

PONENTE

71/85

TÍTULO

Cajas vacías para la emoción. Los patios interiorizados de la Casa Carvajal en Somosaguas, Madrid

AUTOR

Sonia Vázquez-Díaz, Juan Ignacio Prieto López, Ruth Varela

Universidade da Coruña. Sonia Vázquez-Díaz. Doctora arquitecta y máster en Urbanismo. Profesora de Proyectos en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo y Composición de la Universidade da Coruña. Profesora invitada en la PUCMM (República Dominicana), en el HIT de Harbin (China) y en el Máster de Arquitectura del Paisaje de la Fundación Juana de Vega. Miembro del grupo de investigación Persona-Ambiente de la UDC. sonia.vazquez.diaz@udc.es

Universidade da Coruña. Juan Ignacio Prieto López. Doctor arquitecto. Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo y Composición de la ETSA de la Universidade da Coruña desde 2008. Profesor invitado en la ENSA Clermont-Ferrand (2009-2017), la OTH Regensburg (2008-2017) y el Máster de Arquitectura del Paisaje de la Fundación Juana de Vega. Miembro de la unidad de investigación pARQc y del Observatorio de Espacios Escénicos.

juan.prieto1@udc.es

CSIC. Ruth Varela. Arquitecta por la Universidade da Coruña y Máster en Renovación Urbana y Rehabilitación por la Universidad de Santiago de Compostela. Sus proyectos de arquitectura efímera, diseño y creación cultural han recibido numerosos premios nacionales e internacionales. Como investigadora está vinculada al Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

ruth.varela@incipit.csic.es

Cajas vacías para la emoción. Los patios interiorizados de la Casa Carvajal en Somosaguas, Madrid. Empty Cases for Emotion. Inner Courtyards in Carvajal's House, Somosaguas, Madrid _Sonia Vázquez-Díaz, Juan Ignacio Prieto López y Ruth Varela

METODOLOGÍA

Para dar respuesta al propósito del artículo –mostrar cómo el patio se incorpora a la modernidad arquitectónica a través de la asunción de los conceptos espaciales modernos, esto es, la apertura, la transparencia y la fenomenización del espacio– se selecciona como caso de estudio la Casa Carvajal en Somosaguas, de una modernidad y abstracción paradigmáticas. Como primer paso, se realiza una recopilación documental que comprende planos, fotografías de la época y actuales, y fotogramas pertenecientes a la película allí rodada, *La Madriguera*. Para conocer si los patios interiorizados de la casa participan de los conceptos de apertura y transparencia fenomenológica, se lleva a cabo un análisis gráfico, elaborando esquemas, tanto bidimensionales como tridimensionales para realizar su posterior análisis morfosintático. Este es un método con larga tradición en la disciplina. Sin embargo, el concepto de la fenomenización del espacio es más complejo de analizar y requiere de otro enfoque. Dado que la fenomenización implica la consideración del espacio como receptáculo pero también como germen de emociones, se decide buscar en la casa evidencias de la existencia de mecanismos retóricos arquitectónicos mediante los cuales se pueden desencadenar emociones estéticas.

Para clarificar este concepto de mecanismo retórico se recurre a la retórica literaria, de donde ha sido tomado, y se ejemplifica de forma sucinta la relación entre palabra, significado y emoción. Las palabras contienen un significado denotativo, aquel que aparece en el diccionario, y otro connotativo, que conlleva alusiones veladas a significados más distantes. Cuando el lector encuentra una palabra cuyo significado denotativo no tiene sentido en un contexto dado, se ve obligado a encontrar otros significados connotativos que sí encajen, y, en el caso de que sepa encontrarlos, podrá tener acceso a la emoción; revelándose así la fuerte interrelación que existe entre emoción y cognición. También puede suceder que el significado denotativo encaje, pero que existan otros significados connotativos que se solapen con él. En arquitectura los mecanismos retóricos actúan de forma análoga; el observador encuentra elementos o espacios arquitectónicos cuya materialidad, morfología, sintaxis o percepción trascienden los aspectos meramente funcionales, introduciéndose aspectos connotativos.

Para buscar evidencias de la existencia de estos mecanismos retóricos arquitectónicos, se realiza un análisis fenomenológico, examinando las percepciones que se pueden experimentar a través de la secuencia de acceso. Para ello, se aplica un análisis de contenido cualitativo al cuerpo de imágenes que documenta la configuración espacial. Como instrumento de apoyo al análisis se establece una lista apriorística de los mecanismos retóricos que se espera encontrar en la casa. La materialidad, la morfología, la sintaxis y la percepción de los elementos arquitectónicos se entienden aquí como fenómenos. Según el grado de similitud o diferencia entre dichos fenómenos, se establecen siete categorías de mecanismos retóricos arquitectónicos: la reiteración, el paralelismo, la alteración, la ambigüedad, el contraste, la ambivalencia y el extrañamiento. Al mismo tiempo, se va elaborando una lista con los elementos arquitectónicos que conforman la casa. Con la ayuda de ambas listas, cada documento se analiza sistemática y minuciosamente para buscar evidencias que acrediten la existencia de estos mecanismos, registrando a su vez los elementos arquitectónicos que los generan. A continuación se citan ejemplos de las siete clases de mecanismos hallados en la casa Carvajal.

La reiteración se define como un mecanismo de identidad, en el que uno o varios fenómenos se repiten, como podría ser un material, una forma o un módulo. Su utilización ayuda a cohesionar el resultado y genera orden, aumentando la legibilidad del proyecto. Es el caso de la repetición de volúmenes maclados que configura la casa Carvajal. El paralelismo es un mecanismo de semejanza entre fenómenos. Un ejemplo de paralelismo perceptivo es la alusión al paso del tiempo que tiene lugar cuando se percibe la pátina acumulada sobre las superficies del hormigón. En esencia, el paralelismo introduce un orden más complejo y también capas de significado.

La alteración consiste en la aparición de un fenómeno distinto a los contiguos y que representa una singularidad, siendo un mecanismo de transgresión de las leyes internas del proyecto que aporta complejidad; por ejemplo, el giro de 45° del volumen de acceso respecto al resto de la casa, con objeto de atraer al visitante. En la ambigüedad, por su parte, fenómenos diferentes se intersecan, por lo que los límites entre ellos aparecen difusos, como podría suceder cuando el pavimento que caracteriza a un ámbito invade otro contiguo. En esta casa se observa, por ejemplo, en la indeterminación de los límites del patio del vestíbulo, en el que los bordes de la cubierta, los paramentos de vidrio que lo envuelven y el contorno del pavimento no coinciden en la misma vertical.

El contraste se produce cuando los fenómenos que se presentan simultáneamente son opuestos pero armónicos; en la fuente del patio de la biblioteca se percibe a la vez el movimiento y la quietud, el cielo y el agua, lo geométrico y lo orgánico. En la ambivalencia, un solo fenómeno admite múltiples interpretaciones simultáneas, al igual que sucede en el doble sentido literario; este mecanismo se encontraría cuando un espacio puede leerse simultáneamente como interior y exterior; así, los patios interiorizados pueden entenderse como el más exterior de los interiores o el más interior de los exteriores. Y, por último, en el extrañamiento, los fenómenos presentes simultáneamente encierran una contradicción. Es el caso de las paradojas, los equívocos y lo sugerido. Construir patios que sólo pueden ser habitados por la mirada, espacios destinados a no ser ocupados, es una contundente paradoja arquitectónica. Carvajal juega también al equívoco al generar grandes voladizos de hormigón, haciendo que lo pesado se muestre ligero; y emplea la sutileza de lo sugerido al introducir rasgaduras verticales que incitan al visitante a explorar lo que tras ellas se esconde.

A través de los análisis morfo-sintáctico y fenomenológico, se ha podido comprobar cómo los patios interiorizados de la Casa Carvajal participan de los conceptos espaciales modernos, aportando evidencias de su presencia que permiten sostener los resultados del artículo.

TEXTO DE REFERENCIA (Publicado en rita_08)

Palabras clave

Patio, modernidad, percepción, espacio arquitectónico, emociones estéticas.

Courtyard, modern architecture, perception, architectural space, aesthetic emotions.

Resumen:

La Casa Carvajal es el resultado de una profunda reflexión sobre el papel del patio en la arquitectura moderna; un arquetipo inicialmente repudiado al juzgarse asociado a una espacialidad tradicional, introvertida y deudora de una concepción escindida entre interior y exterior. Sin embargo, tras este primer rechazo, el patio se incorpora de forma paulatina a la modernidad y, gracias precisamente a la integración de la concavidad que proporciona, permite que evolucionen y se complejicen los conceptos espaciales de la misma, tanto en relación a la apertura y fenomenización del espacio, como a la transparencia fenomenológica. Este artículo se propone mostrar cómo estos conceptos se manifiestan en los patios interiorizados de la Casa Carvajal, revelando, gracias a ello, la función determinante de los patios en la culminación de la modernidad. Mediante el análisis del orden formal y de las percepciones, a lo largo de la secuencia espacial que va desde el acceso hasta el entorno de los patios, se pondrá además de manifiesto que estos vacíos constituyen elementos esenciales en la estrategia de proyecto, tanto en el plano morfo-sintáctico, al constituir el germen de la lógica formal, como en el plano perceptivo-emocional, al cualificar el espacio como marco del habitar.

Carvajal House is the crystallisation of a deep reflection on the role of courtyards in Modern Architecture. Modern architects had initially dismissed the use of courtyards on their designs, because they used to associate them to the traditional spatial conception, characterised by introversion and a clear conceptual distinction between inside and outside. After this initial rejection, the courtyard was gradually reintroduced, and paradoxically, we will show how it was in fact an element that led to the evolution and development of modern spatial concepts, such as openness, phenomenological transparency and phenomenisation of space, because it constituted a way to integrate concavity again. The aim of this paper is showing how these modern concepts appear clearly in the interiorised courtyards of the Carvajal House, revealing the decisive role that they had in the evolution of modernity. We analysed the formal order and the perceptions that a person can experiment throughout the spatial sequence, from the access to the surroundings of the courtyards. This makes clear how the courtyards are fundamental elements in the design strategy, both at a morfo-syntax level (as the seed of the formal logic) and at a perceptual-emotional level (qualifying space as the stage for life).

El patio, como mecanismo de introversión arquitectónica por antonomasia, no forma parte inicialmente del repertorio espacial moderno, que propugna un ideal de espacio unificado, continuo y dinámico. Sin embargo, tras esta exclusión de partida, la arquitectura moderna confronta la paradoja entre el espacio centrífugo que, como ideal, promueve, y los instintos de concavidad y protección inherentes al habitar humano, y resuelve esta paradoja reintroduciendo el patio como medio para conjugar ambas ideas ¹.

En consecuencia, el concepto tradicional de patio, un recinto en el interior de la edificación, delimitado en todo su perímetro y abierto al cielo, va a introducirse de nuevo en el proyecto moderno, aunque lo hará de forma paulatina. En este proceso de recuperación se producen una serie de transgresiones conceptuales, ya estudiadas por autores como Martí, Díaz-Y. Recasens o Sentieri ²; primero a través de espacios cóncavos pero no completamente clausurados –*patios abiertos*–, después mediante la selección y escisión de fragmentos del entorno para asociarlos al interior –*exteriores limitados*–, y por último, volviendo a introducir por completo el patio en el interior de la casa –*patios interiorizados*– ³.

Todas estas transformaciones experimentadas por el patio irán encaminadas a incorporar los nuevos conceptos espaciales de la modernidad, esto es, la apertura, la transparencia y la fenomenización del espacio. Se hace necesario pues definir brevemente estos conceptos y clarificar el sentido con el que se emplean en esta investigación:

En primer lugar, la apertura del espacio se entiende como la fusión entre interior y exterior ⁴, la disolución de los *límites conceptuales* entre fuera y dentro. En relación a este concepto, el patio interiorizado supone la culminación del proceso de

integración espacial y la superación de estos *límites*; el espacio exterior no solamente penetra en el interior a través de la disolución o ensanchamiento del *límite*, sino que se introduce en el corazón de la casa, unificándose e intersecándose verdaderamente. En segundo lugar, la transparencia fenomenológica del espacio, tal y como fue acotada por Rowe y Slutzky ⁵, es una articulación compleja de espacios con entidad propia que se interpenetran, se enlazan o se deslizan unos tras otros, percibiéndose simultáneamente. Y, finalmente, la fenomenización del espacio se aplica a la concepción de la arquitectura como escenario de la vida, siendo receptáculo y germen de emociones ⁶ y situando a un tiempo la percepción espacial y el contenido poético en el centro del debate ⁷.

El patio moderno es, por tanto, aquel que muestra evidencias de haber asimilado alguno de estos conceptos espaciales de la modernidad, y podría definirse como *una unidad espacial arquitectónica con un carácter ambiguo entre interior y exterior, contigua a la edificación, delimitada lateralmente en la mayor parte de su perímetro, y cuyo ámbito se percibe de forma unitaria* ⁸. En artículos previos se había apuntado cómo el patio moderno presente en la arquitectura residencial española de mediados del siglo XX actuaba como un dispositivo de complejidad espacial que permitía profundizar en la modernidad ⁹, pero no se había descrito con minuciosidad y exactitud mediante qué mecanismos actuaba este dispositivo.

Por consiguiente, el propósito de este artículo es mostrar cómo el patio ha asimilado estos conceptos espaciales modernos, a través del análisis pormenorizado de los patios interiorizados de la casa que Javier Carvajal construyó para sí mismo en Somosaguas, Madrid, entre 1964 y 1965. La Casa Carvajal es seleccionada por el grado de refinamiento que alcanza en la consecución de una *modernidad radical* de los patios; modernidad que es consecuencia de la maestría de su autor y de la libertad creativa que deriva del privilegio de poder proyectar y promover la obra. Resuelta en hormigón visto, buscando la máxima expresividad de su textura desnuda, se trata de un organismo complejo de volúmenes mudos con aristas afiladas y en cuyo interior se vacían dos patios [1].

El estudio se enfoca desde dos aproximaciones distintas: el análisis del orden morfosintáctico que rige el proyecto y el análisis fenomenológico que permite registrar las percepciones que podría captar un visitante en el entorno de los patios. Además de la visita personal a la casa, en la investigación se han empleado fotografías inéditas pertenecientes al archivo Carvajal y que documentan el estado de la casa cuando estaba habitada por el arquitecto y su familia; se adjuntan aquí estas imágenes. También se han utilizado fotogramas de la película *La Madriguera* de Carlos Saura, rodada allí en 1969.

En los siguientes apartados se irá viendo cómo los patios no solamente se impregnan de los conceptos espaciales modernos, sino que además permiten profundizar en ellos, proporcionándoles complejidad y riqueza. Los patios se revelan como piezas centrales de la estrategia de proyecto cuya finalidad es determinar y cualificar el espacio interior y generar emociones arquitectónicas.

Orden morfosintáctico: patios excavados

Desde el exterior, la Casa Carvajal se muestra como una topografía artificial, en la que los muros que retienen los bancales se elevan del suelo para conformar una trama suspendida de cintas plegadas, de espesor y anchura constante, que se entrelazan y superponen, conteniendo el terreno en su interior. Una mirada más próxima revela que la ley morfosintáctica que genera el proyecto es una agregación de prismas intersecados de hormigón desnudo [2], que mantienen su individualidad y su integridad formal, como los cristales de una drusa ¹⁰. Domina la componente horizontal de los volúmenes maclados de cubierta, ya que los otros volúmenes que sirven de apoyo a esta se disponen rotundamente retranqueados y permanecen en sombra. Así, los masivos voladizos parecen flotar ingravidos desafiando su verdadera naturaleza.

Este modo de hacer, dando forma a la materia para conformar un sólido homogéneo y monolítico, se correspondería con el proceso que Algarín Comino, basándose en Leon Battista Alberti y en Plinio, identifica como *fusoria*, en el que se trabaja utilizando un molde del cual tomará su forma un material líquido al fraguar ¹¹.

En consonancia con el exterior, el espacio interior mantiene la naturaleza estereotómica. Parece que hubiera sido tallado en el interior de la roca por un vacío fluido y denso que hubiera ido labrando su camino hasta fundirse de nuevo con el espacio exterior. Y acordes a esta idea de interior como gruta resultante de un proceso erosivo en que el espacio se abre paso, aparecen los patios; el exterior se filtra en el interior.

Los patios interiorizados en la secuencia espacial

De acuerdo con las tesis de Ignacio Borrego ¹², la materia de los distintos elementos constructivos sufre diferentes procesos, ofreciendo información que el autor clasifica en instrumental, circunstancial y codificada. Esta materia toma una forma, o se *conforma*, como expresa Borrego, y acumula información ambiental sobre las circunstancias que le han ido afectando; como sucede en la habitual pátina que evidencia el paso del tiempo. Además, a través de la materia el arquitecto puede transmitir

información codificada, comunicar sus intenciones y añadir significados. El acceso a esta información es posible a través de la experiencia fenomenológica del espacio y está condicionado por la base cultural. Ana Espinosa refuerza esta idea de Borrego al valorar que Carvajal "desde la génesis del proyecto, entendía la presencia del material como un atributo inherente del espacio, inseparable de su significado." ¹³

La imagen hermética que ofrece la Casa Carvajal no hace concesiones al convencionalismo doméstico, cerrándose al espacio público y protegiendo su intimidad. Sin embargo, el cuerpo de la casa que alberga el garaje se gira 45° para recibir y acoger al visitante [3]. En el vértice del pliegue formado por este giro se abre una cavidad sumergida en la penumbra, hacia la que convergen los planos del cerramiento. No es fácil percibir la puerta de entrada desde el exterior, pero la profundidad del zaguán y la inexistencia de otros huecos en la fachada invitan a adentrarse en él [5].

Con el juego de transiciones sutiles entre direcciones, en el que Carvajal decide, magistralmente, cuál ha de imponerse para evitar encuentros que configuren ángulos agudos, así como con la forma de embudo que adopta el zaguán y con los escalones descendentes que aparecen a lo largo del recorrido, el huésped va siendo paulatinamente conducido al interior [4].

El exterior penetra bajo la cubierta, se desliza y excava, fluyendo hacia la casa. A pesar de la radical abstracción hermética con la que nos recibe la casa, el hueco profundo, protegido por volúmenes pétreos, remite a la idea primigenia de cobijo, de gruta, y con ella atrae con fuerza al visitante.

Al fondo del zaguán, donde una apertura cenital matiza la penumbra dominante, el visitante encuentra la puerta de entrada; un panel en el que se dibuja una rendija que permite controlar quien se acerca a la casa o, en sentido contrario, activar la curiosidad por descubrir su interior; curiosidad que se intensificará al advertir que desde esta rendija apenas puede verse nada [6].

Tras franquear la puerta, se accede a un primer ámbito, delimitado por un escalón, que sirve de esclusa, al tiempo que se abre al norte mediante un ventanal tripartito de suelo a techo, encajado entre muros. Este ventanal encauja la mirada hacia el exterior y produce un cierto deslumbramiento, en contraste con la penumbra del zaguán. Ambos efectos coinciden en velar la visión hacia el interior [7].

De igual modo que los prismas de cubierta se agrupan mediante maclas, se produce una analogía relacional en la sintaxis de espacios. Éstos se intersecan y engarzan hasta configurar un continuo espacial de morfología compleja, cuyos límites son sutiles, difusos y articulados [8].

Así ocurre que, por ejemplo, el ámbito de la esclusa anteriormente descrito, no mantiene su altura libre constante, sino que un volumen se descuelga del techo en él y avanza hacia el vestíbulo, generando un espacio intermedio de transición. Estos mecanismos de ambigüedad sintáctica espacial producen una secuencia de entrada más gradual e invitan a seguir el recorrido sutilmente prefijado por el arquitecto [6].

Es en la configuración del vestíbulo, y del patio asociado a él, donde la idea de vacío como fluido que erosiona un sólido buscando su camino hacia el exterior, se materializa de forma más clara. Un ramal de vacío desciende hacia el salón mientras otro presiona cenitalmente y logra perforar el volumen configurando el patio. Ambos ramales se encuentran y se origina una tensión que provoca que el plano de vidrio del patio se quiebre y retroceda. Por su parte, el ramal cenital avanza sobre el salón e impulsa los escalones, frontal y lateralmente, solapándose con el ámbito del vestíbulo y adelantándose a él [9].

Las huellas de estas tensiones quedan impresas en el interior excavado y, como consecuencia, la morfología resultante del patio del vestíbulo participa de la ambigüedad sintáctica espacial. Los límites de la perforación de cubierta, de la envolvente y del pavimento no son coincidentes, sino que siempre se producen solapamientos e interferencias [9].

Cabe añadir que el peso visual de la carpintería fija se minimiza de manera que el patio se integra visualmente en el vestíbulo al tiempo que se separa de él con nitidez, evitando su ocupación física.

El patio y las tallas de madera, situadas en una mesa baja, atrapan la atención del visitante y pausan el ritmo de la secuencia de acceso [10]. El recorrido en diagonal se encuentra enfatizado por los planos de cerramiento que avanzan hacia el jardín, dilatando el espacio y dejando resquicios de luz. Junto a estos efectos, la disposición del volumen que cuelga del techo, y la luz que introduce el patio, alejan al visitante del pasillo de servicio y le conducen hacia el estar. No obstante, tras el paréntesis producido por la atracción del patio, la transición hacia esa estancia no será ni inmediata ni directa. Las tres columnas, situadas a distancias dispares y de notable profundidad, conforman un tamiz de parteluces que filtra la visión hacia el estar [11]. Por otro lado, las escaleras descendentes se compensan con una considerable bajada del nivel del techo que produce una contracción espacial. De este modo se contiene el avance del visitante, que aguardará a ser invitado antes de traspasar este límite sutil [12].

En el estar reina una atmósfera sosegada e íntima originada por la luz matizada y tenue. La estancia se orienta al norte y los huecos quedan protegidos por grandes aleros. El patio del vestíbulo introduce una luz meridional que casi siempre incide en el suelo vegetal antes de rebotar hacia el techo. Cuando la posición del sol en su cénit de invierno le permite entrar directamente, salvando el espesor de los prismas de cubierta, la profundidad del espacio le impide alcanzar el ámbito de los sofás, y el color oscuro del suelo mitiga su intensidad [13].

Mirando desde el estar, la perspectiva que se tiene del patio es muy distinta. Ahora actúa como vacío articulador, como dispositivo de transparencia fenomenológica ¹⁴ que permite advertir cómo los diferentes ámbitos espaciales se ensamblan, se deslizan e intersecan en torno a él [14].

A la transparencia fenomenológica y literal del patio se le superponen los mecanismos asociados al reflejo vertical de los paramentos de vidrio. La imagen del exterior se imprime sobre el lienzo vidriado que linda con el salón, y así puede contemplarse el paisaje como un eco difuso, superpuesto a la visión del patio. Los retazos de cielo, recortes que reproducen el ritmo de los huecos del estar, materializan el vidrio eliminando su transparencia, de manera que el reflejo oculta lo real. Cuando el habitante se sitúa entre el cielo y su reflejo, su silueta a contraluz genera una figura de sombra en cuya superficie lo real vuelve a aparecer [15]. Al tiempo, el patio se refleja a sí mismo de forma tenue, como un eco visual, en sus propios paramentos de vidrio, deramándose en la visión del vestíbulo hasta disolverse [16].

Adyacente al patio del vestíbulo aparece el comedor, que se separa del salón con sutileza, gracias a la posición de la chimenea, suspendida del techo. Aparece aquí de nuevo la emoción de lo ingravido. Y, a pesar de que salón y comedor no se separan por completo, la intimidad de este último queda preservada a través de la rendija horizontal que configuran la campana y el hogar, de manera que el espacio contiguo queda sugerido, y al mismo tiempo se mantiene la fluidez espacial entre ambos ámbitos.

Las escaleras dificultan el tránsito hacia este espacio más recogido y familiar ¹⁵, con la ayuda de un mural de hormigón que se incrusta en ellas y del techo bajo del salón que se adentra hasta cubrir las. De este modo, reducen ligeramente el paso y contrarrestan la atracción ejercida por el segundo patio, que se descubre ahora, sin llegar a desvelarse por completo [17].

Carvajal denomina biblioteca al segundo ámbito del estar que, al contrario que el resto del salón, se cierra a las vistas septentrionales y se vuelca al segundo patio a través de un gran ventanal de muro a muro, generando un ambiente más acogedor e íntimo [18]. La biblioteca se enlaza también con un pasillo que comunica los dormitorios de padres e hijos. Al recorrerlo en dirección a los dormitorios de los hijos comienzan a aparecer rítmicamente unas rendijas verticales que ofrecen visiones recortadas de la piscina. Antes de que ese paramento se vuelva ciego, la rendija vertical se duplica al otro lado del pasillo y, en ese punto, entre rasgaduras verticales, exterior y patio son enmarcados simultáneamente. Después, al seguir caminando, el ritmo de hendiduras vuelcan la atención hacia este último espacio [18]. Así, mientras la biblioteca y el comedor se asoman al patio, el pasillo se oculta de la visión desde la biblioteca mediante un muro de huecos profundos y rasgados [19] [20].

En la película *La Madriguera* (Carlos Saura, 1969) puede verificarse la configuración original de este segundo patio. En el centro de la composición, desplazada hacia la biblioteca, se halla una fuente ¹⁶ [21] cuya gruesa losa flota sobre el hueco sin apoyo aparente. El agua, el equivalente líquido de la luz ¹⁷, resbala sobre la piedra, colmata oquedades, se impulsa hacia arriba, recorre grietas y se estanca. Su condición dinámica introduce el movimiento en la quietud del patio. Los destellos de luz sobre la lámina deslizante, las ondas concéntricas que recorren la superficie y se suceden incesantemente, así como el tránsito interminable del agua, generan un efecto hipnótico que calma al observador y evoca el paso del tiempo. El ligero borboteo del chorro, que apenas emerge sobre la superficie, introduce el sonido y la alusión a la frescura en la estancia. La letanía visual producida por la oscilación de la lámina de agua se refuerza con los cantos rodados del fondo y entre las vibraciones es posible percibir ligeras variaciones de forma, tamaño y tono. En el patio, a través de la triada formada por la fuente, la vegetación y las luminarias esféricas, se convoca lo estático y lo dinámico, lo curvilíneo y lo ortogonal, lo geométrico y lo orgánico, lo vivo y lo inerte.

Desde la biblioteca también puede verse la terraza con piscina que está al otro lado del corredor de dormitorios, en un calculado juego de opuestos: la aparente anarquía que la vegetación introduce en el patio acotado contrasta con el orden que la geometría imprime a los extensos jardines; el giro de 45° de su directriz se enfrenta a la ortogonalidad de la casa; y el agua en movimiento de la fuente contrasta con el reposo de la piscina. Las trazas ortogonales y oblicuas colonizan la parcela de la casa y la ordenan geométricamente dando lugar a banales, plataformas, acequias y láminas de agua. Carvajal introduce la arquitectura en la naturaleza sirviéndose de la geometría, y la naturaleza en la arquitectura sirviéndose de los patios.

A pesar de la radical abstracción y modernidad de la Casa Carvajal, después de este análisis morfológico y fenomenológico, se hacen patentes en esta obra reminiscencias de arquitecturas históricas, como la Alhambra de Granada ¹⁸. En ambos

casos, muros contundentes albergan interiores delicados, con espacios interiores pautados por elementos arquitectónicos que logran enmarcar las vistas largas hacia el norte y captar la luz del sur a través de los patios. Y con estancias abiertas a patios y asomadas al paisaje mediante espacios intermedios de límites difusos entre interior y exterior. Y con huecos que enfatizan su espesor –con bastidores a modo de carpinterías que se extrusionan hasta formar verdaderas cajas en el caso de Carvajal–, y espacios interiores de perímetros desdibujados que contraen y dilatan el espacio para secuenciar y moldear el recorrido.

El agua, sustancia arquitectónica de la Alhambra, tiene también un papel fundamental en la Casa Carvajal. Las acequias del Generalife podrían encontrar su réplica en el canal situado frente al estar, que desemboca en una pequeña lámina de agua. El estanque del Partal podría encontrar un paralelo en la superficie de la piscina. Y las pilas circulares con surtidor central que rebosan en la alberca del patio de los Arrayanes, encontrarían sus reminiscencias en la fuente del patio de la biblioteca. Es de destacar que Carvajal repetirá estas mismas estrategias en la Casa García-Valdecasas, proyectada en la parcela contigua de manera coetánea ¹⁹.

Conclusiones

A lo largo de este análisis se ha comprobado cómo los patios interiorizados de la Casa Carvajal no solo participan de los modernos conceptos espaciales de apertura, transparencia y fenomenización, sino que permiten profundizar en ellos con un refinamiento que no podría alcanzarse sin la presencia de estos espacios acotados.

En el proyecto moderno, la existencia de patios interiorizados ya no determina el ensimismamiento de la casa. Este importante logro espacial encuentra un ejemplo paradigmático en la Casa Carvajal.

Se supera en ella con claridad la oposición reduccionista entre el habitar cóncavo y el convexo, integrando ambos modelos con el objetivo de lograr la apertura del espacio.

Los dos patios de la Casa Carvajal son también una buena muestra de cómo actúan los dispositivos de transparencia fenomenológica ²⁰ en la modernidad. Ambos permiten percibir a través de ellos una estratificación de espacios con entidad formal propia, que al tiempo se mantienen cosidos al hilo de la continuidad espacial. Con todo, lo hacen de forma muy distinta. El patio del vestíbulo se comporta como un filtro: vincula espacial y visualmente varios ámbitos, relacionándolos perceptivamente pero distanciándolos físicamente. Mientras que, por su parte, el patio de la biblioteca funciona como un nudo: entrelaza espacialmente varios ámbitos visuales pero no permite las visiones cruzadas, preservando la intimidad.

En relación a la fenomenización del espacio ²¹, ambos patios son también paradigmáticos y buscan determinar y cualificar el espacio interior, creando una atmósfera acorde a las acciones a desarrollar en los ámbitos espaciales circundantes; esto es, no se comportan como elementos de composición sino como estrategias de proyecto ²².

Llegados a este punto conviene destacar cómo utiliza Carvajal dos de las grandes estrategias de proyecto: la estrategia morfo-sintáctica, y la estrategia perceptivo-emocional. Carvajal logra que los patios operen simultáneamente a dos niveles, el nivel morfo-sintáctico, vinculado a la determinación espacial para generar lugares estructurados, y el nivel perceptivo-emocional, ligado a la conciencia de la arquitectura como marco del habitar ²³, como depositario de componentes emocionales y receptáculo de atributos poéticos ²⁴.

Como estrategia morfo-sintáctica, los patios de la Casa Carvajal se obtienen por sustracción, por perforación del sólido, tallando un hueco cenital en la cristalización de prismas maclados que conforman el espacio doméstico. Aún siendo la horadación una operación transformadora propia de un sistema estereotómico ²⁵ como el empleado, al no llevarla intrínsecamente aparejada, constituye aquí una excepción a la ley configuradora del proyecto.

Como estrategia para la emoción, la función de los patios irá dirigida a lograr un contundente impacto perceptivo en el habitante y con ello una intensa emoción estética, tanto *espacial* como *temporal*, tal y como las define Aparicio ²⁶ cuando distingue aquella emoción que se produce al contemplar el espacio en movimiento: emoción espacial de aquella otra que se obtiene al contemplar el espacio en quietud, a lo largo del tiempo: emoción temporal.

En relación a la emoción espacial, surgida de la contemplación en movimiento, los dos patios, aparecen de forma imprevista, produciendo la emoción de lo inesperado. En ellos existen dos tipos opuestos de valor secuencial, que sin embargo aparecen de forma simultánea: el *vórtice* y la *cesura* ²⁷. Los patios actúan como vórtices, esto es, como señuelos que atraen al visitante, impulsándolo a continuar el recorrido. Pero una vez que el visitante se encuentra frente a ellos, despliegan sus recursos contemplativos, absorbiendo su atención hasta el punto de provocar una cesura, una detención momentánea o dilatada en el tiempo.

En relación a la emoción temporal, surgida de la contemplación en quietud, ambos patios funcionan como cavidades donde se encierra un fragmento de naturaleza controlada, un paisaje idealizado con su ordenada composición de arbustos, fuente y luminarias, velado por las enredaderas que penden de la cubierta. El patio del vestíbulo, al ser observado desde el estar, activa el espacio mediante el mecanismo de autorreferencia o puesta en abismo, que impregna a la arquitectura de sí misma ²⁸. El reflejo del propio patio sobre sus paramentos de vidrio se proyecta sobre el ámbito del recibidor, invadiendo el espacio real con su imagen. Pero al mismo tiempo, el patio es también activado por el reflejo del paisaje lejano.

Como resumen, los patios interiorizados de la Casa Carvajal se insertan en la secuencia espacial y actúan como vacíos para la contemplación, donde se integran los opuestos y donde se evoca el paso del tiempo. La percepción callada y expectante de estos mecanismos sutiles conduce a la emoción estética. Los patios son proveedores de estímulos sublimes, aunque velados y frágiles; estímulos que conmueven al habitante y colman su espíritu, sus necesidades más elevadas. Carvajal apuntaba así la síntesis de sus aspiraciones:

"Necesidad sí, pero no sólo función.

Necesidad sí, pero necesidad de emoción de significación y de belleza. (...)

Realidad, sugerencia y misterio, (...) tres conceptos que engendran la belleza y emoción que el hombre necesita, más allá de las estrictas funciones del comer, o del dormir" ²⁹.

Notas:

- ¹ "La casa con patio ha muerto. ¡Viva la casa con patio!" BLASER, Werner. *Patios: 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días* (2ª ed). Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 25. Cfr. PADOVAN, Richard. "El pabellón y el patio. Problemas culturales y espaciales de la arquitectura de Stijl". En GREENBERG, Richard (ed.). *Espacio fluido versus espacio sistemático*. Barcelona: UPC, 1995, pp. 57-72.
- ² Cfr. MARTÍ, Carlos. "Presencia del patio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las versiones heterodoxas". En *La habitación y la ciudad moderna: roturas y continuidades, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Mies van der Rohe y DOCOMOMO Ibérico, 1998, pp. 121-128; MARTÍ, Carlos. "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". *Dearq*, 2, 2008, pp. 16-27; DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992; SENTIERI OMARREMENTERÍA, Carla. "Más patios". En TORRES CUECO, Jorge. *Casa por casa. Reflexiones sobre el habitar*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2009, pp. 125-136.
- ³ Cfr. MARTÍ, Carlos. "Presencia del patio en la arquitectura moderna"; MARTÍ, Carlos. "Pabellón y patio"; VÁZQUEZ-DÍAZ, Sonia. "Patio y modernidad". En *Patios del silencio*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2013, pp. 105-185.
- ⁴ PÉREZ HERRERAS, Javier. *Cajas de aire*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000, p. 11.
- ⁵ ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert. "Transparency: Literal and Phenomenal". *Perspecta*, 8, 1963, pp. 45-54.
- ⁶ HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009.
- ⁷ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ⁸ Cfr. VÁZQUEZ-DÍAZ, Sonia. *Patios del silencio*, p. 13.
- ⁹ Cfr. VÁZQUEZ-DÍAZ, Sonia. "Los patios modernos españoles como dispositivos de complejidad espacial". En *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra. Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso*. Fundación Alejandro de la Sota, 2014, pp. 997-1007.
- ¹⁰ El Diccionario de la Real Academia Española define drusa como el conjunto de cristales que cubren la superficie de una piedra; generalmente dicha superficie adopta forma de cavidad. Cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Madrid: Real Academia Española, 2001.
- ¹¹ ALGARÍN COMINO, Mario. *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p. 17.
- ¹² BORREGO GÓMEZ-PALLETE, Ignacio. "Materia informada. Deformación, conformación y codificación" *RITA, Revista Indexada de textos académicos*, nº 1, 2013, pp. 112-119.
- ¹³ ESPINOSA GARCÍA-VALDECASAS, Ana. "La casa Carvajal en *La Madriguera*", *RITA, Revista Indexada de textos académicos*, nº 1, 2013, pp. 88-95.
- ¹⁴ ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert, *op. cit.*
- ¹⁵ Existe un segundo comedor más privado, situado al otro lado del pasillo de servicio, que comunica directamente con el office a través de un pasaplatos.
- ¹⁶ Las fotografías del archivo Carvajal muestran el patio tiempo después, cuando la vegetación ha proliferado, empañando la claridad compositiva original. Cfr. figura 19.
- ¹⁷ Paráfrasis de la voz "agua", de COOPER, J.C. *Diccionario de Símbolos*, México: Gustavo Gili, 2000, p. 11.
- ¹⁸ Otros autores han puesto de manifiesto esta relación anteriormente: "[En las casas de Somosaguas] es patente el gusto por las formas que se maclan y se engarzan en juegos formales bajo la luz, para conseguir el buscado contrapunto entre las cajas ciegas y los volúmenes diáfanos, con gran predilección por la fuerza abstracta y monumental de los volúmenes puros de interior complejo que no es extraña en un arquitecto enamorado de la Alhambra." ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel y FERNÁNDEZ-SALIDO, Luis Manuel. "La emoción y la trama". En MARTÍN, César (ed.). *Escuela de Altos Estudios Mercantiles: Barcelona 1961*. Pamplona: T6 Ediciones, 2004, p. 18.
- ¹⁹ Cfr. CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Munilla-Lería, 2000, pp. 24-29. Carvajal ensaya muchas de estas estrategias en otros proyectos de casas con patio que pueden encontrarse en esta misma publicación, como la Casa Biddle Ducke (1965-67) (pp. 40-43), la Casa Sobrino (1965-66) (pp. 36-39), la Casa Hartmann (1968-70) (pp. 44-45), la Casa Lladó (1972) (pp. 50-53), y la Casa Baselga (1975) (pp.54-59).
- ²⁰ ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert, *op. cit.*
- ²¹ ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 18.
- ²² ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, p. 158.
- ²³ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*

²⁴ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*

²⁵ Se emplea el concepto de lo estereotómico en el sentido en el que lo hace Jesús María Aparicio en su libro *El muro*. Para definirlo se basa en la interpretación que Frampton realiza de este término, que, junto con su opuesto, lo tectónico, a su vez proceden de Semper. Lo estereotómico hace referencia a lo continuo, masivo y volumétrico. El espacio estereotómico establece una clara distinción entre el interior introvertido y el exterior ajeno. Por el contrario, lo tectónico se vincula a lo compuesto, ligero y planimétrico. El espacio tectónico considera el interior y el exterior como un continuo único. *Cfr.* APARICIO, Jesús María. *El muro*. Buenos Aires: Librería Técnica CP67, 2000.

²⁶ APARICIO, *op. cit.*, p. 24.

²⁷ *Cfr.* VÁZQUEZ-DÍAZ, 2013, *op.cit.*, p. 569.

²⁸ ZARAPÁIN, Fernando, "Le Corbusier en la Villa Savoye: la otra promenade" en *Ra, Revista de arquitectura*, 7, 2005, pp. 61-70.

²⁹ CARVAJAL, Javier, *Curso abierto*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997, p. 157.

Bibliografía:

ALGARÍN COMINO, Mario. *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel; FERNÁNDEZ-SALIDO, Luis Manuel. "La emoción y la trama". En MARTÍN, César. *Escuela de Altos Estudios Mercantiles: Barcelona 1961*. Pamplona: T6 Ediciones, 2004, pp. 6-25.

APARICIO, Jesús María. *El muro*. Buenos Aires: Librería Técnica CP67, 2000.

ARCHIVO CARVAJAL, Archivo General de la Universidad de Navarra.

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

BORREGO GÓMEZ-PALLETE, Ignacio. "Materia informada. Deformación, conformación y codificación", *RITA, Revista indexada de textos académicos*, nº 1, 2013, pp. 112-119.

BLASER, Werner. *Patios: 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CARVAJAL, Javier. *Curso abierto*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997.

CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Munilla-Lería, 2000.

COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. México: Gustavo Gili, 2000.

DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

ESPINOSA GARCÍA-VALDECASAS, Ana. "La casa Carvajal en La Madriguera", *RITA, Revista indexada de textos académicos*, nº 1, 2013, pp. 88-95.

HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009.

MARTÍ, Carlos. "Presencia del patio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las versiones heterodoxas". En: *La habitación y la ciudad moderna: roturas y continuidades, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Mies van der Rohe y DOCOMOMO Ibérico, 1998, pp. 121-128.

MARTÍ, Carlos. "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". *Dearq*, nº 2, 2008, pp. 16-27.

OTEIZA, Jorge. *Quosque tandem...!*. Alzusa: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

PADOVAN, Richard. "El pabellón y el patio. Problemas culturales y espaciales de la arquitectura de Stijl". En GREENBERG et al. *Espacio fluido versus espacio sistemático*. Barcelona: UPC, 1995, pp. 57-72.

PÉREZ HERRERAS, Javier. *Cajas de aire*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000.

ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert. "Transparency: Literal and Phenomenal". *Perspecta*, nº 8, 1963, pp. 45-54.

SAURA, Carlos (Director). *La madriguera* [Película]. España: Elías Querejeta P. C., 1969. Derechos de reproducción propiedad de Video Mercury Films, 2005.

SENTIERI OMARREMENTERÍA, Carla. "Más patios". En TORRES CUECO, Jorge (ed.), *Casa por casa*. Reflexiones sobre el habitar. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2009, pp. 125-136.

VÁZQUEZ-DÍAZ, Sonia. "Los patios modernos españoles como dispositivos de complejidad espacial". En *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra. Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso*. Fundación Alejandro de la Sota, 2014, pp. 997-1007.

VÁZQUEZ-DÍAZ, Sonia. *Patios del silencio*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2013.

ZARAPÁIN, Fernando. "Le Corbusier en la Villa Savoye: la otra promenade". *Ra, Revista de arquitectura*, nº 7, 2005, pp. 61-70.

Pies de foto:

[1] Planta de la Casa Carvajal construida. Dibujo de Sonia Vázquez-Díaz a partir del original de Javier Carvajal, conservado en el Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra. © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.

[2] Axonometría del exterior de la Casa Carvajal. Dibujo de Sonia Vázquez-Díaz © Sonia Vázquez-Díaz, 2017.

[3] Planta de la Casa Carvajal construida. Nótese que el acceso se gira 45° para atraer y acoger al visitante. Dibujo de la primera autora a partir del original de Javier Carvajal, conservado en el Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra. © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.

[4] Acceso a la Casa Carvajal. Fotografía de Javier Carvajal, procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.

[5] Vista del acceso a la Casa Carvajal desde la cubierta. Fotografía de Javier Carvajal, procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.

[6] Interior de la Casa Carvajal. Obsérvese la rendija de luz a través de la que se atisba el exterior desde el vestíbulo, y los volúmenes que descuelgan del techo favoreciendo la secuencia espacial prefijada por el arquitecto. Fotografía de Javier Carvajal procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.

[7] Secuencia de acceso a la Casa Carvajal. Dibujo de Sonia Vázquez-Díaz a partir del original de Javier Carvajal, conservado en el Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra. © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.

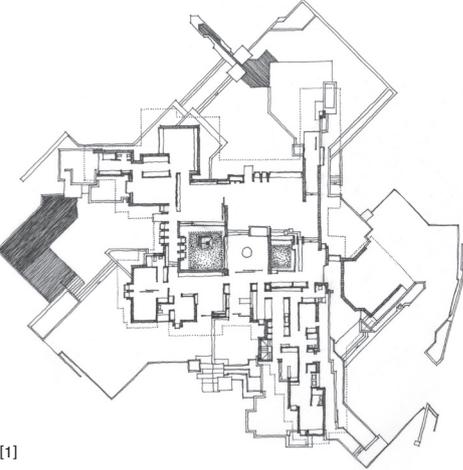
[8] Continuo espacial interior de morfología compleja de la Casa Carvajal. Dibujos de Sonia Vázquez-Díaz a partir del original de Javier Carvajal, conservado en el Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.

[9] Fragmento de la planta de la Casa Carvajal con la configuración del vestíbulo. Dibujo de Sonia Vázquez-Díaz a partir del original de Javier Carvajal, conservado en el Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra. © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.

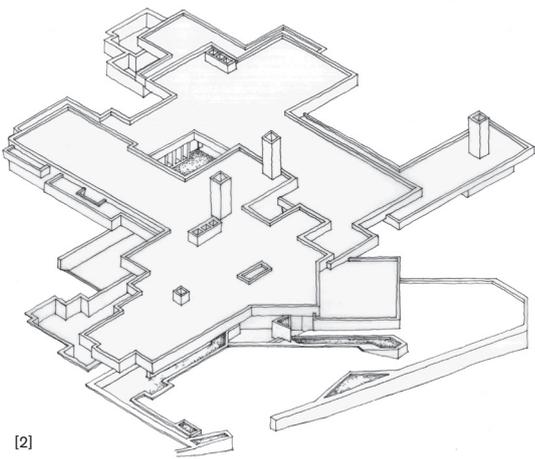
[10] Interior de la Casa Carvajal. Patio del vestíbulo. Fotografía de Javier Carvajal procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.

[11] Interior de la Casa Carvajal. Visión a través del tamiz de pantallas de hormigón. Fotograma de la película *La Madriguera*; vid. SAURA, 1969, minuto 25:21. © Video Mercury Films, 2005.

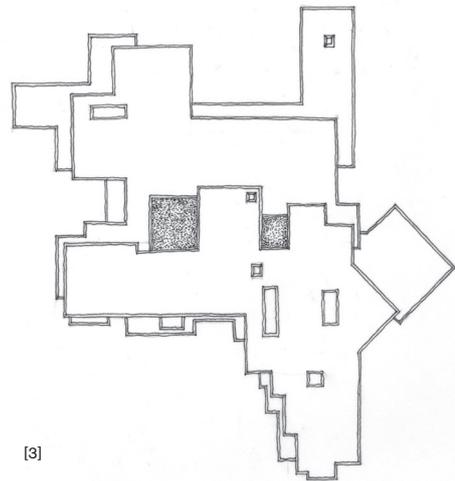
- [12] Descenso hacia el estar de la Casa Carvajal en su estado actual. La casa se conserva tal cual fue concebida por Carvajal, tan solo ha cambiado el mobiliario. Agradecemos al propietario, el Dr. Rodríguez de Acuña, el permiso para acceder y fotografiar la casa. Fotografía de Sonia Vázquez-Díaz. © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.
- [13] Interior de la Casa Carvajal. Obsérvese la luz matizada en el estar. Fotografía de Javier Carvajal procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.
- [14] Interior de la Casa Carvajal. Visión del patio desde el estar, actuando como un dispositivo de transparencia fenomenológica alrededor del cual se ensamblan, deslizan e intersecan los distintos ámbitos espaciales. Fotograma de la película La Madriguera; vid. SAURA, 1969, minuto 10:17. © Video Mercury Films, 2005.
- [15] Interior de la Casa Carvajal. Obsérvese que el paisaje y el habitante se reflejan en el patio del vestíbulo. Fotografía Fotograma de la película La Madriguera; vid. SAURA, 1969, minuto 11:50. © Video Mercury Films, 2005.
- [16] Interior de la Casa Carvajal. Obsérvese cómo el patio se refleja a sí mismo y cómo su imagen impregna la visión del vestíbulo del otro lado. Fotografía de Javier Carvajal procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.
- [17] Interior de la Casa Carvajal. Obsérvese la chimenea que deslinda comedor y estar; la atracción del patio que se compensa por las escaleras ascendentes y la contracción espacial producida por el mural de hormigón y la bajada del techo. Fotografía de Javier Carvajal procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.
- [18] Fragmento de la planta de la Casa Carvajal donde aparece el patio de la biblioteca. Dibujo de Sonia Vázquez Díaz a partir del original de Javier Carvajal, conservado en el Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra. © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.
- [19] Interior de la Casa Carvajal. Visión sesgada del comedor desde la biblioteca. Fotografía de Javier Carvajal procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.
- [20] Interior de la Casa Carvajal. Obsérvese que los huecos rasgados no permiten ver el pasillo desde la biblioteca. Fotografía de Javier Carvajal procedente del Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra.
- [21] Interior de la Casa Carvajal. Fuente del patio de la biblioteca. Fotograma de la película La Madriguera; vid. SAURA, 1969, minutos 9:38, 9:41 y 31:35. © Video Mercury Films, 2005.
- [22] Planta de la Casa Carvajal. Obsérvense las dobles visiones desde los distintos ámbitos espaciales. Dibujo de Sonia Vázquez-Díaz a partir del original de Javier Carvajal, conservado en el Archivo Carvajal, Archivo General de la Universidad de Navarra. © Sonia Vázquez-Díaz, 2013.



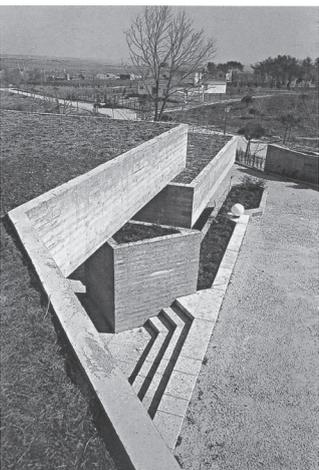
[1]



[2]



[3]



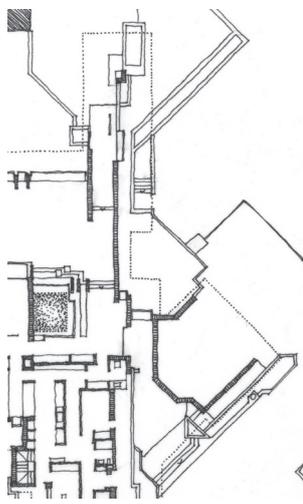
[4]



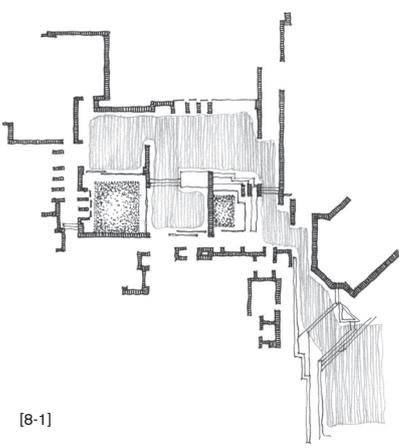
[5]



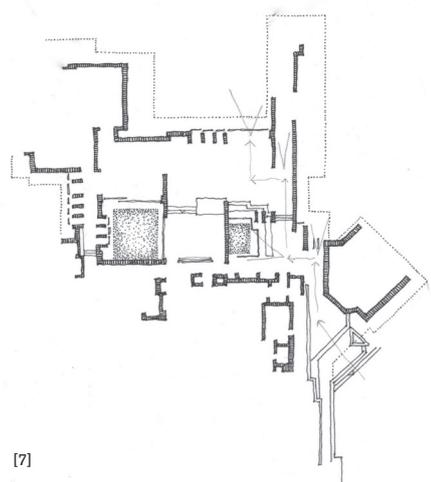
[6]



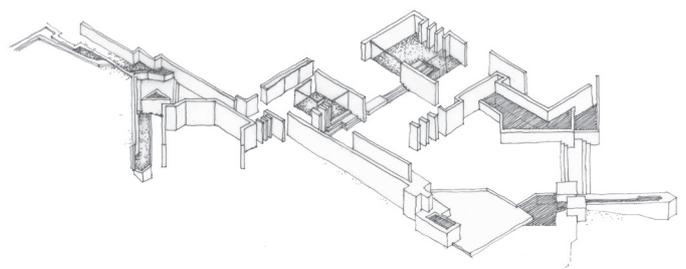
[9]



[8-1]



[7]



[8-2]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



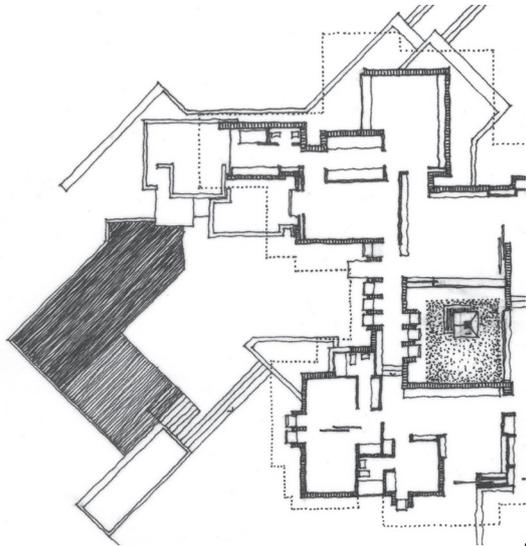
[16]



[17]



[19]



[18]



[20]



[21-1]



[21-2]



[21-3]