

-
- 4.1 Caja de resonancia. *Casa MMI*, Sostres, 1956-57.
 - 4.2 Patio recursivo. *La Ricarda*, Bonet Castellana, 1949-62.
 - 4.3 Patio en tres tiempos. *Casa en Cerro del Aire*, Fisac, 1956.
 - 4.4 Patio desdoblado. *Casa Gili*, Coderch, 1964-66.
 - 4.5 Patios excavados. *Casa Carvajal*, Carvajal, 1964-65.
 - 4.6 Patio entre paréntesis. *Casa Huarte*, Corrales y Molezún, 1965-66.

A través del estudio pormenorizado de seis casas con patio proyectadas por arquitectos españoles en los años 50 y 60 del siglo XX, en las siguientes páginas se profundiza en el modo de generar emociones a través de mecanismos arquitectónicos, tanto en el patio como en su entorno. En cada uno de los casos se realiza en primer lugar un análisis morfosintáctico y a continuación, un análisis fenomenológico.

Para el análisis de la estructura morfosintáctica se emplean los conceptos de lo estereotómico y lo tectónico, en el sentido en el que lo hace Aparicio (2000), quien se basa en la interpretación que Frampton (1990) realiza de los términos, que a su vez provienen 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. El muro estereotómico se asimila a un tejido que trabaja a compresión, en el que sus componentes se integran en un todo y los encuentros se producen sin solución de continuidad. Los huecos, de carácter puntual, se generan por sustracción de materia.

Lo tectónico se vincula a lo compuesto, ligero y planimétrico. El espacio tectónico considera el interior y el exterior como un continuo único, y se construye con cerramientos en los que pueden identificarse las partes que los componen, enfatizando sus juntas, nudos y articulaciones. Sus elementos combinan la tracción y la compresión, y los huecos derivan de la ausencia o no construcción.

Como se verá a lo largo del análisis, lo estereotómico y lo tectónico pueden combinarse, solaparse o contraponerse en una misma obra. Cada uno de los casos analizados responde a estrategias proyectuales distintas, que se manifiestan en las operaciones morfosintácticas empleadas para formalizar el patio. En algunos casos el patio responde a la ley configuradora del proyecto, que

intrínsecamente comporta la formación de espacios cóncavos. En otros, la inclusión del patio violenta el orden general para introducir una concavidad, en principio, ajena al sistema empleado. Algunos patios se generan por sustracción, como La Ricarda o la casa Carvajal, y otros por adición.

*En la **casa MMI**, de Sostres, el patio es un vacío encapsulado. Los planos verticales, opacos y transparentes, se pliegan y van ciñendo el espacio, conformando recintos en forma de ele que se encajan entre sí alrededor del patio. Una pérgola de lamas lo cubre para terminar de apresarlos, reteniéndolo cenitalmente.*

*El patio de **La Ricarda**, de Bonet Castellana, se genera como un recorte en el plano de cubierta. En un sistema de adición de láminas curvas, segmentos de bóveda que al agregarse sobre una retícula van abrazando espacios intersticiales que podrían considerarse patios abiertos, el patio interiorizado que preside el vestíbulo es resultado del recorte puntual.*

*La casa de Fisac en **Cerro del Aire** fue creciendo alrededor del patio, que funciona aquí como un germen aglutinador. El espacio habitable se fue condensando alrededor de un fragmento de naturaleza, desarrollándose hasta enclaustrarlo.*

*La **casa Gili**, de Coderch, es una agregación de volúmenes de naturaleza dúctil y plástica que se deslizan y empujan entre sí para lograr vistas sobre el jardín, antes de solidificarse. Tras esta pugna de tensiones y posterior fraguado, dos volúmenes de aire quedan atrapados en su interior, dando lugar a dos patios interiorizados.*

*Los patios de la **casa Carvajal** tienen su origen en la perforación cenital de la agregación de prismas macizos que se maclan, remitiendo a la morfología de la roca cristalizada.*

Los patios de la casa Huarte, de Corrales y Vázquez Molezún, son concavidades modeladas. La casa se ensimisma ahuecando su interior, expulsando la masa hacia el perímetro para separarse del entorno. Los volúmenes resultantes, que encintan el vacío central y lo fraccionan en tres patios, se trabajan de distinta manera, inclinándolos en diferentes orientaciones, escalonándolos o vaciándolos.

En el posterior análisis fenomenológico, se examinan las percepciones que se pueden experimentar a través de la secuencia de acceso, desde el exterior de la parcela hasta las inmediaciones del patio. Ambos análisis se centran en descubrir dónde se producen las desautomatizaciones perceptivas, es decir, en hallar evidencias de la existencia de mecanismos arquitectónicos para la emoción, desentrañar en qué consisten e identificar los elementos arquitectónicos que están implicados.

Finalmente se interpreta el significado del patio en la casa, cómo se condensa en él la poética del silencio y qué impacto emocional puede causar en el habitante, recurriendo a comparativas con otras referencias que puedan clarificar estos aspectos.

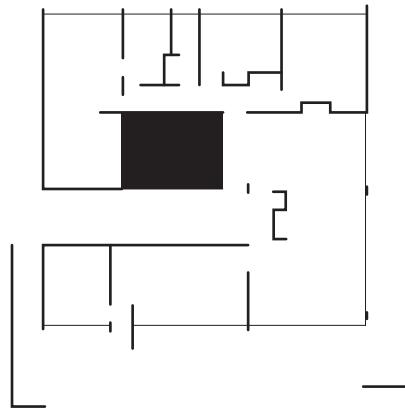
Referencias bibliográficas

- Aparicio Guisado, J. M. (2000). *El muro*. Buenos Aires: Librería Técnica CP67.
- Frampton, K. (1990). Rappel à l'Ordre: The Case for the Tectonic. *Architectural Design*, 60 (3/4), 19-25.

4.1.1 Estructura morfosintáctica

4.1.2 Mecanismos para la emoción en el patio interiorizado

4.1.3 La poética del silencio en el patio interiorizado



4. 1. caja de resonancia | casa MMI | Sostres, 1956-57

La casa MMI toma su nombre de las iniciales de su propietario, Manuel Moratíel Iban, que en 1956 le encarga a José María Sostres una segunda residencia en Ciudad Diagonal. Esta urbanización, destinada a la emergente burguesía urbana, nace con el espíritu de la ciudad jardín, con parcelas de alrededor de mil metros cuadrados de superficie desde las que, en esa época, se podía contemplar la ciudad de Barcelona, llegando la vista a alcanzar el mar Mediterráneo (*fig. 4.1.1*).

En el texto que acompaña la publicación de la casa en *Cuadernos de arquitectura*, 33, se expresa claramente la voluntad de explorar el concepto de patio interiorizado desde un planteamiento moderno, despojado de sus connotaciones tradicionales: “En la composición se ensayó el tipo de casa con patio central, evitando lo posible que tal elemento tan señaladamente mediterráneo arrastrara el conjunto a una fácil sugestión folklórica” (Sostres, 1958, p. 14).

El patio, de planta rectangular, se ubica en una esquina del vestíbulo, completamente rodeado de estancias (*fig. 4.1.2*). Está formado por un diedro opaco que lo separa de los dormitorios; el cerramiento de mayor dimensión está pintado de blanco, mientras que el menor mantiene el color rojizo de la fachada. El otro diedro se forma por paramentos de vidrio de suelo a techo, algunos de ellos practicables, con el fin de permitir el acceso para mantenimiento. El suelo se divide en tres bandas: un estanque de agua con fondo oscuro, una franja pavimentada y otra con grava de mármol blanco. Una pérgola de lamas cubre completamente el patio (*fig. 4.1.3*), aunque le permite mantener el contacto con la intemperie.



Figura 4.1.1. Situación de la casa MMI en Ciudad Diagonal, Esplugues de Llobregat, Barcelona. [Fotografía aérea]. Recuperado de Google Earth, mayo, 2012.

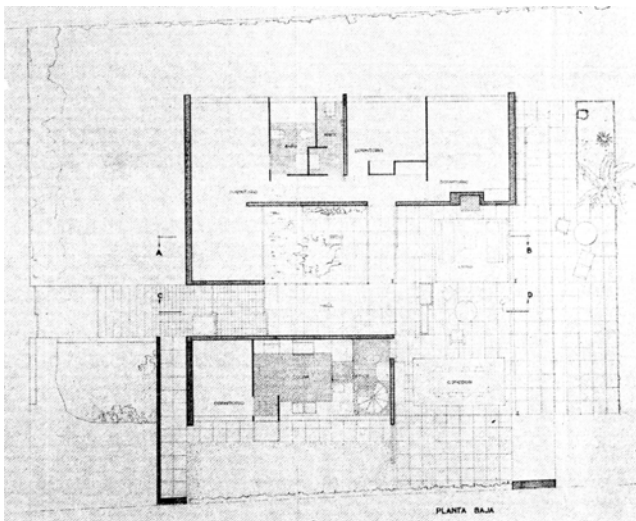


Figura 4.1.2. Planta de proyecto de la casa MMI. Reproducido de "Iranzo y Moratiel", por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 26. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

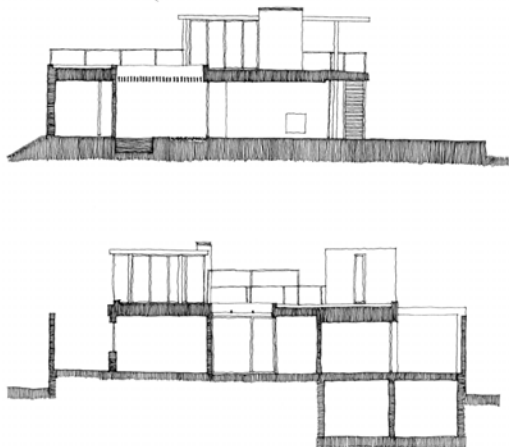
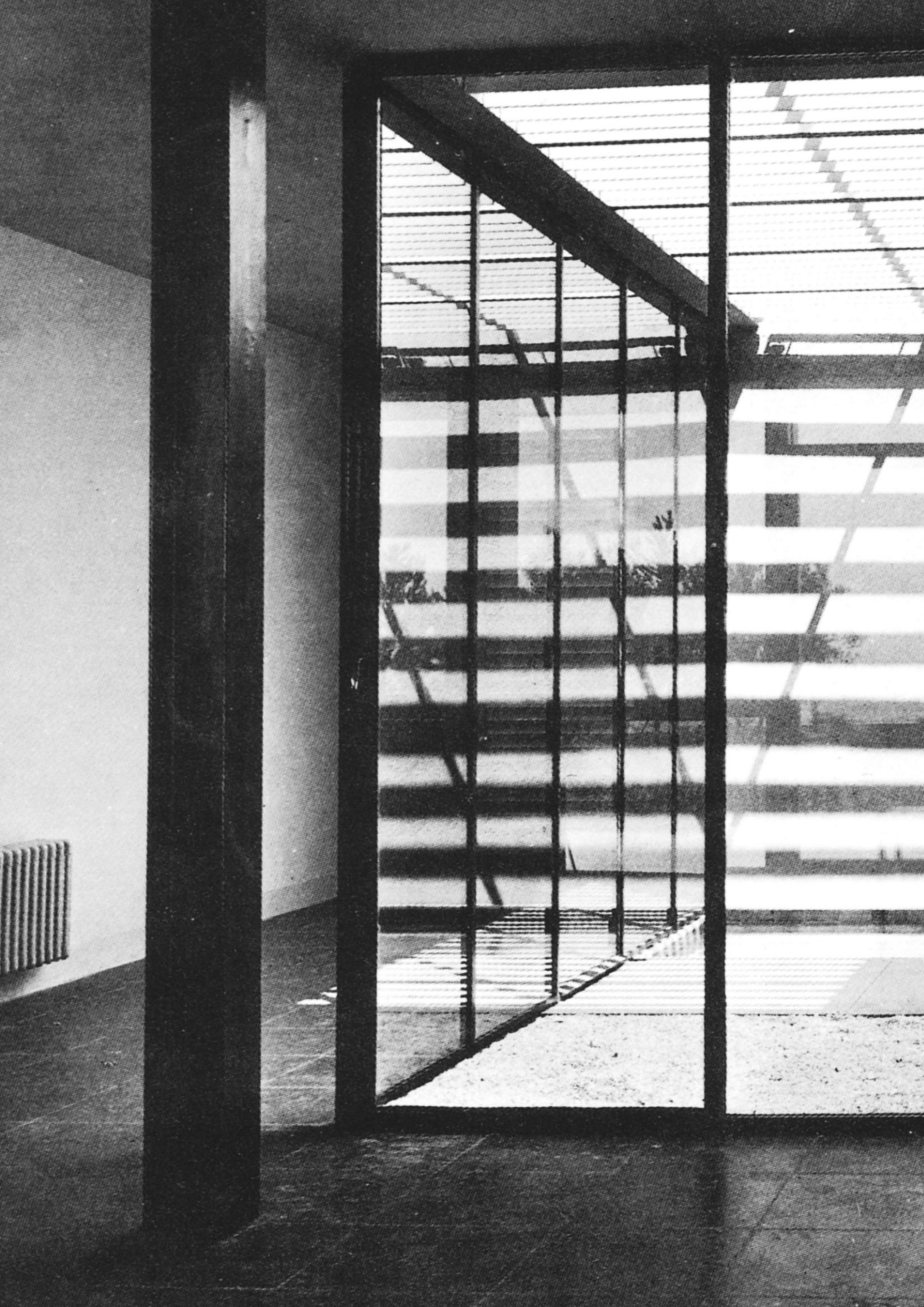
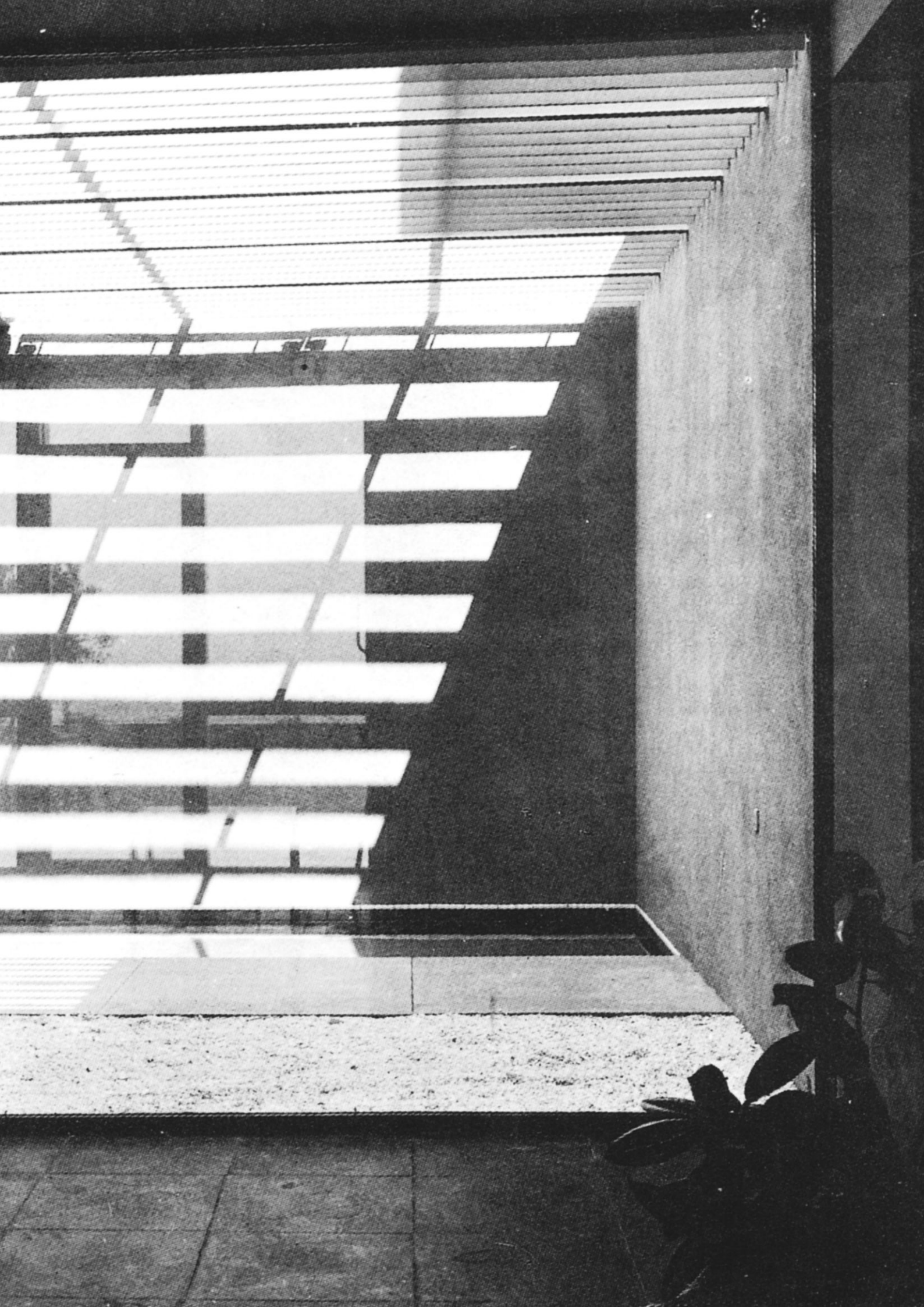


Figura 4.1.3. Secciones por el patio de la casa MMI. [Redibujo de la autora]. Basado en Alcolea, R. A. (Ed.). (2006). *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*. Pamplona: T6 Ediciones, p. 47.





4.1.1 Estructura morfosintáctica

Desde la visión frontal, la casa aparenta ser un volumen macizo y estereotómico atravesado por una hendidura tallada. En contraste con el alzado de proyecto, donde se evidenciaba claramente el espesor del plano de cubierta, las aristas dominan la percepción del conjunto y el volumen cilíndrico sobre la azotea parece reforzar la concepción estereotómica de la casa. La entalladura que corresponde al acceso semeja haber sido cincelada por sustracción, ya que no se revelan huellas del encuentro entre planos, y el color rojizo los amalgama, unificándolos perceptivamente.

Otros detalles parecen sustentar esta lectura: en la fotografía de la fachada de Català-Roca, el hueco correspondiente al garaje se muestra como una perforación labrada bajo un gran bloque blanco, de aspecto enterizo y macizo (*fig. 4.1.4*).

Esta apariencia masiva y hermética, sin embargo, no se corresponde con la realidad; la lógica tectónica rige la sintaxis de la casa. Lo que semejaba ser un volumen, es en realidad una composición tectónica de planos verticales, que envuelven el espacio manteniendo siempre su independencia. Como puede comprobarse en la fachada noreste, los cantos de los planos verticales se dejan libres, sobresaliendo del borde, claramente diferenciados para mantener su integridad formal (*fig. 4.1.5*).

Idealmente, la casa es una ligera lámina horizontal apoyada sobre esbeltos pilares metálicos, como él mismo narra: “La estructura había sido inicialmente imaginada como una simple placa de hormigón armado, sustentada por pies derechos laminados. Imperativos de orden económico, obligaron a utilizar las mamparas de separación de las distintas dependencias como elementos sustentantes” (Sostres, 1958, p. 14). Por tanto, la lámina que flota sobre la azotea, que en una primera visión desde la calle pudiera parecer el contrapunto tectónico al volumen mudo de la casa, es en realidad un indicio de su verdadera naturaleza: un plano de sombra, cernido sobre el plano de sombra que es la casa.

Sin embargo, en la versión construida, los planos verticales del cerramiento no se someten bajo el plano de cubierta, sino lo que lo envuelven y protegen, deslindando claramente la casa de la calle.

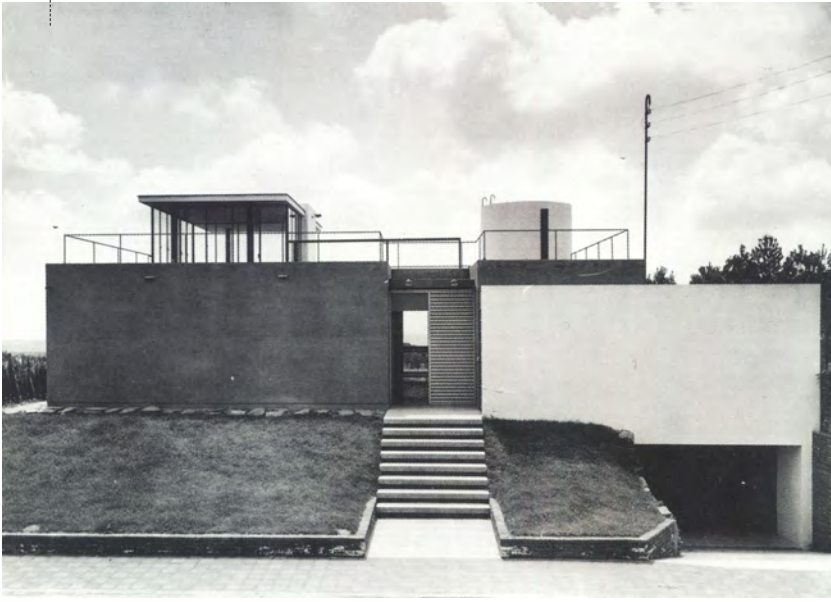


Figura 4.1.4. Fachada de la casa MMI. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de "Iranzo y Moratíel", por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 21. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.



Figura 4.1.5. Fachada noreste de la casa MMI. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de "Iranzo y Moratíel", por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 7. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.



Figura 4.1.6. Fachada a la calle tras la reconstrucción. Reproducido de "Casa Moratíel" por X. Llobet Ribeiro, 2012, *Archivo DOCOMOMO Ibérico*. Recuperado de http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=552:casamoratíel&Itemid=55



Figura 4.1.7. Reiteración morfológica de los planos plegados en L. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de "Casa Moratíel (MMI). Ciudad Diagonal. 1955-57", por A. Armesto, 1999, en A. Armesto y C. Martí, *Sostres arquitecto*, Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, p. 143.

Se establece una jerarquía de planos mediante el color. El rojizo marca las envolventes que cierran los cuerpos de dormitorios y de servicio a la calle (*fig. 4.1.6*). El mismo plano que abraza el dormitorio principal, tras dos pliegues, forma a su vez el paramento opaco más corto del patio. En la fachada trasera, el volumen de dormitorios vuelve a delimitarse por un paño rojizo, aunque la presencia de las puertas correderas que protegen los vidrios del estar-comedor, de color blanco, lo ocultan casi por completo (*fig. 4.1.7*). El ladrillo del muro de contención adyacente al garaje redunda en las tonalidades bermejas.

En contraste, el plano vertical que recoge el exterior vinculado a la zona de servicio, y que se diferencia claramente por su menor altura, se pinta de blanco. Este color se reitera en el resto de planos verticales de la casa.

En la reciente restauración de la casa, el muro de ladrillo que separa de la propiedad contigua duplica su espesor y se remete bajo el plano blanco que cierra el patio de servicio. Ambos mantienen su continuidad e integridad formal, apoyándose nítidamente uno sobre otro, en coherencia con la lógica tectónica y mejorando por tanto la materialización original (*fig. 4.1.6*).

Todos los planos se pliegan o se encuentran formando ángulos de 90°, tanto en planta como en sección. En el alzado posterior, puede verse cómo el plano de cubierta avanza sobre el exterior solo en la zona del estar-comedor. Como proveniente de un recorte, este voladizo se percibe como una tira que se desgaja, se desliza hacia un lateral y se pliega verticalmente, recogiendo el espacio frente al comedor. Para acentuar la impresión de plano plegado, mantiene su espesor; el canto de cubierta se afina, retranqueando ligeramente el recreado y encintándolo con una tira de gres en color rojizo (*fig. 4.1.7*).

Se produce un paralelismo sintáctico al articular los ámbitos espaciales, que reiteran las plegaduras ortogonales ya empleadas en los planos de cerramiento. El vestíbulo se pliega alrededor del patio; el estar-comedor se encaja a continuación. El exterior limitado envuelve el ámbito de la cocina y el conjunto de dormitorios abraza el patio en el lado opuesto.

Figura 4.1.8. Planos y espacios se pliegan a 90°, produciéndose un paralelismo morfológico. [Dibujos de la autora].

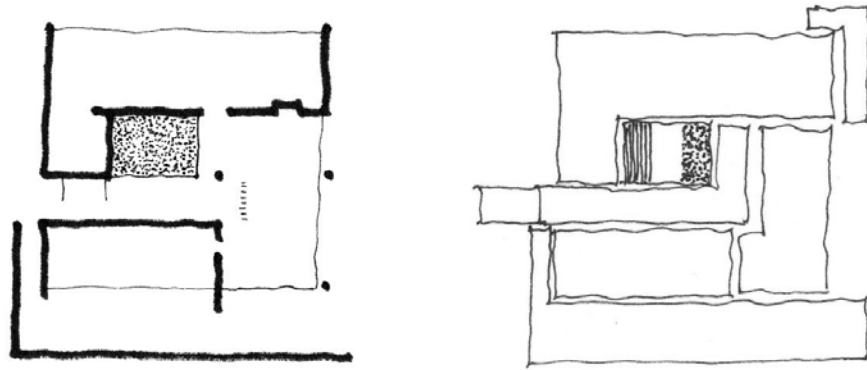


Figura 4.1.9. Cilindro sobre la cubierta que acoge la escalera de caracol que comunica cocina y terraza. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig



La sintaxis nítida que caracteriza la relación entre planos se reitera en la articulación de espacios, en la que apenas hay ambigüedades sintácticas. Son ámbitos cuya integridad formal está bien definida y se disponen por yuxtaposición (*fig. 4.1.8*). Pero del mismo modo que se producen excepciones a la lógica tectónica dominante en algunos encuentros, se genera una intersección espacial cuando la cubierta vuela ligeramente sobre la terraza posterior.

Los planos de cantos nítidos que se pliegan rigiéndose por una ortogonalidad precisa hallan su contrapunto morfológico en el cilindro de cubierta, que alberga la escalera de caracol que comunica la cocina con la terraza (*fig. 4.1.9*).

En la planta de la terraza ... aparecen dos cuerpos: el estudio acristalado con chimenea, que en el anteproyecto era simplemente un porche, y el volumen cilíndrico opaco del oficio por donde asciende la escalera de caracol desde el garaje y la cocina. Se trata de una curiosa inversión de elementos derivados de la planta baja de la casa de Niemeyer y colocados sobre la azotea.

Los dibujos de las fachadas indican que Sostres todavía estaba pensando -como ya sucedía en el segundo anteproyecto- en una delgada pared, a modo de biombo, que pudiera relacionar el volumen del oficio con el volumen del estudio y que al mismo tiempo protegiera la terraza-solarium del viento y de las vistas desde la calle. La imagen resultante remite a las azoteas del universo lecorbuseriano (Roig, 2006, p. 27).

Este cilindro se entiende como un plano curvado alrededor de un eje, al cual se le ha practicado un recorte para permitir la comunicación con la azotea; tal vez la perforación lo debilite visualmente en exceso en ese punto, debido a la exigua entidad del dintel resultante.

Al igual que el cilindro contrasta morfológicamente con el resto de la composición, el trazo oblicuo de la escalera posterior se contrapone vívidamente a la ortogonalidad dominante. Este contraste podría haberse mitigado, por ejemplo, disponiendo otro plano vertical para sostener y ocultar la escalera, pero se opta por



Figura 4.1.10. Escalera exterior de acceso a la terraza. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de “Casa Moratíel (MMI). Ciudad Diagonal. 1955-57”, por A. Armesto, 1999, en A. Armesto y C. Martí, *Sostres arquitecto*, Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, p. 142.

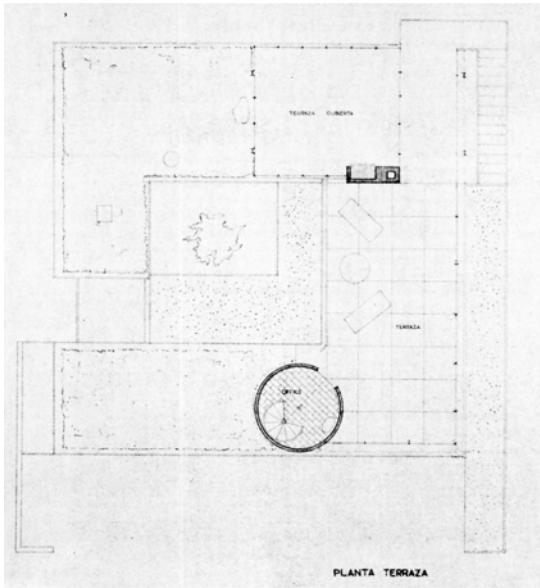


Figura 4.1.11. Plano de proyecto de la casa MMI. Terraza. Reproducido de “Iranzo y Moratíel”, por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 26. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

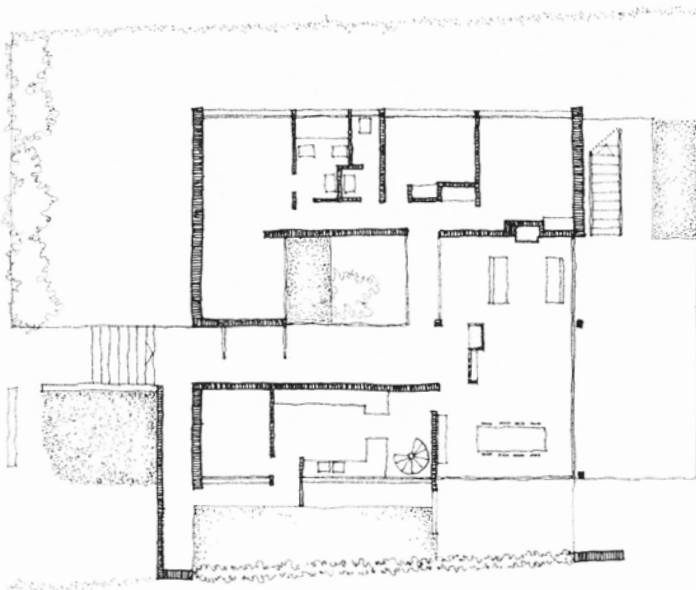


Figura 4.1.12. Planta del proyecto de la casa MMI. [Dibujo de la autora]. Basado en “Iranzo y Moratíel”, por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 26.

realzar su singularidad, separándola del cerramiento, recogiendo las huellas exentas con las vigas inclinadas y pintándolas de color oscuro (*fig. 4.1.10*).

En el plano que flota sobre la cubierta, se produce una intrusión del orden estereotómico en lo tectónico. En lugar de mantener su integridad formal, se macla con el volumen de la chimenea, permitiendo que el fuego pueda encenderse también en el estudio de la planta superior.

El patio se genera por un recorte en el plano de cubierta, en un sistema formado por adición de planos plegados, verticales y horizontales. Es, por tanto, una excepción a la ley morfosintáctica que rige el proyecto, al igual que la cubierta del cortavientos de acceso, un fragmento recortado que se desliza hacia abajo entre los cerramientos rojizos para marcar la entrada. Esta interpretación es coherente con la idea expresada por el propio Sostres: una lámina que se extiende por encima del suelo, bajo la cual se generan distintos ámbitos habitables mediante la disposición de planos verticales o mamparas; una unidad que se subdivide.

Sin embargo, puede advertirse una síntesis contradictoria: observando la sintaxis de los distintos espacios, de geometría prismática y nítida, que se van yuxtaponiendo y encajando, parece que se parte de ese vacío central, ese patio que huye de lo convencional buscando ser solo vacío, y que en realidad el espacio habitable es el que se va engarzando alrededor de él. Es la atracción del vacío la que mantiene cohesionado el conjunto de ámbitos diversos, hasta formar una unidad. De hecho, en el tratamiento de las superficies de cubierta (*fig. 4.1.11*), cada uno de estos ámbitos mantiene su identidad diferenciada y las juntas se evidencian con claridad.

En los planos de proyecto puede verse cómo inicialmente el patio se vinculaba al dormitorio principal por medio de un paramento completamente transparente (*fig. 4.1.12*) y se separaba del estar-comedor mediante lo que parecen ser paneles correderos –aunque el grafismo de estas separaciones, análogo al del vidrio del patio, no permite conocer si se trataba de elementos transparentes u opacos–.

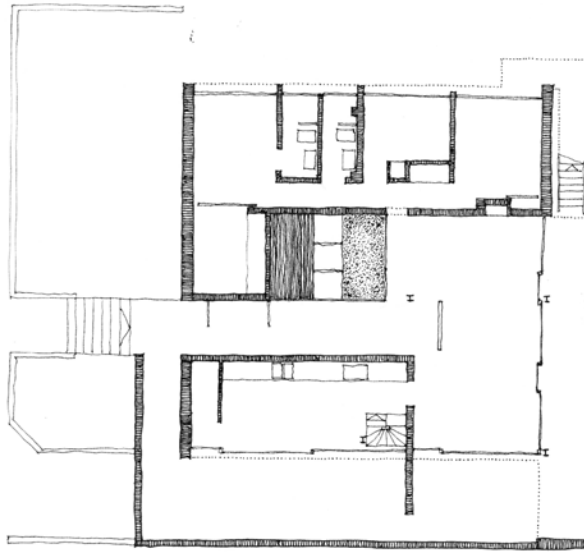


Figura 4.1.13. Planta construida de la casa MMI. [Dibujo de la autora]. Basado en "Casa M. M. I. en 'Ciudad Diagonal'", por J. M. Sostres, 1958, *Cuadernos de arquitectura*, 33, p. 14.



Figura 4.1.14. Hendidura que marca el acceso en la fachada principal. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

4.1.2 Mecanismos para la emoción en el patio interiorizado

Acceso

Al aproximarse a la casa, el primer impacto perceptivo proviene de la pureza geométrica de los elementos que la componen, esencializados hasta diluir su valor más prosaico, en aras de potenciar su valor como piezas de una composición plástica. Los elementos se muestran más como planos abstractos de color que como cerramientos, peldaños o puertas. Los detalles estrictamente derivados de su función, como manillas o drenajes, apenas pueden adivinarse tras el esfuerzo depositado en su integración.

La máxima abstracción lograda con este afán de depuración formal permite a Sostres lograr una equilibrada armonía compositiva como síntesis de múltiples contrastes materiales, morfológicos y perceptivos. El rojo intenso y vibrante se opone al blanco tenue y neutro; la curva del cilindro resalta frente al dominio de la ortogonalidad; la liviandad del plano flotando sobre la cubierta y de la barandilla, apenas dibujada, destaca ante la masividad de los muros; frente al juego de pantallas plegadas, aparece la profundidad oscura de la perforación del sótano.

Desde la calle, las herméticas tapias confinan el espacio doméstico, aparentando rehuir la interacción con el visitante. Pero los planos se pliegan (*fig. 4.1.14*), conformando una hendidura que marca el punto donde es posible franquear la muralla de protección. Parte del hueco se resuelve con vidrio transparente, y entonces la interacción se produce de un modo mucho más sutil, pero también más contundente. Esa tira de vidrio permite vislumbrar un retazo de lo que es ocultado. Es una rendija a través de la cual es posible atisbar el interior, e incluso un anuncio del paisaje que se despliega del otro lado: sugiere lo oculto sin desvelarlo por completo (*fig. 4.1.15*).

La insinuación de lo vedado y la abstracción hermética de la fachada, que impide determinar inequívocamente el uso de la edificación, incitan la curiosidad y estimulan el interés del visitante en mayor medida que la franca evidencia, que no alberga resquicios para la duda ni para la elucubración.



Figura 4.1.15. Rendija a través de la que se insinúa el espacio interior y el paisaje. Recuperado de <http://www.epdlp.com/edificio2.php?id=1769>. Copyright 2012 por El Poder de la Palabra.

El paño de vidrio, a pesar de ser el punto donde la fachada presenta una menor densidad material, paradójicamente, no es el hueco de acceso, sino que éste se produce por el panel contiguo, formado por listones horizontales de madera apenas separados.

La intriga producida por la ranura de vidrio se equilibra conteniendo sutilmente el paso a los extraños: elevando el nivel de acceso y generando una contracción espacial en el cortavientos, mediante una aparente disminución de la altura libre, la disposición de una doble puerta y la penumbra dominante en relación al exterior.

La estrecha franja de vidrio de la fachada se materializa a través del reflejo de los árboles que actualmente se alzan frente a ella, velando ocasionalmente su transparencia (*fig. 4.1.15*). La imagen cambiante de las hojas agitadas por el viento impregna de dinamismo la quietud de la fachada. Sin embargo, la permeabilidad visual se intensifica por la posición elevada de la casa; a pesar de que las vistas largas sobre Barcelona han sido clausuradas por la reciente densificación urbana, el cielo es claramente visible tras la sucesión de pantallas transparentes. Debido a esto, la superposición perceptiva entre lo real y lo reflejado adquiere una presencia sustancial.

En contraposición con la masividad de los muros desnudos, se emplea un mecanismo de reiteración de elementos constructivos, respondiendo a una sintaxis tectónica, que introduce una alusión al ritmo, y que se usa insistentemente en toda la casa.

Aparicio distingue entre los términos *tectónico plano* y *tectónico espacial*, empleando el primero para las piezas planas individuales agregadas, como el azulejado de la Alhambra, y el segundo para la agregación de piezas volumétricas, como las yeserías de pequeñas cúpulas que conforman el techo interior del Salón de Abencerrajes (2000, p. 75). Análogamente, la repetición de elementos constructivos tridimensionales, generando una trama de vacíos, se considera también tectónico espacial.

Los peldaños se materializan como fragmentos de plano, flotantes, con sus cantos perfectamente definidos. Parte de la



Figura 4.1.16. Fachada de la casa MMI. [Fotografía de Català-Roca, 1958].
 Reproducido de "Iranzo y Moratíel", por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 21. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

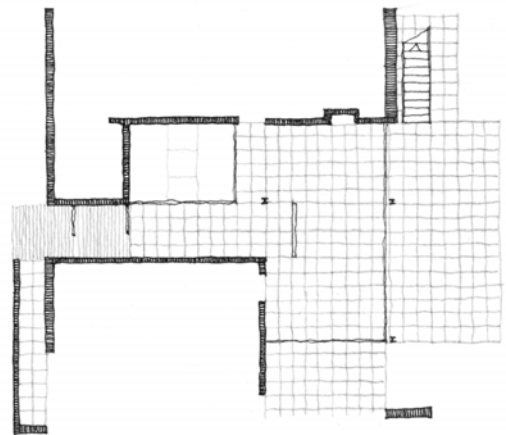


Figura 4.1.17. Modulación en la casa MMI.
 [Dibujo de la autora]



Figura 4.1.18. Eje visual interrumpido por el radiador, que actúa como un filtro visual. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

contrahuella se remete y se pinta de color oscuro para generar una línea de sombra que construya la ilusión de liviandad ingrávida.

En la fotografía actual (*fig. 4.1.15*) puede verse cómo los cantos de los peldaños ahora emergen parcialmente entre la hiedra tapizante que recubre el talud frontal. La blanda organicidad de la masa vegetal, conformada por la acumulación de infinitas variaciones en tamaño y tono de la misma hoja, contrasta con la rigidez geométrica y homogénea de los elementos arquitectónicos.

La repetición de elementos horizontales lineales vuelve a producirse en los listones de la puerta de acceso, ligeramente separados entre sí para enfatizar el mecanismo de reiteración, y también en la estructura de la puerta de servicio. La secuencia de tubos del radiador percibido desde el acceso, en contraste con las pautas horizontales, constituye un contrapunto visual con su verticalidad (*fig. 4.1.16*).

Vestíbulo

Una vez atravesado el cortavientos, la mayor intensidad de luz, derramada a través del patio, invita a recorrer el espacio. El rigor geométrico anunciado por la fachada se intensifica a través de la materialización de la estricta modulación en las juntas del pavimento. Tanto las medidas como la posición precisa de todos los elementos arquitectónicos vienen determinadas por la retícula de 50 x 50 cm (*fig. 4.1.17*). El carácter tectónico plano, como agregación de piezas superficiales, de las losetas de mármol artificial, contrasta con la expresión estereotómica del resto de paramentos. En el estado actual se ha sustituido el pavimento por tarima de madera oscura, de modo que ambos efectos se han difuminado considerablemente.

El eje visual, ya anunciado a través de la rendija del acceso, atraviesa la casa de adelante a atrás, relacionando la fachada frontal y la posterior, vinculando lo público y lo íntimo, el entorno inmediato y el paisaje lejano. Sin embargo, este eje que conecta idealmente conceptos opuestos (*fig. 4.1.18*), no es traspasable físicamente debido a la disposición del radiador obstruyendo el paso; a su vez, divide las zonas de estar y comedor. Un segundo

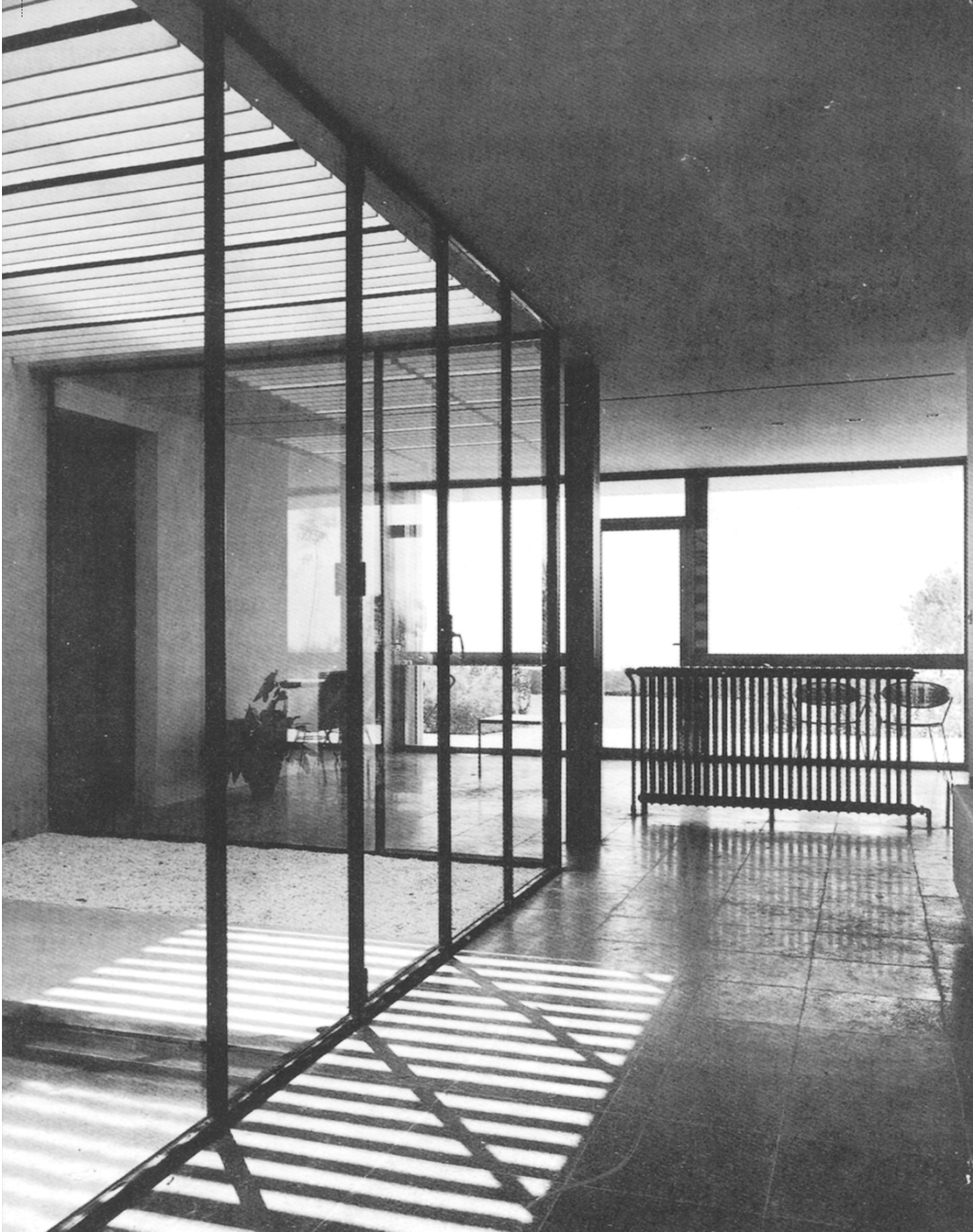


Figura 4.1.19. Patio en el vestíbulo. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de “Iranzo y Moratiel”, por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 31. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

semieje, menos claro, pero reforzado por el giro ineludible, conduce a los dormitorios, diferenciando la zona de estancia y la zona de paso. Se produce así una doble simetría de ámbitos de entidad prácticamente equivalente en el área social de la casa, patio, estar y comedor, respondiendo al claro orden reticular.

En la fachada, Sostres empleaba la rendija en la masividad del muro como mecanismo de extrañamiento perceptivo, para aumentar el interés hacia los sucesos espaciales del interior que permanecen ignorados. Otro modo de estimular la atención, de sugerir en lugar de mostrar abiertamente, es disponer un tamiz visual, que fragmenta la visión unitaria del espacio, incitando a la mente al juego de reconstruir la imagen que se adivina tras el velo. El radiador en medio del eje visual, con su repetición de tubos verticales, actúa de este modo como un filtro, con mayor eficacia desde el exterior debido al nivel más bajo de la calle. Se insiste en el mismo efecto en otros muchos elementos de la casa: las lamas de la pérgola del patio, las persianas de librillo del comedor o incluso los peldaños sin tabica de la escalera que conduce a la azotea, son permeables a la visión, pero le imponen su pauta fragmentadora, desvelándola paulatina y secuencialmente.

El patio se va descubriendo a medida que se avanza por el vestíbulo: se sitúa calladamente en un margen del recorrido, buscando recoger miradas laterales, distraídas. Al borde del camino constituido por el eje visual que atraviesa la casa, cuyo polo tensionador es la ancha visión de la ciudad con el mar al fondo, un pequeño recodo de belleza geométrica y desnuda se perfila inesperadamente (*fig. 4.1.19*).

A pesar de que el patio es un exterior expuesto a la intemperie, a través de él no se perciben referencias del entorno, ni se disponen elementos vegetales que lo acerquen a la idea de paisaje controlado. La decisión de interiorizar completamente el patio se toma en el transcurso de las obras, ya que en los planos de proyecto el patio se dibuja descubierto y habitado por un árbol. Finalmente, lo vivo y lo orgánico es reemplazado por lo inerte e inorgánico.

Figura 4.1.20. Entramado de tiras de luz proyectado sobre distintas superficies. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.



Insólitamente, es un patio sin cielo. En la búsqueda de la abstracción de la idea de patio, en la determinación expresa del distanciamiento de lo folklórico, se renuncia radical y voluntariamente a todas las asociaciones conocidas y convencionales, a todo aquello que se espera encontrar en un patio doméstico mediterráneo.

Se vela el cielo mediante un dispositivo tectónico espacial, una pérgola de lamas que permite que la luz se deslice, pero retiene la vista. Cuando el visitante se aproxima a ella, su opacidad visual se transmaterializa y pueden descubrirse retazos de cielo a través de sus intersticios.

Al atravesar las lamas, la luz se filtra perfilando una figura de tiras de luz que se dibuja sobre los paramentos opacos, que actúan como pantallas de proyección. La figura de luz va desplazándose por las distintas superficies a medida que pasa el tiempo y la posición aparente del sol va avanzando. La distinta textura de las superficies, su color, y la posición horizontal o vertical que ocupan, logran una transfiguración gradual, indefectible, constante. Una parte puede estar sumergida en el fondo del estanque oscuro y entonces sus bordes son difusos y cimbreados, meciéndose al pausado ritmo del agua. Al tiempo, otro fragmento puede proyectarse sobre el paramento rojizo, y así la luz absorbe parte de esa tonalidad cálida, transmitiéndola a la atmósfera de la casa. Si las tiras de luz impactan sobre la grava, los bordes de la figura se fragmentan y desdibujan, y la luz rebota en diversas direcciones gracias a las múltiples facetas de los minúsculos prismas irregulares de mármol, haciéndose más difusa. Cuando la figura de luz se desplaza por los paramentos verticales blancos, la luminosidad del ambiente se multiplica, especialmente cuando el sol alcanza el cénit.

La figura de tiras de luz va acariciando las distintas superficies de la casa, transformándose con su contacto, absorbiendo sus especificidades.

La proyección de la figura de luz sobre la pared, la grava, el pavimento de hormigón y el estanque esboza un entramado de direcciones contrapuestas. Al incidir el sol sobre las lamas, la luz



Figura 4.1.21. Una figura de solo dos tiras de luz atraviesa el vestíbulo, resultado de un reflejo inesperado en los paramentos de vidrio del estudio sobre la cubierta. El cilindro arroja su sombra y los ecos de lo curvo se manifiestan en el territorio de lo rectilíneo. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mm1.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

Figura 4.1.22. Pavimento del patio. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de “Iranzo y Moratiel”, por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 31. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.



se filtra generando un patrón de tiras paralelas de luz y sombra, cuyo ángulo depende de la posición del sol en cada momento. Pero las propias lamas, de color blanco, rebotan la luz en la dirección contraria. De este modo, cada lama proyecta un haz de sombra en una dirección y un haz de luz en la contraria, generando un tapiz de luces y sombras superpuestas, entretejido según relaciones geométricas intrínsecamente interdependientes (*fig. 4.1.20*).

La casa, sometida a la disciplina ortogonal, se viste con entramados cambiantes, caracterizados por la oblicuidad y la superposición de múltiples direcciones. En ocasiones también confluyen percepciones inesperadas, como cuando el sol proyecta su luz desde el suroeste y las tiras de luz se proyectan sobre el paramento blanco del patio. Entonces, el cilindro de la azotea arroja su sombra sobre el patio y los ecos de lo curvo resuenan en el territorio de lo rectilíneo (*fig. 4.1.21*). Al mismo tiempo, una esquiva y enigmática figura de solo dos tiras de luz atraviesa el vestíbulo, resultado de la incidencia del sol sobre los paramentos de vidrio del estudio sobre la cubierta, que se proyectan en la dirección contraria (*fig. 4.1.21*).

El tratamiento del pavimento del patio confirma su carácter no estancial, su vocación de vacío para ser contemplado más allá de sus límites. Se resuelve mediante tres franjas de texturas muy diversas: la banda central, un pavimento de losas al mismo nivel del suelo, separa dos cavidades: un estanque de agua y un estanque de grava (*fig. 4.1.22*).

En el estanque de grava se producen dos mecanismos opuestos simultáneamente. Por un lado, un paralelismo material: el descubrimiento de la variedad en la unidad, en un material que se caracteriza por su heterogeneidad intrínseca. La superficie de grava está conformada por multitud de pequeños fragmentos de mármol, morfológicamente singulares, pero también idénticos en su naturaleza, lo que favorece su lectura como una entidad única. Al mismo tiempo, en sentido contrario se despliega un paralelismo perceptivo: la letanía visual. Es posible escrutar la acumulación de áridos para descubrir las infinitas y minúsculas variaciones de



Figura 4.1.23. Proyección vibrante de la figura de luz reflejada por el estanque de agua. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

Figura 4.1.24. Gradación de consistencias en el pavimento del patio. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de "Iranzo y Moratíel", por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 29. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.



tamaño, color y forma que individualizan cada pieza, un modo de contemplación atenta que induce a la serenidad y la introspección, como ocurre en los jardines secos o *karesansui*:

El jardín zen se convierte a la vez en una metáfora materializada de su concepción mística [como medio para hacer patente el vacío] y en un instrumento para propiciar la meditación, por el cual las rocas sirven, como las cuentas de un rosario, para producir una letanía visual que despoje la mente de inquietudes y deseos (Espuelas, 1999, p. 131).

El vaso del estanque de agua se pinta de oscuro para producir la impresión de una profundidad insondable; en sus aguas sombrías vibran las tiras de luz filtradas por las lamas, y en ocasiones la superficie proyecta su palpitación sobre el techo, permitiendo que lo móvil anide en lo inmóvil (*fig. 4.1.23*).

A través del pavimento, un cúmulo de contrastes se evocan en el patio. Se pasa de la rugosidad de grava a la tersura del pavimento apomazado, culminando la gradación con la textura líquida y reflectante del agua. Se opone la profundidad sugerida del estanque de grava con la profundidad evidente del estanque de agua, y a su vez, ambas con la banda enlosada, enrasada y superficial. Y se convoca un juego de gradación de consistencias: la compacidad del mármol y la disgregación de la grava, la fluidez densa del agua oscura y la fluidez ingravida del aire (*fig. 4.1.24*).

En coherencia con la morfología de plegaduras empleada en todo el proyecto, tanto en elementos constructivos como en ámbitos espaciales, los cerramientos del patio se configuran por conjunción de dos diedros, uno opaco y otro transparente.

Como ya se ha mencionado anteriormente, uno de los paramentos está pintado en el mismo color rojizo de la fachada, mientras que el otro mantiene el color blanco empleado en la tabiquería interior. No se ha encontrado una pauta clara que explique la asignación del color de los paramentos de la casa. Inicialmente, se podría pensar que los planos de cerramiento exteriores adoptan el color rojo como criterio, pero no es así. El plano que encierra el volumen de servicios deja de ser rojo al pasar

Figura 4.1.25. Un diedro opaco y otro diedro transparente. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.



el cortavientos, mientras que el plano que envuelve el área de dormitorios mantiene su color no solo dentro del cortavientos, sino también en el interior del patio; pero se detiene en la arista del diedro. De igual manera, el cerramiento opaco posterior también es rojo, pero al plegarse para introducirse en el interior, pasa a ser blanco, color que mantiene al prolongarse dentro del patio y convertirse en exterior. No cabe duda de que la intensidad y vivacidad del rojo exige dosificarlo cuidadosamente.

El color oscuro del estanque y el rojizo del fondo del patio contrastan con el color blanco que predomina en el resto de superficies, asociándose para formar un nuevo diedro, esta vez en vertical. Al mismo tiempo, el color claro del estanque de grava y las losas en el suelo del patio destacan frente al color oscuro de los pavimentos interiores, especialmente el de la tarima actual, y se asocian perceptivamente a la pared blanca, formando otro diedro vertical que se engarza con el anterior (*fig. 4.1.25*).

El diedro transparente está formado por vidrios de suelo a techo, montados sobre carpinterías de acero para reducir todo lo posible sus dimensiones y minimizar su impacto visual. De esta forma, la integración perceptiva del patio es máxima, al mismo tiempo que, paradójicamente, el carácter de lugar inaccesible sigue siendo patente. Los paramentos de vidrio buscan ser un velo etéreo para preservar el vacío; dado que las plegaduras caracterizan la morfología de la casa, la arista se dibuja nítidamente con la perfilera.

El pliegue de vidrio, prácticamente inmaterial, se transmaterializa a través del reflejo: su transparencia se transforma en una semi-opacidad que vela la visión. Lo inmaterial se convierte en material; Aparicio (2000) observa este efecto en la casa Farnsworth:

Desde la aparición del vidrio plano, es posible la transmaterialización vertical del muro transparente en el muro opaco del reflejo Este es un muro capaz de transformar, mediante el reflejo, un espacio de luz y visión continuas en espacio de discontinuidad lumínica y visual. El vidrio plano, que



Figura 4.1.26. A través del reflejo, el ámbito del comedor se atisba antes de ser revelado. [Fotografía de Català-Roca, 1958].



Figura 4.1.27. Lo que no es arquitectura reverbera en la arquitectura. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

es transparente y deja pasar la luz cuando lo miramos ortogonalmente, se transforma en un espejo que refleja la luz y la visión cuando lo miramos de forma oblicua (p. 216).

Los reflejos generan un juego de duplicidades entre la imagen real del objeto y la imagen irreal reflejada, que se muestra ambigua, de límites difusos y superponiéndose a lo real. Como en el caso de la transparencia fenomenológica propia del cubismo, definida por Rowe y Slutzky (1963) para el espacio arquitectónico, no se puede percibir la imagen real y la irreal simultáneamente, sino que se ha de decidir qué es el fondo y qué es la figura, fijando la atención alternativamente en lo ilusorio o en lo tangible.

En el patio de la casa MMI, la imagen de lo situado a la espalda del observador se proyecta en el paramento de vidrio enfrentado a él; a su vez, se imbrica con el reflejo de lo adyacente en el paramento lateral y asimismo con la visión real del espacio contiguo, el estar (*fig. 4.1.26*).

En ocasiones, en el reflejo resuena lo real con una intensidad amortiguada, como un eco visual, mientras que en otras lo ilusorio es tan intenso que impide la visión de lo tangible, materializando el vidrio hasta el extremo de opacar su permeabilidad visual.

Se producen además ambivalencias perceptivas en el reflejo; lo horizontal se vuelve vertical cuando el vidrio se tiñe con la imagen del pavimento o de las lamas de la pérgola; y en el estanque, lo vertical se vuelve horizontal cuando refleja el rojo del paramento.

En el reflejo se revela lo oculto al atisbar desde el vestíbulo el ámbito aún no descubierto del comedor. Lo que no es arquitectura reverbera en la arquitectura, ya que el vidrio se empapa de la vegetación del jardín y del paisaje lejano (*fig. 4.1.27*).

En la MMI, el patio se refleja a sí mismo. No son la casa ni el entorno los que se miran en el patio, sino que su propia imagen se proyecta insistentemente, expandiéndose e invadiendo virtualmente en el espacio, y duplicándose su profundidad aparente. Otras superficies de la casa redundan en el espejado del vacío, como el pavimento, el cortavientos o el cerramiento de vidrio del estar, donde el patio, una vez que se ha replicado a sí



Figura 4.1.28. El patio se refleja a sí mismo. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

mismo en su propia membrana de vidrio, reverbera una segunda vez con una intensidad distante, atenuada (*fig. 4.1.28*).

Como consecuencia de este mecanismo de autorreferencia, el color rojo, limitado en el interior al lateral menor del patio, impregna la atmósfera de la casa de calidez y vitalidad.

La reiteración tectónica espacial, la aliteración de elementos lineales separados por una distancia sistemática, es una constante en el proyecto, como ya se ha señalado anteriormente: la estructura tubular del radiador, los peldaños sin tabica, las persianas de librillo en el estar-comedor o la pérgola del patio, en la que las lamas se disponen a intervalos regulares y, cada cinco, aparece una lama de mayor espesor. Esta repetición de piezas longitudinales, cuyas dimensiones y separaciones encajan matemáticamente gracias a la modulación precisa que rige el proyecto, materializa la percepción de un ritmo.

El ritmo se define como la alternancia entre opuestos, entre sonido y silencio, entre lleno y vacío, que se suceden según un patrón determinado; así se estructura la totalidad, estableciendo ciclos o pautas que introducen un mayor o menor dinamismo. La percepción del ritmo impreso por los elementos lineales se amplifica por medio de las sombras arrojadas y la conjunción de reflejos en los vidrios, el pavimento y el estanque.

A su vez, la intercalación de vacíos entre los llenos alude también al concepto de ligereza, que también resuena en otros elementos constructivos: la dimensión mínima de la perfilería de acero del patio, pintada de oscuro, los pilares de acero laminado o la insistencia en disminuir el canto visible de los planos horizontales de cubierta.

Estar-comedor

Una vez recorrido el vestíbulo, la disposición del radiador, con su envergadura equivalente al ancho del pasillo impidiendo recorrer el último tramo del eje, impele a un cambio de dirección. Aunque debido a la estricta modulación el paso hacia el comedor tiene exactamente la misma dimensión que el paso hacia el estar, se favorece este último, ya que se integra espacialmente con el paso a

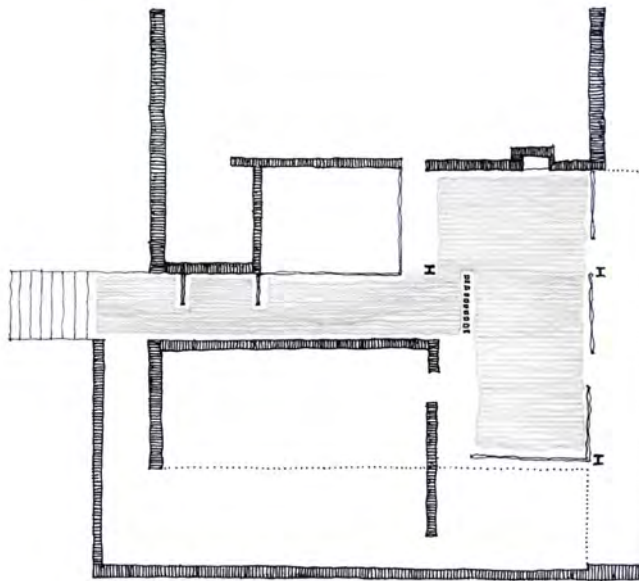
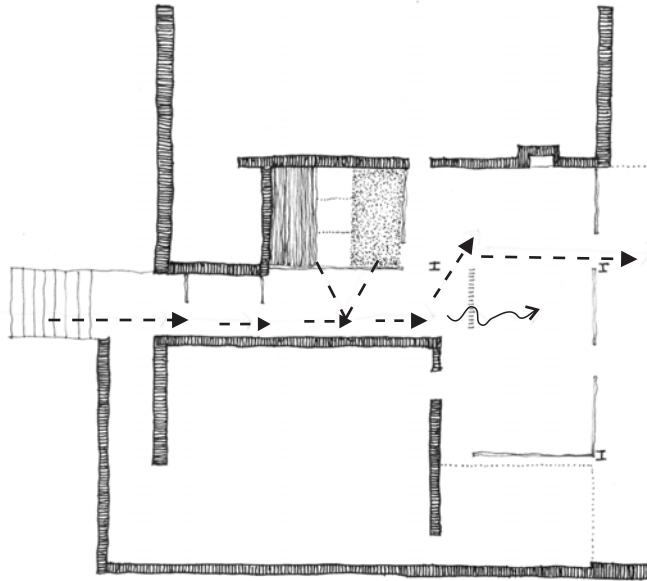


Figura 4.1.29. Esquemas de la secuencia y de las dilataciones y contracciones espaciales. [Dibujos de la autora].

dormitorios, solo delimitado por un pilar metálico pintado de oscuro. Además, ya desde el acceso, el espacio se dilata visualmente hacia el lado izquierdo con la aparición del patio y se tensiona con múltiples estímulos, en contraposición a la muda pared continua que se alza a la izquierda (*fig. 4.1.29*).

El acceso al pasillo de dormitorios, la zona más privada de la casa, se coarta mediante una contracción espacial y un contraste en la intensidad de la luz. Se resuelve con una perforación que no alcanza el techo, generando un dintel que establece una separación más contundente entre ámbitos y preserva la lectura de la unidad del plano (*fig. 4.1.26*). Conduce a un distribuidor que no cuenta con iluminación natural propia, por lo que su grado de penumbra está determinado por la luz que se desliza a través de la puerta entreabierta de alguna de las estancias.

No obstante, parece que la dimensión del dintel es un poco exigua, y la entidad del plano que se pretendía mantener queda debilitada en este punto. Para fortalecerlo, tal vez podría haber coincidido con la altura del travesaño sobre las puertas de acceso al exterior, en el cerramiento de vidrio del salón. Lo mismo ocurre en el paso hacia la cocina desde el comedor.

Sentados en el estar, es posible detectar múltiples concurrencias de opuestos. Está presidido por la chimenea, resuelta también con el grado de abstracción máximo: una cavidad de aristas nítidas con el hogar enrasado al nivel del pavimento. Aparece así un receptáculo para el fuego, en contraposición al patio, receptáculo de aire, luz, piedra y agua. En ambos huecos se evidencia la obstinación por borrar el continente, desmaterializando al máximo sus límites, evitando pliegues, molduras o desniveles que pudieran arrebatarse un ápice de atención al contenido.

También concurre aquí la intensa presencia del paisaje que, tras ser una promesa vislumbrada a través de rendijas y velos, por fin se muestra abiertamente. La casa, al reunir paisaje y patio, engarza conceptos opuestos que se intensifican al mostrarse yuxtapuestos.

El vacío del patio, finito y acotado –incluso superiormente–, geométrico, abstracto, puro, ortogonal, invariable e inerte, se

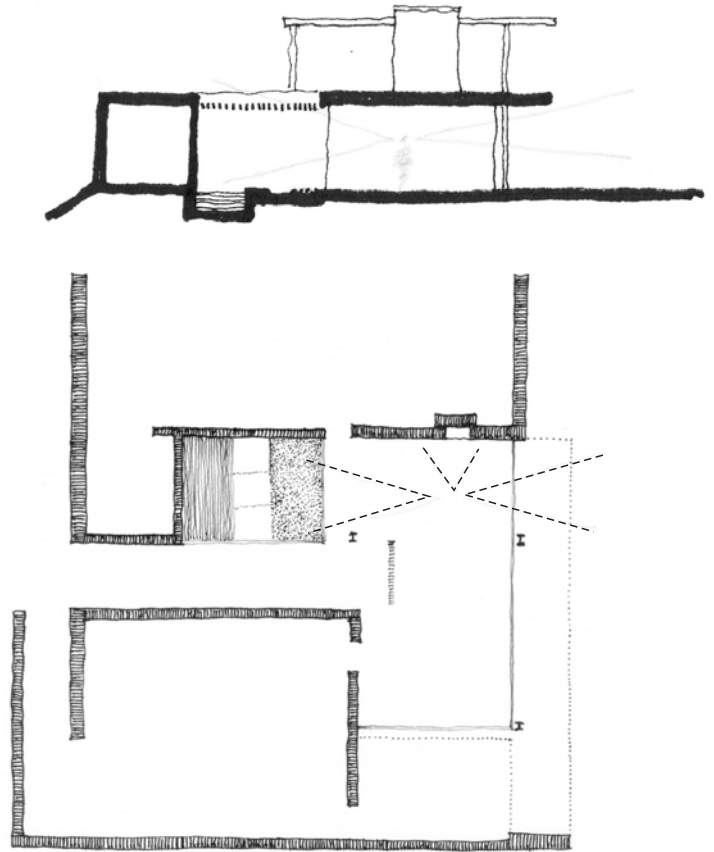


Figura 4.1.30. Esquemas de las visuales en el estar-comedor. [Dibujos de la autora].



Figura 4.1.31. Visión del patio desde la parte posterior de la casa. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

conjuga con el paisaje dilatado y abierto, donde lo natural se hibrida con lo construido siguiendo un orden laxo y heterogéneo en constante transformación (*fig. 4.1.30*).

Significativamente, las ligeras carpinterías de acero del patio son sustituidas por carpinterías de madera en el cerramiento del estar-comedor, que exigen una escuadría superior; además, la mayor parte de su extensión está resuelta mediante paños fijos, que se refuerzan con un travesaño a menos de un metro por encima del nivel de suelo. Se subraya de este modo la presencia de una membrana entre interior y exterior, que solo se atraviesa puntualmente. La casa se abre con intensidad a la cavidad acotada y mantiene las distancias con lo extenso y abierto.

Los cerramientos de vidrio del estar y del comedor se encuentran perpendicularmente formando un nuevo diedro, pero en esta ocasión, la arista se desmaterializa, formando ángulos cóncavos en ambos lados (*fig. 4.1.31*). Por el exterior, el paisaje se refleja en la pantalla de vidrio, y reverbera una vez más en la envolvente del patio; aún así, la intensidad de la pauta lineal trazada por la luz al atravesar las lamas continúa capturando rotundamente la atención.



Figura 4.1.32. Fachada principal. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig

4.1.3 La poética del silencio en el patio interiorizado

La casa MMI ofrece a la calle una fachada hermética y abstracta, configurada por una composición de muros de color contrastado, que se superponen plásticamente. Los planos se articulan, abriéndose entre ellos una pequeña hendidura a través de la que se anuncia una visión del paisaje lejano (*fig. 4.1.32*). Cuando Barragán reflexiona sobre las rejas y cancelas, escribe: “Tal vez su belleza consiste en el aumento de importancia que dan a los espacios que protegen, dándoles además el fascinante atractivo de las cosas prohibidas” (Barragán, 2000, p. 16). La atracción por lo vedado, apenas vislumbrado a través de la rendija, se aumenta con la disposición de elementos que tamizan su visión.

La transparencia velada invita a atravesar la tapia para tratar de descubrir la panorámica que se augura desde el exterior. Pero cuando se franquea la entrada, en el transcurso del recorrido hacia esa atalaya que se espera encontrar, se descubre una espacialidad no presagiada: el patio.

La casa mirador atesora en su interior un patio inesperado. La extrañeza es mayor en tanto que éste se distancia radicalmente de aquello que podría aguardarse de un patio: no es una estancia al aire libre, no es un paisaje controlado, no es una ventana al cielo. Es un vacío capturado.

Se trata de un meticuloso caleidoscopio que inserta en la casa el eje del tiempo, en sus dos acepciones; marca día tras día el pasar de las horas y renueva el canto de los atrios antiguos, donde también se hallaba, en el impluvium, la presencia del agua (Armesto y Liberatore, 2006, p. 29).

El patio se reduce a su esencia como cavidad que recoge el aire, la luz y el agua. Pero es la luz la que adquiere el protagonismo absoluto cuando al filtrarse a través de las lamas consume un ritual que evoca el paso del tiempo:

El cambio de color de la luz natural es una referencia que nos introduce en la dimensión temporal. ... Los hombres tenemos un meridiano interno que capta las referencias lumínicas a través de las distintas sombras, de la posición del sol en el cielo y la temperatura de color (Valero Ramos, 2004, p. 19).



Figura 4.1.33. La figura de luz va impregnándose de las texturas y colores de las superficies sobre las que se proyecta. [Fotografía de Català-Roca, 1958]. Reproducido de “Iranzo y Moratíel”, por A. Armesto y C. Liberatore, 2006, *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957*, p. 29. Copyright 2006 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

La casa MMI es un instrumento de música callada, a la espera de ser tañido por la luz. Su caja de resonancia está cuidadosamente construida según reglas modulares que garantizan la estricta proporcionalidad, al igual que la afinación precisa permite que se despliegue toda la serie de armónicos que arropan a la nota fundamental emitida.

La melodía visual que entona la casa MMI avanza conceptos que la música experimental comienza a explorar en los mismos años de su construcción y que cristalizarán en la obra de La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass o, más tarde, Michael Nyman: “música basada en la continua repetición de un motivo, o breves figuras, normalmente diatónicas, en cuya interacción se van introduciendo lentos y graduales procesos de transformación, rítmica o armónica” (Sagarra y Turina, 1996, p. 134).

Los elementos compuestos por piezas longitudinales dispuestas a intervalos regulares materializan un ritmo visual constante, recurrente y marcado. Las láminas suspendidas de los peldaños del acceso introducen el tempo inicial de la pieza, que se subdivide y desdobra en los listones de la puerta de entrada. Una vez en el vestíbulo, los montantes de la carpintería y los tubos del radiador toman el relevo marcando el pulso.

Es la figura de luz la que traza la línea melódica que caracteriza la pieza: un motivo de estructura métrica acentuada, que alterna luz y sombra. La figura va acariciando las distintas superficies del patio, y así la cadencia se repite adquiriendo distintas texturas, tiñéndose de calidez, densidad o tersura (*fig. 4.1.33*). En ocasiones, se proyecta sobre una única superficie que la matiza, mientras que en otros momentos, impregna diversos materiales que le infunden su temperamento simultáneamente, como si varias cuerdas interpretaran simultáneamente el mismo motivo melódico. Los reflejos en el vidrio y en el pavimento, en conjunción con las sombras arrojadas, multiplican el efecto sinfónico.

El motivo se repite, se transforma, evoluciona constantemente, sin perder su identidad; en algunos momentos emerge algún contrapunto inesperado, como la aparición de dos tiras de luz



Figura 4.1.34. El patio renuncia al cielo para capturar la luz. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.

solitarias en la pared en sombra del vestíbulo, o el reflejo vibrante en el techo que ha rebotado en el estanque.

En el caso de Philip Glass, su música está basada en un proceso rítmico aplicado a las líneas melódicas, lo que le proporciona continuidad y un sinfín de vibraciones regulares, que entrelaza con los módulos establecidos. La obra de Glass progresa en texturas de una sola línea melódica (*Music in Unison*) y va hacia intervalos paralelos desplazados (*Music in Fifth*, *Music with Changing Parts* o *Contrary Motions*). Él mismo dice que la música no es una interpretación literal de la vida y requiere una experiencia del tiempo diferente. De este modo el oyente necesita una forma no tradicional de escuchar música, sin las estructuras previsibles de la música clásica. La música debe ser escuchada como un puro sonido que pasa, es un acto sin ningún tipo de estructura dramática. ... Lo más importante es el efecto psicológico inmediato que sufre el oyente.

(Sagarra y Turina, 1996, p. 135).

A través de una espacialidad imprevista, elevada a la máxima abstracción desde un rotundo distanciamiento del concepto de patio tradicional, Sostres nos propone entrar en contacto con el puro vacío, en el que resuenan las armonías del ritmo vital que acompasa el universo.

La extrema interiorización del patio es indicio de la renuncia voluntaria a la multiplicidad de estímulos, desde la conciencia de la fragilidad de los señuelos para atrapar emociones tan sutiles. Se renuncia al cielo para poder capturar la luz (*fig. 4.1.34*). Se desiste de la apertura del dormitorio principal al patio, como se recogía en el proyecto, para impedir que la transparencia diluya la intensidad de la figura de tiras de luz. Se prescinde de la vegetación para enfatizar la desocupación del espacio.

El vacío se replica a sí mismo en los reflejos horizontales y verticales e invade el espacio de la casa, activándolo (*fig. 4.1.35*). El patio se convierte en una caja de resonancia donde, al evidenciar los sutiles cambios en la cualidad de la luz y los patrones que forma, el instante presente se subraya y la poética del silencio se materializa a través de las huellas de la impermanencia.

Figura 4.1.35. El patio activa el espacio de la casa, invadiéndolo con su reflejo. [Fotografía de Batlle i Roig]. Recuperado de <http://merwanch.blogspot.com.es/2011/08/un-jardin-de-luces-en-la-casa-mmi.html>. Copyright 2012 por Batlle i Roig.



Referencias bibliográficas

- Armesto, A. y Liberatore, C. (2006). Iranzo y Moratiel. En R. A. Alcolea (Ed.), *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956 y 1957* (pp. 9-35). Pamplona: T6 Ediciones.
- Barragán, L. (2000). Apuntes de Nueva York. Ideas sobre jardines. En A. Riggen Martínez (Ed.), *Luis Barragán: escritos y conversaciones* (pp. 15-16). Madrid: El Croquis.
- Espuelas, F. (1999). *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Roig, J. (2006). Notas sobre la reconstrucción de la casa MMI. En R. A. Alcolea (Ed.), *José María Sostres. Casas Iranzo y MMI: Barcelona 1956-1957* (pp. 5-7). Pamplona: T6 Ediciones.
- Sagarra i Trias, M. y Turina Gómez, J. (1996). De lo menos lo mejor. En V. E. Saviy J. M. Montaner (Eds.), *Less is more* (pp. 133-140). Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y ACTAR.
- Sostres Maluquer, J. M. (1958). Casa M.M.I. en "Ciudad Diagonal". *Cuadernos de Arquitectura*, 33, 14-15.
- Valero Ramos, E. (2004). *La materia intangible: reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.

