del autor en concursos públicos?, ¿es importante el anonimato en estos proyectos?, ¿Utilizar un doble libro de estilo solucionaría el problema?
12. ¿Le gustaría tener una tipografía personal para sus planos? Si tuviera que encargar una tipografía a un tipógrafo, ¿Que le pediría?
13. ¿Conoce algún arquitecto que haya diseñado su propia tipografía? O que la haya encargado?
14. ¿Cree que desde la era digital se ha perdido y descuidado el uso de la tipografía?
15. ¿Guarda de recuerdo plantillas que antiguamente se utilizaban para rotular los planos? ¿Cuales son y año?
16. ¿Ha comprado alguna vez una tipografía?
17. ¿Qué tipografía le gustaría utilizar, pero nunca ha conseguido tenerla?

18. ¿Cree que la tipografía no debe influir en el nivel de lectura del plano y que cualquier tipografía basta?

19. En la Universidad, ¿Se habló en algún momento de la importancia del uso de la tipografía en el plano?

## ANÁLISIS

1. Sin duda la tipografía más usada para los arquitectos es la Arial, seguida de la Romans y la Swis721.

2. De todas formas utilizan tipografías que disponen de pocos pesos. Los pesos más utilizados son Light, “normal”, “cursiva” y Bold, no Light, Regular, Italic y Bold. Hay quién comenta que no se dispone de distintos pesos, pero sí de variedades; también hay quien no se esconde y directamente comenta que solo modifica la relación alto-ancho.

3. Hay arquitectos, o estudios de arquitectura, que sí tienen establecido unas pautas de estilo, ya sean diseñadas por ellos como por diseñadores externos. La mayoría no disponen de él, cada tipo de entrega requiere una reflexión.

4. Efectivamente, la predicción se cumple. La mitad de los encuestados comprime o expande directamente la tipografía. La otra mitad se reparten a partes iguales entre escoger una tipografía condensada o expandida o utilizan el espaciado entre letras. Esto se explica a que utilizan tipografías que no disponen de variedades condensadas o expandidas. De todas formas las tipografías expandidas generalmente son feas, anchas y poco estéticas.

5. La que se adecue al tipo de proyecto. Que sea de fácil lectura, legibilidad, sencillez y que la O no parezca un 0.

6. El nivel de integración de la tipografía en los planos es muy bajo, puramente indicativo. Hay quien comenta que cada vez menos, dado que el texto suele molestar a la hora de trabajar los detalles. En CAD el modelo por un lado, monta el layout en las pestañas y si es necesaria una superposición, se hace en el layout normalmente. En definitiva, el texto sí es necesario realmente.

7. Efectivamente, entre ellos saben que la tipografía más utilizada en los planos de arquitectura es la Arial, que aparecen por defecto en microsoft.

8. Esta pregunta tenía trampa, efectivamente Còmic Sans esta considerada la tipografía más detestable en diseño; carece de estética y legibilidad. Sólo dos encuestados la han utilizado.

9. Referente a que opinan de la letra de Enric Miralles, mayoritariamente les gusta. Hay algún despistado que no lo sabía, otros no se mojan diciendo que es una gran aportación al grafismo, otros, sí muy interesante. Algunas de las opiniones:

**“Era una tipografía elegante, pero creo que demasiado grande y confusa para entender los planos. Está claro que su voluntad no era descriptiva sino expresiva. Me gustaba el conjunto, no propiamente la tipografía, que la encontraba un poco exagerada, sino la originalidad del conjunto”.**

10. Transcribo algunas de las opiniones:

**“El objetivo de un arquitecto es indiscutiblemente social; servir al hombre. La arquitectura no entiende de marcas sino de personas y lugares. No obstante es inevitable que las influencias y el propio hacer de cada uno haga que los demás nos puedan identificar. Somos lo que**

**hemos sido y hacemos lo que hemos visto hacer. Este proceso continuo a través del tiempo crea una especie de “marca”, o unos rasgos característicos que nos hacen identificables. El objetivo no es crear una marca. El objetivo es cumplir nuestro cometido como arquitectos. Esto nada más y nada menos al final produce esos rasgos que nos identifican. Para mí en el caso de Miralles, su tipografía fue parte de su buen hacer más que una intención de generar algo reconocible”.**

**“Bueno, siempre hay quién copia al auténtico para parecer que es otro..”.**

**“Ho valoro positivament, ja que és com una part de la cal·ligrafia d’un arquitecte o un despatx, juntament amb l’estil propi de representar gràficament l’arquitectura (tant en les vistes convencionals de planta, alçat i secció com en perspectives, rènders, etc.). L’autoria dels dibuixos dels grans arquitectes de la història s’identifica gairebé només veient un tros d’un plànol, de manera que aquest fet també es trasllada al tipus de lletra que utilitzen”.**

**“Cualquier elemento que forma parte de un plano, puede formar parte de la marca del arquitecto”.**

11. Sin duda ha sido la pregunta que a suscitado más interés entre los arquitectos y el profesorado. Hay una desconfianza plena en la organización de estos concursos, la reflexión sería si aún existen concursos donde se mantiene el anonimato.

**“Está claro que los planos de Miralles eran de fácil reconocimiento. Pero también es cierto que otras personas comenzaron a copiarlos, o bien a hacer tipografías también lineales, de trazo fino, geométricas e integradas a los**

**dibujos. Eso causó alguna sorpresa, pues un jurado estaba convencido de premiar a Miralles y resultaba ser otra persona. Si duda el anonimato es esencial para un buen juicio de un concurso. Pero tampoco se puede pedir a un arquitecto que renuncie a su forma de presentar sus propios diseños”.**

**“No, ya que no sólo las letras pueden identificar a un autor. Si ponemos una obra de F. Ghery, una de A. Siza y otra al lado de Z. Haddid estoy seguro que sólo viendo los dibujos podremos adivinar cual es de cada autor. Al final es inevitable reconocer al autor”.**

12. Sí, les gustaría tener una tipografía personal. Se le pediría originalidad, legibilidad sencillez, versatilidad, elegancia, seriedad, orden, y que aguante el paso del tiempo. Incluso alguien dice que jamás la encargaría, la haría el.

13. La finalidad de esta pregunta era poder conocer casos de otros arquitectos que hubieran desarrollado una tipografía o que hubieran tenido asesoramiento de algún diseñador. La única aportación que se ha extraído es la de Óscar Tusquets, que trabajó en colaboración con Ricardo Rouselot para la confección de unas placas de edificios.

14. Curioso, el 75% de los encuestados creen que no se ha perdido, ni descuidado el uso de la tipografía en el plano. En las valoraciones de las entrevistas con los profesores de ‘Expresión Gráfica Arquitectónica’ que podemos ver en el Anexo II, nos dicen todo lo contrario.

Valorando las dos partes, creo que sí, al igual que se ha descuidado la composición, el carácter comunicativo y la precisión expresiva en los planos. Para ellos la tipografía forma parte de una monotonía, que consiste en

escoger una que medianamente se ajuste al perfil del proyecto y punto.

15. Sí, a la gente le gusta guardar estas cosas. Es un momento de melancolía, se recuerda aquellos años en los que se rotulaban los planos con plantillas y hojas Letraset. Guardan plantillas de las marcas Standardgraph, Rotring, K+E Leroy, Staedtler, Faber-Castell; hasta los llamados ‘cangrejos’, como el clásico Leroy.

16. No han comprado nunca una tipografía. Hay un comentario curioso; no sabía que se vendiesen!

17. Increíble! la Helvetica. El argumento, “para ver si realmente hay diferencias con Arial”. Pues en Linotype.com la podemos comprar. En general no tienen ninguna tipografía que realmente les gustaría tener.

18. Transcribo una opinión:

***“Un plano debe dar información concreta, solo sirven tipografías que sean claras y que permitan ser utilizadas universalmente”. “La tipografía no puede influir en el nivel de lectura del plano, y creo que cualquier tipografía no basta”.***

19. El 85% no ha oído hablar de tipografía en la universidad., sí lo hablan entre estudiantes.

# ANEXO 2

## LA TIPOGRAFÍA EN LAS ESCUELAS DE ARQUITECTURA

*Entrevistas que se han realizado por e-mail a profesores de la ETSAB (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona) y de la ETSAV (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès); **Maurici Plà, Elio Coloma, Gustavo Contepomi, Antonio Millan, Montse Villaverde, Maite Aguado, Irma Arribas, Lluís Giménez** y de **Enric Satué**, diseñador y profesor de 'tipografía y arquitectra' en la ETSAB.*

PREGUNTAS Y RESPUESTAS

1. 'La letra dibujada' tal y como la definiría Enric Miralles, surge a partir de una rotulación a mano alzada que aprendió cuando trabajaba en el estudio de Viaplana-Piñón durante los años 1973-1983, y que junto a Marcià Codinachs, desarrollo y impulso su abstracción. Sus planos son una muestra de coherencia conceptual en la comunicación gráfica que engloba todos los documentos relacionados con el proyecto. **¿Qué opinión tiene sobre esta tipografía?**

“Segun mi opinión parece una versión más sencilla y destilada de un tipo de letra transferible comercializada entonces por Letraset. Adaptada a las plantillas utilizadas en estudio, o transformando ligeras curvas en rectas (como en el caso de la S), se podía obtener una tipografía más sencilla... y mucho más barata”.

Antonio Millan (*Profesor Coordinador Expresión Gráfica Arquitectónica de la ETSAB*)

“La verdad es que nunca me ha gustado esa tipografía porque resulta muy difícil de leer. Aprecio su originalidad y su sentido artístico pero la verdad es que existen muchísimas tipografías mejores que esa. Supongo que lo especial de este caso es que Miralles fue de los pocos que creó una fuente como signo identificativo, cosa que resulta interesante y valiosa, ya que la mayoría de arquitectos no son capaces ni siquiera de uniformizar las fuentes que usan”.

Eloi Coloma Picó (*ETSAB*)

2. **¿Como definiría el nivel de integración de la tipografía en los planos de Enric Miralles? ¿Qué le llevo a desarrollar estas composiciones?**

“Es un lenguaje de expresión, cada letra es un dibujo y no se entiende por separado. El lapiz discurre por el papel pro-

duciendo gestos y marcas que pasan de poder ser interpretados como puertas, letras o ventanas en menos de un segundo”.

Irma Arribas (*Expresión Gráfica Arquitectónica de la ETSAB*)

“... y Carme Pinós (no lo olvide!). Sus planos eran crípticos para algunos. Para quienes pudimos conocerle era un juego más que obligaba a mantener la atención fija en aquello que se observaba. Y sí, tenían una función compositiva”.

Antonio Millan

“Efectivamente, creo que hay influencias de la estética constructivista, al menos la gráfica, en el trabajo de Miralles. El grado de abstracción de la tipografía que desarrolla se integra muy bien con el grado de abstracción de sus dibujos y propuestas. Me parece una buenísima intención, aunque me permito dudar de la efectividad de ciertos niveles de abstracción para comunicar procesos que, más allá del papel, han de materializarse en una obra concreta. Si no se es plenamente consciente del significado de este tipo de lenguajes, se corre el riesgo de caer frivolamente en el formalismo, algo que precisamente Miralles aborrecía”.

Gustavo Contepomi (*Expresión Gráfica Arquitectónica de la ETSAB*)

3. **¿Dónde acaba la escritura y dónde empieza el dibujo de Enric Miralles?**

“Donde uno quiera. Incluso puede incorporar letras al propio edificio construido, como hace Enric Miralles en el Parc dels Colors. Faltaría dilucidar el significado real de este gesto. En parte, es una de tantas tentativas contemporáneas de extender la arquitectura más allá de sus límites disciplinares. Miralles no hablaba de “edificios”, sino de “objetos”. Era una época en que las constricciones discipli-

nares ponían muchas trabas a la apertura de nuevas posibilidades, y todo valía, como el uso de las letras, para romper dichas trabas”.

Maurici Plà (*Doctor arquitecto, escritor y profesor de Teoría de la Arquitectura en la ETSAB*)

4. Enric obsesionado por la geometría reinventa la tipografía de Viaplana, aportando claras aportaciones de los arquitectos nórdicos, Alvar Aalto y Frank Lloyd Wright y el austriaco Richard Neutra. **¿Cree que hoy se ha descuidado el uso de la tipografía en los planos? Ahora la tipografía más utilizada en los planos es Arial, una copia de Helvetica, que Microsoft encargo hacer por tal de no pagar los derechos de licencia de Helvetica.**

“En efecto, la tipografía es un tema complejo que requiere técnica, teoría y sensibilidad. Con el uso masivo del CAD sin la adecuada formación, los arquitectos son incapaces de controlar la tipografía que usan y, por tanto, la descuidan. En mi opinión, hay aspectos del proyecto bastante más importantes que el virtuosismo en los grafismo de los planos que se entregan, pero eso no quita que estos deben ser leíbles y ordenados. La tipografía es crítica en esta cuestión, pues transmite mucha información”.

Eloi Coloma Picó (*ETSAB*)

“Hoy se ha descuidado el saber comunicarse con uno mismo y con lo que sucede fuera. Hoy se ha descuidado saber los límites del potencial de la reflexión gráfica”.

Irma Arribas (*ETSAB*)

“Sí, estoy de acuerdo en que se ha descuidado completamente a la tipografía y no es ninguna casualidad. Ello coincide con el absoluto abandono que sufre el dibujo en general, basado en la absurda confianza en que —los sistemas de CAD ya lo dibujarán bien—.

Las tipografías, las letras y los signos,

son dibujos que siempre deberían formar parte de un sistema integral de expresión y comunicación, esenciales para profundizar y enriquecer el proceso creativo”.

Gustavo Contepomi (*ETSAB*)

5. **¿Qué opinión tiene en el hecho de que un arquitecto pueda tener una tipografía como marca?**

“El dibujo es la primera construcción de la arquitectura.

Dibujar es dejar huellas, rastros, da igual si tienen forma de letra o de edificio”.

Irma Arribas (*ETSAB*)

“La mejor marca de un arquitecto siempre serán sus edificios”.

Maurici Plà

¿Qué le parece a Usted la duda sistemática de Marin Mahoney firmando y borrando su nombre en los planos realizados para F. L. Wright, hasta dejar una huella perceptible? Identidad? Marca? Autoafirmación de mujer? O simple dignidad?

Antonio Millan

Antonio Millan se refiera en la autoría de Carme Pinós en la tipografía. Durante todo el trabajo yo también creía que era autora junto a Enric Miralles, pero la entrevista con Maurici Pla me sacó de toda duda. Carme Pinós no tiene nada que ver con la creación de la letra. La incorporo Enric a partir de sus experiencias anteriores.

6. **¿Cree que el hecho de identificar o crear marca con el uso de una tipografía personalizada puede influir en el anonimato del autor en concursos públicos?, ¿es importante el anonimato en estos proyectos?**

“Es evidente que estos recursos pueden desvirtuar el sentido del anonimato en

los concursos públicos. El anonimato es importante, pero dudo que por si solo -sin la honestidad que debería esperarse de un jurado- garantice la igualdad de oportunidades para los concursantes”.

Gustavo Contepomi

“Creo que de eso se trataba precisamente en el caso de Miralles. Era un tipo listo. La autoría de su documentación se distinguía a la legua. El anonimato se esfumaba al ver esas letras grandes i finas y esos alzados y secciones ininteligibles orientados directamente sobre el plano.

Pero supongo que debes saber que la mayoría de los concursos anónimos de este país no lo son. Son un puro artificio burocrático que hace perder el tiempo a los despachos que no saben que el ganador ya está elegido de antemano.

Las administraciones serias que hacen concursos realmente anónimos obligan a los concursantes que sigan unos estándares gráficos idénticos para todos. Esto incluye las tipografías, las carátulas e incluso la nomenclatura de las capas de los archivos digitales que se entreguen. Por otra parte creo que muchos de los concursos públicos podrían ahorrarse. Me parece una idiotez hipócrita. Es lógico que una administración prefiera un firma a otra por cuestiones de estilo, fiabilidad y precio. Que no se pueda escoger libremente me parece una tontería, todo el mundo escoge teniendo en cuenta quien hay detrás de ese producto y sus experiencias anteriores con él. Hay otros mecanismos para evitar la prevaricación y, de hecho, el actual sistema de concursos anónimos es una verdadera pantomima”.

Eloi Coloma Picó (ETSAB)

Sin duda ha sido la pregunta que a suscitado más interés entre los arquitectos y el profesorado. Hay una desconfianza plena en la organización de estos concursos, la reflexión

sería si aún existen concursos donde se mantiene el anonimato.

7. Estos días estoy recibiendo los cuestionario que envié a casi 1.500 arquitectos del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y veo un gran desconocimiento sobre el uso básico de la tipografía. ¿Cree que la asignatura de 'Tipografía y Arquitectura' debería ser obligatoria y no optativa como lo es ahora? ¿Cree fundamental que los arquitectos tenga conocimientos sobre la arquitectura de la tipografía?

“El problema, es que hay mucho que aprender en la carrera. Creo que, tal y como están las cosas, que fuera obligatoria sería inviable. Piensa que, por otra parte, el arquitecto actual debe especializarse si quiere encontrar trabajo, y alguna de esas especialidades no consideran en tema de la tipografía en absoluto. El arquitecto proyectista generador de planos gana-concursos tiene un lugar muy minoritario en el mercado de la edificación.

Lo que sí que podría ser obligatorio sería una asignatura de estandarización de procesos, en la cual incluiría en el tema de la tipografía. Esto es más universalizable, ya que todo diseñador o gestor (de lo que sea) debe uniformizar sus mecanismos de producción si quiere ser eficiente y aumentar paulatinamente la calidad de su producto. De todas formas, como docente creo que lo más importante es ofrecer variedad en la oferta formativa (optativas, másteres, etc), y concienciar a los alumnos de la necesidad de formarse continuamente y de tener en cuenta muchos más aspectos de los que actualmente se consideran en las firmas obligatorias. El problema de la docencia de arquitectura en España es que se vende una sola visión del problema arquitectónico y eso es una falacia.

El tema de la tipografía es, como otros,

transversal y debería auditarse su calidad al largo de toda la carrera universitaria. De esta manera, el alumno se veía obligado, al menos, a estudiarse por su cuenta este tema. Pero para eso debe estar disponible material de calidad y allí entras tú. Espero”.

Eloi Coloma Picó (ETSAB)

“Me parece esencial que los arquitectos sepan dibujar y, de acuerdo con ello, que dominen el conocimiento de la tipografía como uno más de los recursos expresivos necesarios para pensar y comunicar su arquitectura. No estoy seguro de que la asignatura “Tipografía y Arquitectura” pueda ser obligatoria en el marco de reducción curricular que supone la aplicación de las normativas de Bologna. Sí creo que su estudio debería estar incluido en los programas troncales de las asignaturas de dibujo arquitectónico”.

Gustabo Contepomi

“La asignatura debería llamarse:  
“Aprender a dialogar gráficamente”.

Irma Arribas (ETSAB)

“No m’agrada el concepte obligatori, però si que penso que és bo que els arquitectes s’interessin per la tipografia i en coneguin els rudiments. Però no per dissenyar tipus, per favor, sinó per delegar funcions i col·laborar amb dissenyadors per tal de tractar-la el millor possible als plànols, com fa, per exemple, David Chipperfield. Una dita popular que diu: zapatero a tus zapatos. Vull dir que crec que els arquitectes han de fer arquitectura, i els tipògrafs, tipografia. Que és el que fan amb algunes excepcions, la única que posaria al pedestal fóra la de Peter Behrens”.

Enric Satué (Diseñador y profesor de ‘tipografía y arquitectura’ de la ETSAB)

## 8. ¿Que conocimiento en tipografía salen los recién licenciados en arquitectura?

Esta pregunta es clara en todos los entrevistados:

Depende de cada alumno,  
la mayoría ninguna.



# BIBLIOGRAFIA

## LIBROS

**El diseño gráfico.** Richard Hollis. Ed. El Mundo del arte French/Suenser. **Dibujo técnico.** Gustavo Gili. 1981  
**Manual de dibujo arquitectónico.** Franck Ching. GG-1982  
**La arquitectura a través del lenguaje.** Maurici Plà. Ed. Gustavo Gili  
**Poética y Arquitectura,** Barcelona. Anagrama 1981  
**Alvar Aalto. Obra completa:Arquitectura, arte y diseño.** Gustavo Gili. 1994  
**Enric Miralles. Obras y proyectos.** Lahuerta, Juan José y Tabliabue, Benedetta. Ed. Electa.  
**La vida instrucciones de uso.** Georges Perec. Editorial Anagrama  
**Bâtons, chiffres et lettres.** Raymond Queneau. Ed. Gallimard. París. 1965  
**Enric Miralles. Entrevista, Autografies, Oscar Tusquets, Enric Miralles,** Cicle d'Exposicions. Tusquets editores. S/Z. Roland Barthes. Ed. du Seuil, París, 1970  
**A.Viaplana. H.Piñón.** Cinco y cuatro. C.R.C. Galería de Arquitectura 1987  
**Carme Pinós: An architecture of overlay.** Ana Maria Torres. Paperblack.

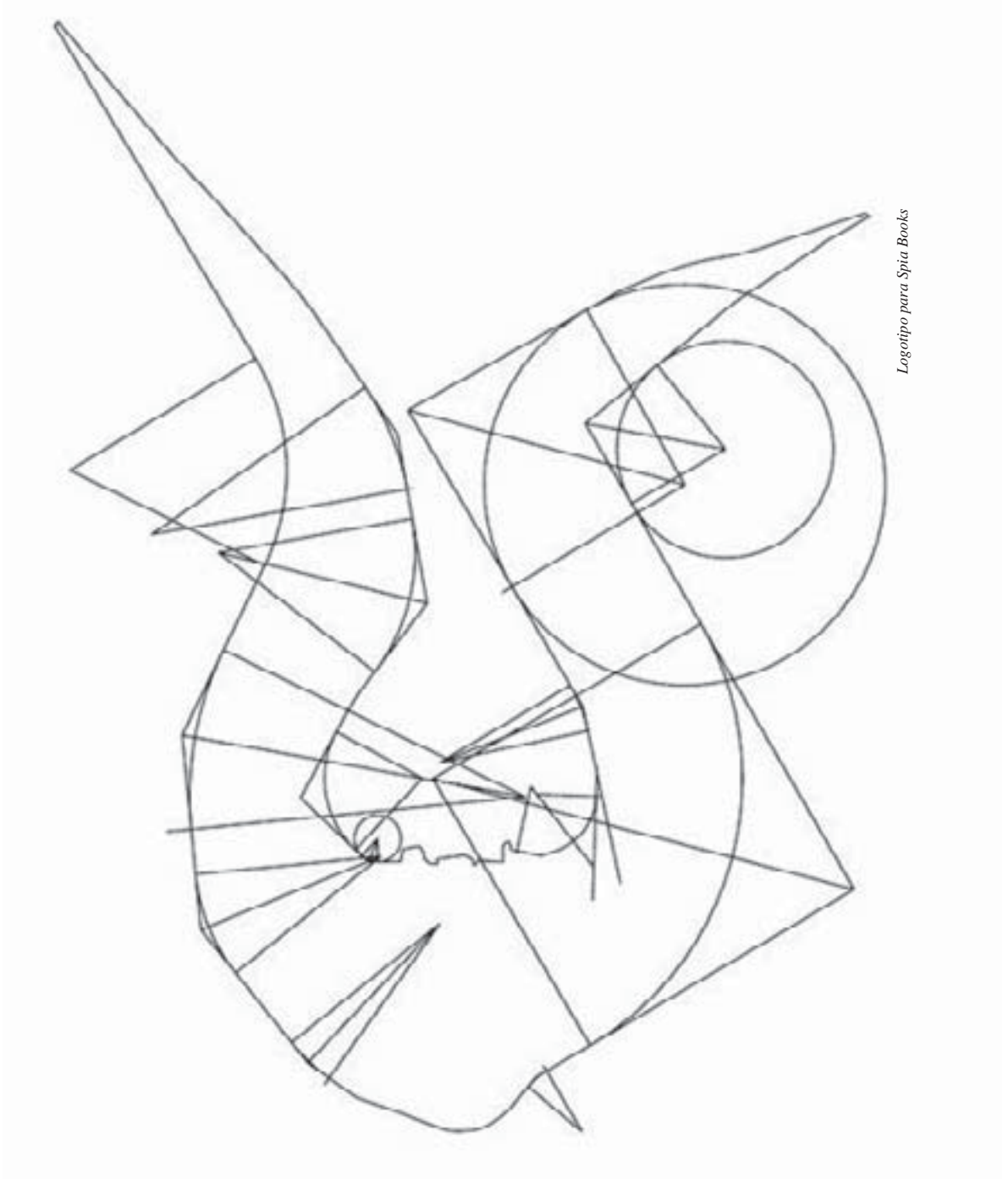
## REVISTAS

**El Croquis**, nº30. *Enric Miralles, Carme Pinós.* Madrid, 1987  
**El Croquis**, nº49.50. *Enric Miralles, Carme Pinós.* Madrid, 1991  
**El Croquis**, nº72(II). Enric Miralles. Madrid, 1995.  
**El Croquis** nº 100/101. *Enric Miralles y Benedetta Tabliague* 1996/2000, Madrid, 2000  
**El Croquis**, nº144. *EMBT 2000-2009.* Madrid, 2009.  
**Arquitectura BIS.** *Enric Miralles, Carme Pinós.* nº 17-18  
**2G** Nº29/30. *Max Bill.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2004.  
**Sobre el Cementerio de igualada.** *Arquitectura Viva* nº 28, 1993  
**Cuaderns**, nº 52-55  
**Cuaderns**, nº 179-180, 1988  
**Cuaderns**, nº 253, 2007  
**Visions** nº 3, 2004  
**Revista EGA** nº 13, 14, 15, 16 y 17.  
**Temes de disseny nº6.** Ed. Escuela Elisava. Barcelona. 1991  
**Temes de disseny nº13.** Ed. Escuela Elisava. Barcelona. 1996  
**Oulipo.** *Atlas de literatura potentielle.* Folio Essais. Ed. Gallimard. París, 1981  
**COAC.** EMTB. *Enric Miralles y Benedetta Tabliague. Work in progress.* COAC. Barcelona, 2004  
**Arquitectura en línea.** *Memoria de Miralles.* Marina Kusnir.  
**Arquitectura en línea.** *La arquitectura como sentimiento.* Fredy Massad y Alicia G. Yeste.  
**Variaciones de Enric Miralles sobre Max Bill.** *DPA17(Documents Projectes, Arquitectura).* Ediciones UPC.  
**Upcommons, Revistes i congressos** (UPC). <http://upcommons.upc.edu/revistes/>  
**Enric Miralles y Raymond Queneau.** *Maurici Plà.* Upcommons, Revistes i congressos (UPC).  
**Singladura de instantes.** *Enrique Granell.* Upcommons, Revistes i congressos (UPC).  
**Un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles** *Moya, Rafael Moneo.* Upcommons.

**Mirada retrospectiva: entrevista a Carme Pinós, 1980-1991.** *Carme Pinós;* Verónica Esparza  
**Palabras, verbos... y otros compañeros de viaje: una antología para Enric Miralles.** *Miralles, Enric,* 1955-2000; García, Carolina Beatriz  
**Espacio, tiempo y arquitectura.** *Editorial Dossat.* Madrid 1980  
**Lettering, architects for and designers.** *Martha Sutherland,* Ed. *VHR Van Nostrand Reinhold.* New York 1989

## TESIS

**Tesis doctoral ETSAB Albert Viaplana Vea.** “*Arquitectura de la experiencia*”, Mayo del 1980.  
**Tesis doctoral ETSAB Enric Miralles Moya.** “*Cosas vistas a izquierda y a derecha*”, UPC 1987.  
**Enric Miralles.** “*Procesos metadológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*”. Montserrat Bigas Vidal. 1998.  
**Aproximación a la obra gráfica de Enric Miralles. Un modelo de representación.** Alberto Bravo de Laguna Sorro. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. 2009.  
**Aprender a dibujar.** Edwards, Betty. Hermann Blume. Madrid, 1988.



*Logotipo para Spia Books*

*Gracias Enric*