

The background features several overlapping, thin black lines that form various geometric shapes, including rectangles, triangles, and curved forms. These lines are scattered across the white page, creating a complex, layered effect.

REVISTA  
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

**N1**  
**el espacio y la enseñanza de la arquitectura**

1. Los dos cuerpos de la edificación desde el jardín.



**RESUMEN** En 1917, mientras que Charles Edouard Jeanneret “lanzaba” en Francia su sistema Dom-inó, Erik Gunnar Asplund levantaba en Suecia la villa Snellman. La nueva estrategia de delimitación del espacio arquitectónico de Le Corbusier propugnaba la superación de una arquitectura de muros que se proyectaban verticalmente desde el suelo, de una arquitectura por tanto de crecimiento limitado, en favor de un sistema formado por elementos resistentes horizontales o bandejas “flotantes”. El campo de operaciones quedaría así libre de los muros que con su lógica estructural indiferente a la función, habían representado una cortapisa a la libre disposición del programa. El espacio arquitectónico apareció por primera vez como un escenario continuo y susceptible de crecer ilimitadamente en paralelo al horizonte. Asplund, en la casa Snellman, no preparado todavía para una transacción tan franca, se acercó al muro sin la inquina del arquitecto-pintor romando, preguntándose cautelarmente por el margen que éste podía ofrecer para solidarizarse e incorporar algunas de las características que parecían circunscritas al espacio estrechado. En el siguiente texto nos interesará conocer qué ocurre cuando la exploración de las cualidades del espacio arquitectónico se extiende hasta la frontera del recinto. Los muros de la villa Snellman son, pues, el objeto concreto en el que pretendemos reconocer la particular manera de acercarse Asplund a esta noción de límite.

**PALABRAS CLAVE** Suecia, Asplund, Snellman, intersticial, muro, límite

**SUMMARY** In 1917, whilst Charles Edouard Jeanneret “launched” his Dom-ino system in France, Erik Gunnar Asplund was erecting Villa Snellman in Sweden. Le Corbusier’s new strategy of delineation of the architectural space advocated the superseding of an architecture of walls that projected vertically from the ground. An architecture of limited growth in favour of a system formed by horizontal, resistant elements or “floating” plates. The field of operations would thus be free of the walls, with their structural logic indifferent to function, that had represented a restriction of the free arrangement of the programme. The architectural space appeared for the first time as a continuous scenario, capable of limitless growth in parallel to the horizon. Asplund, in the Snellman house, still not prepared for so frank a transition, approached the wall without the aversion of the French-Swiss architect-painter, cautiously asking for the margin this could offer to support and to incorporate some of the characteristics that seemed limited to the constrained space. In the following text, it will be interesting to know what happens when the exploration of the qualities of the architectural space extends to the border of the enclosure. The walls of Villa Snellman are, in this case, the solid object by which we try to recognize Asplund’s particular way of approaching this notion of limitation.

**KEY WORDS** Sweden, Asplund, Snellman, interstitial, wall, limit.

## VILLA SNELLMAN, LA VACILACIÓN DE ASPLUND

VILLA SNELLMAN, THE VACILLATION OF ASPLUND

Arturo Frediani Sarfati

*“De la biblioteca se salía a un pasillo estrecho y largo que eran las entrañas de la casa [...] Yo pasaba como un fantasma de la habitación al pasillo, de la alcoba al jardín y otra vez al recibidor y a la biblioteca y a la sala de fumar y otra vez a la cocina y al jardín, inquieto, rastreando sin descanso una entrada remota que hasta entonces no hubiese observado y que me llevara a la casa secreta, interior, a la casa oculta, esa que estaba escondida en alguna parte entre las paredes dobles o entre los sinuosos caminos del laberinto, o tal vez debajo, entre los cimientos [...] Yo seguía palpando y golpeando con el puño las paredes para descubrir en ellas espacios ocultos, habitaciones escondidas, pasadizos secretos, catacumbas, túneles, cavernas, grutas o puertas secretas camufladas. Aún hoy no me he dado por vencido.”*

OZ, Amos: *Una historia de amor y oscuridad*. Madrid: Siruela 2004

La villa Snellman es una vivienda unifamiliar construida en 1917 por el arquitecto sueco Eric Gunnar Asplund. La vivienda se levanta en un barrio residencial situado a las afueras de la ciudad de Estocolmo.

Si hoy en día conocemos fuera de Suecia la Villa Snellman, el mérito es casi seguro de Bruno Zevi, quien a finales de los años 40 del siglo pasado dedicó un libro y diversos artículos al arquitecto Asplund<sup>1</sup>. Cuando nos referimos a la casa Snellman no estamos hablando de una obra central dentro de dicha monografía sino de un proyecto apenas mencionado en la cronología y que no cuenta con ninguna ilustración, planimetría ni con ningún material que nos permita iniciar nuestro análisis con una mínima esperanza de rigor. Zevi sí se detiene, sin embargo, en un aspecto concreto de la obra, un misterioso desplazamiento de las ventanas de las fachadas largas al que volveremos más adelante en el presente texto.

El mismo año en que Asplund levantaba en Suecia la villa para el matrimonio Snellman, Charles Edouard Jeanneret “lanzaba” en Francia su sistema Dom-inó. La nueva estrategia de delimitación del espacio arquitectónico propugnaba la superación de una arquitectura de muros que se proyectaban verticalmente desde el suelo, una arquitectura por tanto de crecimiento limitado, en favor de un sistema formado por elementos resistentes horizontales o bandejas “flotantes”. El nuevo campo de operaciones quedaría libre de los muros que con su lógica estructural indiferente a la función, habían representado una cortapisa a la libre disposición del programa. El espacio arquitectónico aparecía por primera vez como un escenario continuo y susceptible de crecer ilimitadamente en paralelo al horizonte.

Mientras Le Corbusier se liberaba de la inercia del muro, vaciándolo de su contenido estructural, lo

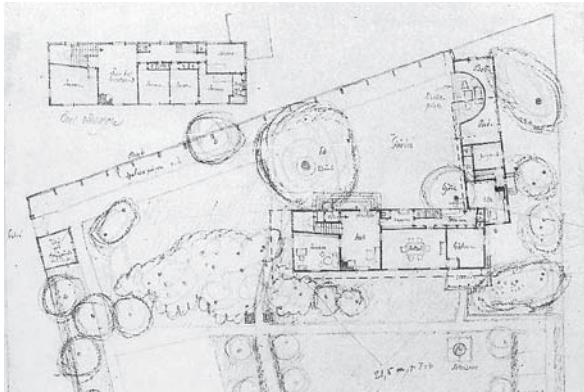
transformaba en un ágil y obediente elemento de delimitación y con ello se garantizaba la libertad para operar con el espacio abarcado, Asplund, no preparado todavía para una transacción tan franca, se acercaba al muro sin la inquina del arquitecto y pintor franco-suizo, preguntándose cautelarmente por el margen que éste podía ofrecer para solidarizarse e incorporar algunas de las características que parecían circunscritas al espacio constreñido.

El recorrido de ida y vuelta, hacia y desde la modernidad que marca la arquitectura posterior de Asplund nos hace pensar que la arquitectura que sigue a los pabellones de la exposición internacional de Estocolmo, más que un simple paso atrás, más que una deslucida y deshonrosa vacilación como así lo entiende el mismo Zevi, pueda entenderse como el regreso a aquellas cuestiones “previas” respecto al *limes*, un insistir en conocer qué ocurre cuando la exploración de las cualidades del espacio arquitectónico se extiende a aquella esfera fronteriza del límite.

La villa Snellman, el objeto concreto en el que pretendemos reconocer la particular manera de acercarse Asplund al muro, es una residencia proyectada para una familia de clase desahogada de la capital. No es una vivienda ni muy grande ni muy lujosa pero es más que suficiente para un núcleo de cuatro miembros que desee vivir de acuerdo a un programa pequeño burgués sin demasiadas apreturas. Está compuesta por dos sencillos cuerpos paralelepípedos rematados por cubiertas inclinadas que se intersecan en sus extremos ocupando una porción en L de la parcela y que liberan un rectángulo bien orientado con respecto al sol de la tarde en beneficio del jardín (figura 1).

Lo primero que llama la atención al examinar la planta es que el encuentro de los dos volúmenes no se realiza en un exacto ángulo recto sino en uno ligeramente más cerrado que 90°. Parece a primera vista como si la

1. Zevi, Bruno: *Erik Gunnar. Asplund* Buenos Aires: Infinito 1957



2



3

2. Boceto preliminar de emplazamiento
- 3 y 4. Croquis preliminares
5. Plantas de la primera versión



4

planta se hubiera tenido que ajustar a alguna leve sugerencia del sitio.

Desde el exterior esta pequeña desviación no alcanzará a ser percibida por los sentidos. Más tarde, sin embargo, se nos dará la oportunidad de deducirla a partir de indicios indirectos recogidos en el interior de la casa.

Uno de los dos volúmenes con forma de “casa” –la figura canónica a dos o cuatro aguas que dibujaría un niño– es más ancho, más largo y más alto que el otro. En este primer volumen que cuenta con sótano, planta baja, planta piso y buhardilla, se desarrollará el programa noble de la vivienda. El otro cuerpo, como si hubiera llegado algo más tarde a su cita en el lugar –no aparece en los primeros croquis de la casa–, completa el programa funcional de la primera con estancias técnicas y del servicio en planta baja. Este “llegar más tarde” se evidencia en el trazado de la planta. El rectángulo pequeño no aparece completo en la intersección; le falta el trozo ya ocupado por el volumen “previo” (figuras 2, 3 y 4).

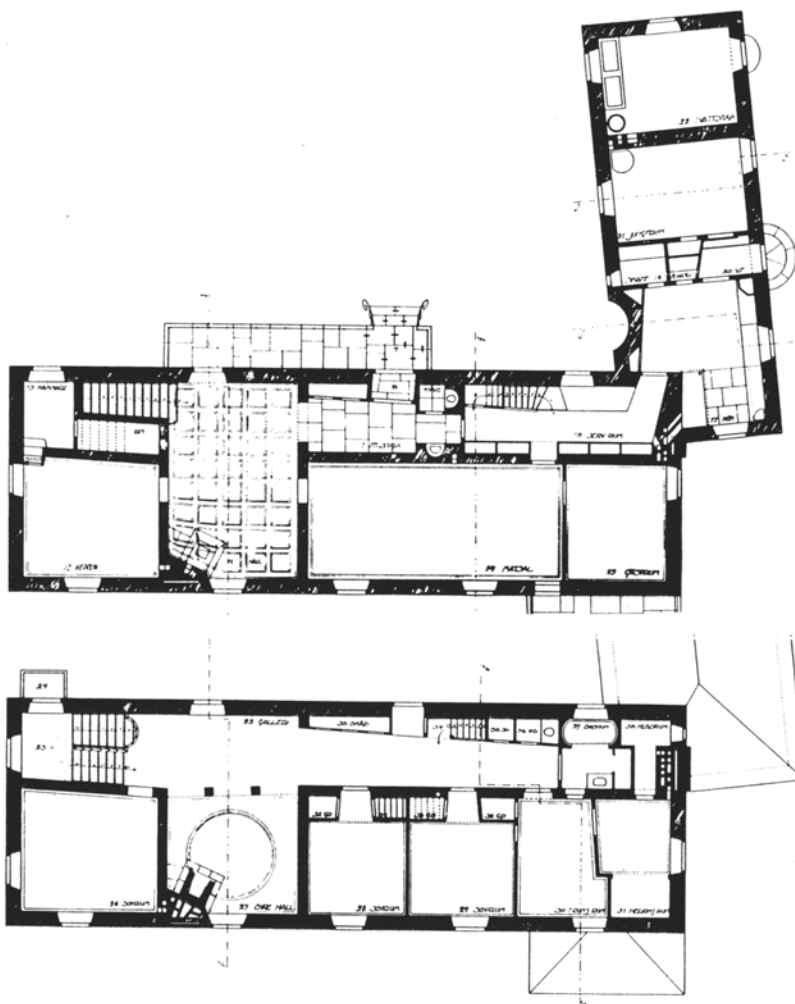
Se conservan dos versiones de las plantas de la casa Snellman, una versión inicial proyectada para ser realizada en piedra y una segunda versión, la que finalmente se construye, entramada y plementada en madera.

La primera versión es básicamente estereotómica si atendemos a su estructura lógico-formal. Sillares y mampuestos levantan gruesos muros encajados por las dos caras. La segunda versión en madera se organiza

de manera tectónica, es un entramado. Asplund procede con esta sustitución de la piedra por la madera a una pseudomorfía de orden inverso o simétrico a la planteada por el templo griego, concebido primitivamente en madera y que ha llegado hasta nosotros “fossilizado” en piedra tras un cuidadoso proceso de estereotomización ritual.

Asplund acomete el proyecto de la casa Snellman al poco de su regreso de un largo viaje inaugural semejante al “grand tour” que realizaban los estudiantes de l’École des Beaux Arts tras diplomarse. En la Escuela de Artes Aplicadas de Estocolmo, Ragnar Östberg, autor entre otros edificios relevantes del ayuntamiento de la capital sueca, es el profesor que probablemente más influye sobre Asplund y sobre algunos de los más importantes arquitectos jóvenes de su generación como Lewerentz o Markelius. En 1914, seguramente acompañado por su maestro<sup>2</sup> Asplund comienza su periplo por Francia y por Italia “donde permanece un tiempo para estudiar con particular atención la arquitectura menor”<sup>3</sup>. Años antes, en su primer viaje a Italia, allá por el 1897, Östberg ya había mostrado interés por las pequeñas ciudades medievales antes que por las obras del Renacimiento. En Italia, y de regreso en Suecia, Östberg buscó “La primordialidad de la arquitectura tradicional–popular”<sup>4</sup>.

La primera versión de las plantas en piedra de la villa Snellman (figura 5) nos descubre que tal vez lo que inicialmente nos había parecido una pérdida de la ortogonalidad



5

debida a un pequeño ajuste local es, en realidad, algo parecido a una sutil corrección perceptiva de la que el arquitecto ha querido que quede apenas constancia en la experiencia del edificio construido; un recurso de composición que nos hace pensar, por una parte, en las arquitecturas cívicas medievales con sus plantas ligeramente deformadas como resultado de la negociación con la ciudad o con el relieve y, por otra, en aquellas deformaciones estereométricas presentes en los templos de la Grecia antigua, especialmente en los ejemplos correspondientes al periodo helenístico. Asplund parece reivindicar así una manera de operar en la que se establece una tensión entre la naturaleza lógico-formal de la arquitectura y nuestra propia presencia en el lugar como seres sensibles y físicos. La arquitectura se entiende como una disciplina con leyes propias en relación al hombre, válidas tanto en la

península del Peloponeso del siglo V a.C. como en la de Escandinavia a inicios del siglo XX de nuestra era. Aunque la autonomía del mundo de las formas arquitectónicas no quede comprometida con estas manipulaciones, Asplund descubre en Grecia y en Italia que la arquitectura además de integrar y relacionar los elementos que se infieren del orden lógico de la forma, atiende, en los diferentes momentos históricos (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento...), a otras leyes propias del hombre, incorporando las propias pautas adaptativas de la familia *homo*, su manera de percibir el espacio y de entender el entorno independientemente de que el calificativo *sapiens* le suponga conquistas colectivas y culturales<sup>5</sup>.

Otros elementos del primer proyecto de la casa Snellman trabajan la forma a base de sutiles desplazamientos, deformaciones y series, explotando la posible tensión

2. Está documentado que Östberg vuelve a viajar a Italia en 1914. El que viajaran juntos es una conclusión mía que necesita de ulterior comprobación. La coincidencia entre las fechas de sus viajes a Italia publicadas independientemente en monografías de los respectivos arquitectos, y la larga duración de los mismos (más de un año fuera de Suecia) hace pensar que podrían haber sido compañeros de viaje.

3. Op. Cit. p.29.

4. ORTELLI, Lucca: *Ragnar Östberg Municipio di Stoccolma*. Milano: Electa 1990.

5. DIAMOND, Jared: *Armas gérmenes y acero; breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*. Madrid: Debate 2006.

6. Una puerta de entrada y otra de salida.

7. Croquis preliminar

6



entre el nivel lógico-formal (mineral) y el plano perceptivo-adaptativo (condición que introduce nuestra presencia). El acceso repetido con que cuenta la casa abre el juego. El nivel de la planta baja se halla aproximadamente medio metro por encima del nivel del terreno. En el cuerpo principal y en la cara interior de la "L" dos puertas en principio semejantes parecen competir entre ellas por ser las elegidas para franquear la entrada (figuras 6 y 7). Un pequeño plinto rectangular se apoya longitudinalmente en la fachada y conecta los dos accesos exteriormente al mismo nivel de la planta baja. Una de las puertas, sin embargo, tiene ante sí, perfectamente centrados los tres peldaños que nos separan del suelo de tierra vegetal del jardín. Sus barandillas, amorosamente dibujadas por Asplund, son la invitación escrita limpiamente a pluma para entrar a la casa. La otra puerta queda apartada de nuestro recorrido inmediato esperando un momento más favorable.

El acceso se realiza bajo una marquesina que nos protege de la lluvia a través del punto más "grueso" de la fachada de la planta baja. Tras la puerta de acceso que abre sus dos hojas hacia el jardín encontramos un pequeño atrio cortafríos delimitado interiormente por una segunda puerta que abre sus correspondientes hojas hacia el interior de la casa. El espacio de esta transición no se expresa como un volumen independiente en planta sino más bien como un vaciado del grosor del muro.

La segunda de las puertas de la casa conecta la sala de estar con el plinto y no presenta cortafríos por lo que más que una puerta de acceso se trata de una posibilidad de expansión del salón para cuando la climatología lo permita. De la misma manera que existen escaleras que "suben" y escaleras que "bajan", en este caso estamos ante puertas que preferiblemente "entran" y otras puertas que decididamente "salen" o exhiben pretensiones

7



colonizadoras. La puerta principal es claramente una puerta de entrada a parte de por las escaleras que exteriormente apuntan hacia ella, por la presencia del zaguán, una pieza en donde habitantes e invitados se desprenden, normalmente, de una cantidad considerable de ropa. Dicha doble puerta para evitar la entrada de frío a la casa lo puede ser también de salida en invierno, nada que oponer al procedimiento inverso. La segunda puerta, sin embargo, es una puerta eminentemente de salida o, si se prefiere, una puerta que conecta con un espacio más de la casa, con una estancia de la que únicamente hemos conservado el pavimento y que sólo en aquellos instantes de gloriosa temperancia del verano sueco, puede ser disfrutada, quizás más que ninguna otra de la casa.

La arquitectura como delimitación del espacio reconoce aquí la volubilidad del concepto "límite" incorporado a una realidad extensa, mejor representable como una cuestión cuántica que como una función con valores discretos.

Llegados a este punto vamos a detenernos en la composición del cerramiento de la casa. Estamos —siempre considerando la primera versión del proyecto— ante muros de carga de piedra de un estimable grosor. Muros de dos pies que garantizan sobradamente la estabilidad de la construcción, máxime cuando el espesor de los mismos no disminuye en el cuerpo auxiliar pese a tener que soportar únicamente el peso de la cubierta.

En algunos puntos el trabajo estereotómico de la piedra se expresa mediante sus propias leyes en la sustracción de material del espeso muro. Igual que una cuchara operando glotonamente sobre un flan, observamos vaciados concoidales en diversos puntos de la planta: junto al acceso principal en el lugar donde aparece el retrete de cortesía y el lavamanos; en la fachada del cuerpo menor

casi en el encuentro con el volumen principal, el muro tiene que ser todavía más grueso para asumir el mordisco reservado a una hornacina o a un fuego al aire libre que desaparecerá en la versión definitiva del proyecto.

Las ventanas de la casa en versión “piedra”, por su parte, perforan cualificadamente el muro recogiendo las enseñanzas de las arquitecturas ciclópeas del pasado. Las aberturas se ensanchan en la cara interior del muro como en innumerables ejemplos de arquitectura tradicional en este material. El muro no es meramente una membrana divisoria y aún menos pretende ser un elemento que a la vez limita y es conductor de las cargas del edificio. Ahora el muro contiene un tipo especial de espacio. Un espacio que se hace cargo de transacciones cuantificables entre la interioridad/integridad y el mundo exterior. La arquitectura definida como arte técnico –con reglas que le son propias– cuyo objetivo es delimitar el espacio y mantenernos a salvo del *marasmo moral*<sup>6</sup>, acomete en este ejemplo neodoricista un arduo esfuerzo negociador en el momento y lugar de la misma delimitación.

Ya hemos mencionado el atrio embebido en el muro, la antecámara que Asplund interpone entre el exterior y el interior de la casa, y que asegura lo mismo que un compartimiento inundable un tránsito seguro entre dos medios de distinta densidad. Si seguimos palpando el interior del muro de acceso descubrimos nuevas equipaciones adheridas. Un armario coplanar con la puerta que cierra interiormente el cortafríos no deja dudas de que la cara interior del muro ha dejado de ser perfectamente paralela a la exterior. Recorriendo el muro hacia el volumen menor encontramos nuevas adherencias. Siguiendo la misma directriz ligeramente inclinada que acabamos de anotar hallamos las escaleras que descienden al sótano y también las escaleras que desde un lugar ignoto de la primera planta descienden a la planta baja.

Si nos fijamos en cómo Asplund va situando los diferentes espacios de almacenamiento comprobamos que éstos casi siempre aparecen en los lugares en donde pueden jugar un papel de “colchón” entre piezas. En la planta baja el tránsito al cuerpo perpendicular se realiza a través de un pasillo virtualmente forrado a un lado con

las escaleras escamoteadas en el muro de fachada a las que ya hicimos referencia, y al otro con una alacena sólo perforada por la puerta que accede al comedor.

La planta del rectángulo menor, aquel que no aparecía en los croquis iniciales, se encuentra dividida transversalmente en tres estancias: la *Bastubad* o sauna, con acceso únicamente desde el jardín, una habitación para el servicio y la cocina. El muro que divide las dos últimas se desdobra haciendo sitio para más armarios, trasteros y para la entrada de servicio. Así, para salir de la casa por la cocina nos tendremos que introducir antes en el armario donde se encuentra la puerta que conduce al exterior.

Mientras que en el cuerpo auxiliar de la casa los muros son exclusivamente perimetrales, en el cuerpo principal de la misma un nuevo muro, este sí de menor grosor pero paradójicamente de mayor responsabilidad portante, reparte longitudinalmente las cargas en una crujía y media. La planta queda rajada a lo largo en dos vanos de diferente luz que van de extremo a extremo de la misma excepto en el tramo donde se encuentran las únicas estancias que cruzan transversalmente entre fachadas –las zonas de estar de ambas plantas– en las que Asplund se decide a trazar dos muros perpendiculares a los anteriores.

A cada lado de este muro sagital se colocarán espacios con diferente cualificación de acuerdo con su uso. En el vano más estrecho se disponen, además de las piezas higiénicas de la casa, los espacios distributivos de la misma (los pasillos que conducen a las diferentes habitaciones y estancias, el atrio de acceso, las escaleras que conectan con la planta primera y, en la planta baja, la conexión con el volumen cuasi-perpendicular). En el vano mayor se suceden en batería las diferentes estancias; en planta baja el comedor, la biblioteca y la habitación de invitados, y en la planta superior los dormitorios.

Vamos a fijarnos ahora –siempre tomando la versión en piedra del proyecto– en la crujía más angosta; en la banda que nace en la escalera principal de la casa y que muere en la intersección con el volumen menor. La escalera de dos tramos en ida y vuelta que asciende a la planta primera es de dimensiones más generosas en su arranque (130 cms.) que al alcanzar el rellano (100).

6. A partir de la definición de Antonio Armesto

8. Ascender a la planta superior no es dar exactamente media vuelta.

9. Corredor de la planta primera desde su extremo

10. Plantas y secciones definitivas.

11. Secciones transversales.

8



A partir de este punto mantiene la anchura hasta llegar a la planta superior. De ello se deducen dos informaciones: la primera, que en el rellano no realizamos una media vuelta completa y, la segunda, que las paredes en donde se encaja dicha escalera no pueden ser totalmente paralelas. La escalera, además de conducirnos arriba, trata de “in-formarnos” de ponernos en suerte para una experiencia venidera (figura 8).

Todas las claves adelantadas por el trazado de la planta baja reaparecen sintéticamente cuando alcanzamos el punto de llegada, un poco abierto, de la escalera principal. A nuestra derecha y ligeramente en escorzo respecto de este segundo tramo se nos muestra el pórtico tetrástilo de una especie de pronaos. El ascenso a la Acrópolis de Atenas, nos enseña un escorzo del Partenón con unos idénticos seis grados de inclinación en relación a la directriz de nuestro recorrido ascendente.

Dos columnas, falsas pues no soportan cargas o como mínimo no las transmiten verticalmente a ningún elemento estructural de la planta inferior, separan pues los primeros metros del pasillo que lleva a las habitaciones del espacio reservado a salón de la planta superior.

En el flanco izquierdo, cara interior de la fachada principal, la luz horizontal y rojiza del amanecer nórdico puede entrar por las ventanas del pasillo y atravesar todo el espacio de la sala hasta iluminar la base del *Kachelofen*<sup>7</sup> que aparece en la esquina de la estancia girado unos descarados 30 grados como si deseara convertirse en el protagonista de la familia reunida en corro.

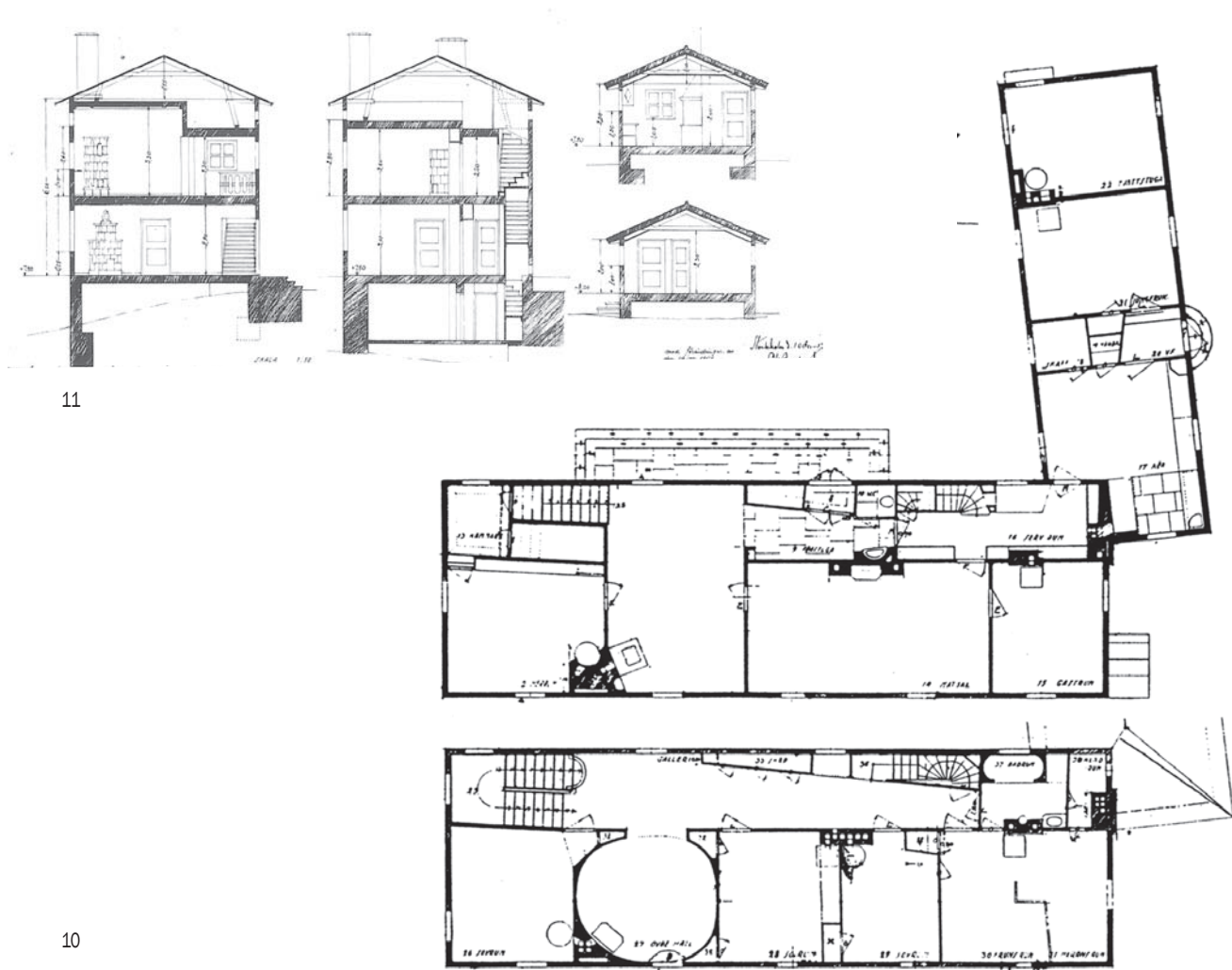
Y entonces el pasillo se va haciendo más angosto a medida que avanzamos por él (figura 9).

Si las dos primeras ventanas al pasillo perforaban el grosor del muro de piedra, la tercera contando desde la escalera perfora un muro que ha engordado ostensiblemente, un muro preñado interiormente con nuevos armarios y escaleras escamoteadas. La escalera que sale desde el corredor de servicio de la planta baja tiene su descansillo de llegada frente a dicha ventana. La plataforma del descansillo unida al hueco de la ventana compone una cavidad en bandera que expresa ambiguamente la alternativa secreta que nos ofrece el arquitecto. En la segunda versión y en la casa tal como fue finalmente construida (figura 10) aparece también emparedada la escalera de caracol (medio caracol) que asciende a la buhardilla

9







11

10

y que queda alojada tras la prolongación del muro. Cuando el muro alcanza su máximo grosor el pasillo finaliza en su punto más angosto.

La pared que separa el pasillo de las habitaciones contiene en la versión inicial la escalera que asciende desde la primera planta hacia la buhardilla y más armarios empotrados. Volvemos a caminar entre dos paredes “equipadas” (figura 11).

La segunda versión del proyecto reproduce bastante fielmente el esquema expuesto para la primera. Esta versión y la casa de madera que se levanta en algún lugar de Djursholm tal vez consigan descubrirnos un “principio activo” arquitectónico del que no hemos podido hasta ahora establecer, al menos directamente, una raíz de orden lógico-formal.

Con la traslación de un material a otro, Asplund despoja al muro del *muro*. Realiza con ello una operación menos radical y si se quiere menos importante a nivel lógico-formal que la casa Dom-inó de Jeanneret pero una intervención más cuidadosa y atenta hacia un elemen-

to crucial, no-“lógico-formal”, que podríamos extirpar accidentalmente junto con el muro.

En el proyecto definitivo los muros a los que parecían adheridas las diferentes equipaciones desaparecen. El edificio entero respira aliviado al liberarse de las restricciones que estos suponían pero no se resigna a perder aquellos espacios excavados, atrapados y descontados que se expresaban, bien directamente en la piedra, bien a través de capas sobrepuestas. Es en este momento cuando llega Bruno Zevi para hacernos notar que las ventanas de las fachadas largas no guardan una alineación exacta.

Observamos que la sucesión de ventanas de la primera planta va perdiendo la vertical y dejando de casar sobre sus correspondientes de la planta baja a medida que nuestra mirada recorre la fachada de izquierda a derecha. Cinco, diez, veinte, cuarenta y otra vez cuarenta centímetros de desplazamiento (figura 12). Resumiendo a Zevi sabemos que estamos ante otro movimiento casi inadvertido. Un desencaje con el que Asplund nos dice

7. Estufas-mueble recubiertas de cerámica utilizadas en el centro y norte de Europa en sustitución de los hogares abiertos.

12. Fachada sur con el célebre desplazamiento de las ventanas superiores.

13. Salón cilíndrico en la planta primera.

12



13



sin estridencia que el muro de carga ya no está. Zevi habla en términos compositivos y se detiene en la caligrafía con la que la fachada ha sido escrita. La acentuación, por ejemplo, de cierta ventana de la planta primera, aquella que mira a la sala del *Kachelofen*, mediante una cristalera en abanico sobrepuesta para dar luz al desván. También el uso contenido de la ornamentación entre ventanas o la distinta manera de significar la puerta de entrada y la de “salida” de las que hablábamos inicialmente.

Zevi no entra, sin embargo, a estudiar la composición interna del cerramiento de la casa<sup>8</sup>. Aquel despojamiento del muro inicial no deja tras él el cerramiento espectral de lectura reversible que propugna el movimiento moderno sino más bien una ampliación de la idea de límite. Se abre así una nueva “puerta” allá donde pensábamos que nos íbamos a dar con el muro en las narices.

Asplund está intentando destilar un nuevo campo de operaciones espaciales a partir de las arquitecturas ancestrales y arcaicas que aprendió a apreciar de la mano de Östberg en el sur de Europa.

La transformación que se opera en la sala de estar de la primera planta puede servirnos para ejemplificar cómo funciona el alambique del que se sirve Asplund para su proceso de destilación.

Inicialmente tenemos la pronaos–estar formada por tres muros en U y las dos columnas punteando la separación con el pasillo. Cuando la piedra desaparece, la constricción del espacio queda “cancelada” en su nivel lógico–formal. El límite del estar es ahora una sutil membrana de madera que llena el espacio de acuerdo con su propia tensión. El resultado es una burbuja con un alveolo abierto hacia el pasillo. Los intersticios que aparecen tras la burbuja luego de la operación de desmontaje del marco nos confirman que exteriormente se conservan y extienden las propiedades del nuevo límite interno (figura 13). Más allá de la burbuja encontraremos consecuentemente nuevos armarios intersticiales que sirven para “acomodar” las habitaciones adyacentes. En este orden de cosas hemos de poner todo el énfasis en el soberbio acceso/transición que se habilita para la primera de las habitaciones.

El límite se posterga y pasa a ser, por tanto, *limes*, una mera probabilidad.

El arquitecto manipula, deforma, ensancha y alarga los límites del espacio de manera simétricamente análoga a la que un artesano *semperiano* somete al material tridimensional para extraer de él hilos y láminas. Dichas manipulaciones intentan recuperar la tridimensionalidad, recorrer el camino inverso y explorar el valor tectónico no ya del material sino del espacio mismo.

8. Composición entendida en su doble acepción.

### **Bibliografía**

- OZ, Amos: *Una historia de amor y oscuridad*. Madrid: Siruela 2004.
- ZEVI, Bruno: *Erik Gunnar Asplund*. Buenos Aires: Infinito 1957.
- BLUNDELL Jones: *Peter Gunnar Asplund*. Londres: Phaidon 2006.
- St. JOHN Wilson: *Colin Gunnar Asplund 1885–1940: The Dilemma of Clasicism*. Londres: Architectural Association. cop 1988.
- AHLBERG, Hakon: *Gunnar Asplund, arquitecto: 1885–1940*. Murcia: COATM, Consejería de Cultura: Galería Librería Yerba 1982.
- WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Madrid: Júcar Universidad 1992.
- ASPLUND, Erik Gunnar: *Escritos: 1906–1940; Cuaderno de viaje a Italia de 1913*. Madrid: El Croquis 1996.
- LÓPEZ Peláez, José Manuel y otros: *Erik Gunnar Asplund*. Barcelona: Stylos 1990.
- ORTELLI, Lucca: *Ragnar Östberg Municipio di Stoccolma*. Milano: Electa 1990.
- DIAMOND, Jared: *Armas gérmenes y acero; breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*. Madrid: Debate 2006.

**Arturo Frediani Sarfati** (Barcelona 1964). Arquitecto y urbanista por la ETSAB en 1992. Profesor asociado de Proyectos Arquitectónicos en las escuelas de arquitectura de la UIC (1999/00), UPC (2001/02), URL (2002/2005). Colabora en posgrados para la UPC (ETSAB) entre 2007 y la actualidad. Desde 2005 coordina las asignaturas de Proyectos y Urbanismo del tercer y cuarto semestre en la nueva escuela pública de arquitectura de la URV (EAR) donde es “Professor Collaborador Permanent” (personal investigador a tiempo completo). Es actualmente Editor Invitado de la revista DPA del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC. Ha impartido semestres de docencia en las universidades de Calgary, Canadá (2000/01) Clemson, South Carolina, EE.UU (2004/05), Dutch Architecture Fund, Países Bajos (2005), Architektur Zentrum Wien, Viena (2005) y próximamente en Carleton, Ottawa, Canada. Su obra galardonada en diversas ocasiones con los premios FAD, Catalunya, Coderch o en la Bienal de Arquitectura Española.