

PONENTE

20/85

TÍTULO

***La casa de Halldor Gunnlögsson (1959).
Una mirada a Oriente desde el Sund***

AUTOR

Carmen García Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid. La doctora Carmen García Sánchez estudió arquitectura en la E.T.S.A.M., Universidad Politécnica de Madrid donde defendió su tesis doctoral "1950 en torno al Museo Louisiana 1970", en 2016, obteniendo la calificación de sobresaliente cum laude unánimemente y mención internacional. Para ello realizó una estancia en la Universidad de Copenhague becada por el Gobierno danés, y vivió en Dinamarca por dos largas temporadas. Posteriormente realizó una expedición de investigación a Japón. Actualmente es investigadora independiente y desarrolla el diseño de proyectos de arquitectura en su estudio de Madrid, abierto en 1998. arquitectocarmen@gmail.com

La casa de Halldor Gunnlögsson (1959). Una mirada a Oriente desde el Sund. Halldor Gunnlögsson's own house (1959). A look from the Sound towards the East _Carmen García Sánchez

METODOLOGÍA

El artículo de investigación "La casa de Halldor Gunnlögsson (1959). Una mirada a oriente desde el Sund," nació como continuación al estudio desarrollado en un capítulo de mi tesis doctoral, "1950 en torno al museo Louisiana 1970". El museo, proyectado por los arquitectos daneses Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert se construía en 1958, tan solo un año antes de la vivienda del arquitecto danés Halldor Gunnlögsson en cuestión. Del análisis del propio museo y de varios edificios que fueron construidos en un área geográfica próxima al mismo, se concluía que existían ciertos paralelismos entre la arquitectura tradicional japonesa y algunas obras de la arquitectura moderna danesa desarrolladas en un periodo de esplendor; al igual que se detectaba una conexión entre ambas cuyo estudio estaba sin desarrollar.

Para la escritura del artículo, fue fundamental mi interés por la obra seleccionada, siendo mi inquietud investigadora un ingrediente fundamental para desarrollar mi tarea; sin olvidar por ello, que no se trataba de un ejercicio únicamente de disfrute personal ni de difusión, sino que el estudio debía tener un marco científico. Intenté ser rigurosa, sin desatender a mi intuición sobre la obra a investigar, considerando que así podría aportar cierta originalidad y mi particular contribución.

Era necesario adquirir cierto conocimiento, que se percibiría de trasfondo y constituiría una base firme para los fundamentos, a pesar de que el formato reducido del texto no permitiría desplegarlo. Para ello se atendió al marco histórico en el que se proyectó la obra. Se estudiaron los antecedentes a la arquitectura de Gunnlögsson y quienes eran sus referencias: Sus profesores Kay Fisker y Steen Rasmussen; el maestro sueco Gunnar Asplund; sus colegas daneses Jørn Utzon y Erik Christian Sørensen; la obra de Mies Van der Rohe y la cultura japonesa. Se averiguó que se había construido en su entorno en conexión con la cultura nipona -como el Zui-ki-Tei o la exposición H55- y su posible trascendencia. Se reconocieron las claves de la arquitectura danesa de la época para identificar coincidencias; como el interés por la artesanía, el paisaje, su topografía, los materiales, el clima, los valores de lo clásico y la conexión con la naturaleza. Se investigó el momento profesional y personal del autor en el momento del proyecto.

Se registraron datos de fuentes directas e indirectas, para ser analizados y elaborar conclusiones, atendiendo a mi sensibilidad y empatizando con el autor del proyecto.

Indirectamente: a través de otros estudios o testimonios, acudiendo a fuentes bibliográficas pertinentes comprobando la información, clasificando y descartando la que no aportaba novedades o no resultaba rigurosa.

- Lectura de publicaciones relevantes, por el autor de las mismas o el valor de los datos apuntados. Para su selección fue de ayuda el entrevistar a Keld Vindum, profesor en la Escuela de Arquitectura de Copenhague.

- Lectura de otras publicaciones; algunas solo eran de difusión. Entre ellas la entrevista a la viuda del arquitecto, en "Halldor Gunnlögssons eget Hus-Rungsted Strandvejen 68" por Maj Carboni, que relataba cómo vivieron la casa y que intenciones tenían - como su necesidad de despojarse de los objetos materiales para así tener una percepción mejor de la naturaleza y el entorno.

- La consulta y toma de datos de dibujos originales del proyecto en el archivo de dibujos histórico-artísticos de la Biblioteca de Arte Nacional Danesa, situada en Søborg, fue fundamental. Allí se conservan en perfecto estado los estudios preliminares y gran parte de los planos definitivos del proyecto - casi todos realizados a lápiz sobre papel croquis-. La oportunidad que me brindó este organismo fue una experiencia emocionante, permitiéndome entrar en contacto con la más profunda intimidad del trabajo del arquitecto.

- Estudio y lectura de libros accesibles para Halldor Gunnlögsson sobre la arquitectura japonesa. (véase artículo)

- Estudio y lectura de publicaciones sobre la cultura nipona para completar mis conocimientos. (véase bibliografía)

- Entrevista a los actuales usuarios de la vivienda, con quienes he tenido el placer de disfrutar de interesantes tertulias y ha surgido una amistad basada en la pasión por el edificio y el descubrimiento de algunos de sus secretos.

Directamente: desarrollando trabajo de campo.

- He tenido la ocasión de visitar la casa hasta en cuatro ocasiones, gracias a la amabilidad de sus actuales usuarios. Recuerdo aquella primera vez como la mejor experiencia de aquel verano. Ello me permitió su observación en contacto directo con la obra y realizar el trabajo de campo: Toma de fotografías y medidas - como dimensionado de pilares, altura libre, espesor de materiales, modulación; percepción de efectos - como acústica, escala, luz, color, confort, orden geométrico; comprobación de estado de conservación y calidad de su diseño constructivo.

- Utilización del dibujo como medio de análisis. Redibujé la planta y algunos de sus detalles constructivos, para encontrar las normas que regulaban su trazado.

- Considerando que quedaban algunos enigmas por descifrar, viajé a Japón, para entrar en vivo contacto con la arquitectura tradicional japonesa. Siguiendo los pasos del autor en su viaje a Oriente, visité las poblaciones que él podía haber visitado - como Tokio, Kioto, Nara, Takayama o Kanazawa-. Fue el momento de las revelaciones. No solo comprobé que parte de lo que se había concluido era cierto, sino que nuevas referencias enriquecían el catálogo de elementos propios de la cultura nipona que la casa evocaba, todo un conjunto de fotografías lo constatan.

Llegado el momento de la redacción del artículo, se resumieron y ordenaron los puntos más importantes desvelados por la investigación. Se le dio forma de historia para amenizar su lectura, buscando un lenguaje adecuado, claro, acorde a quien iba dirigido, intentando además que resultase interesante. El texto debía incluir: El estado de la cuestión, la pregunta a resolver, marco histórico, análisis, conclusiones, nuevas aportaciones, lecciones... y señalar nuevas cuestiones, quedando la investigación abierta. Llegó el momento de las renunciaciones, todo lo que se sabe y se había concluido en el estudio no podía ser reflejado por el formato limitado de la publicación; habrá nuevas oportunidades...

TEXTO DE REFERENCIA

(Publicado en rita_07)

Palabras clave

Halldor Gunnlögsson, arquitectura danesa, espacio, paisaje, arquitectura japonesa, naturaleza, material, ritmo, escala.

Halldor Gunnlögsson, Danish architecture, space, landscape, Japanese architecture, nature, material, rhythm, scale.

Resumen

La casa de Halldor Gunnlögsson, una de las obras más refinadas de la Edad de Oro de la arquitectura moderna danesa, es el resultado de una fuerte voluntad y disciplina artística personal. La cubierta plana, suspendida sobre una gran plataforma pavimentada –que continúa la construcción del lugar– tiene una gran presencia. En el interior, un espacio único, fluye libremente y se extiende al paisaje. Hay una extraordinaria sofisticación de la construcción vernácula; y una fuerte conexión con la arquitectura tradicional japonesa, revelada por el deseo de vivir en estrecho contacto con la naturaleza, la búsqueda del refinamiento mediante la moderación, la eliminación de los elementos superfluos y la preocupación por la luz y la sombra –estableciéndose un paralelismo con el oscuro invierno nórdico.

Su característica abstracción es un ejemplo de modernidad. El edificio se acerca a la belleza clásica, por la aparición de proporción, simetría y orden, pero también por el tratamiento suave de las superficies de los materiales. Se reconoce un ritmo en diferentes dimensiones. Se valora la escala. Los colores aplicados o inherentes al material, alcanzan intensidad. La experiencia del espacio arquitectónico es global. Es una casa mágica y maravillosa.

Halldor Gunnlögsson's own house, one of the most refined works of the Golden Age of modern Danish architecture, is the result of a strong will and personal artistic discipline. The detached flat roof suspended above a large paved platform –itself continuing the construction of the place– has great presence. In the interior, a single space, flows freely and extends to the landscape. There is an extraordinary sophistication of vernacular building; and a strong connection with traditional Japanese architecture, revealed by the desire of living in close contact with nature, the pursuit for refinement through moderation, the elimination of unnecessary items and the preoccupation with light and shade, where a parallel with the dark world of the Nordic winter is established.

Its characteristic abstraction is an example of modernity. The building approaches to the classic beauty, by the proportions, the appearance of symmetry and order, but also for the soft treatment of the surfaces of materials. Rhythm is recognized in different dimensions. Scale is valued. Colors applied or inherent in the material, reach intensity. The experience of the architectural space is global. It is a magical and wonderful house.

La noche de fin de año de 1959 el arquitecto danés Halldor Gunnlögsson (1918-1985) celebra una fiesta de inauguración, es el estreno de su segunda casa, donde vivió hasta el fin de sus días. Evoca a la arquitectura japonesa y americana, pero es principalmente resultado de una fuerte voluntad y disciplina artística personal.

Su construcción supone un punto de inflexión significativo en su obra, sucediéndole numerosos encargos, pero en ninguno de sus trabajos será tan perfeccionista y claro como en ella. [1] Aunque son varias las publicaciones que le dedican un capítulo o artículo, se dan imprecisiones y su investigación queda incompleta.¹ El estudio analiza diferentes versiones del proyecto y su resultado final: permitiendo comprender su actuación según sus condicionantes y referencias, para definir las variables que configuran su espacio arquitectónico, haciendo especial prospección en la conexión con la cultura japonesa que, si bien se ha señalado, no se ha estudiado en profundidad.²

Gunnløgsson estudió en la Real Academia de las Bellas Artes de Copenhague,³ siguiendo las enseñanzas de Kay Fisker y Steen Eiler Rasmussen, donde mantuvo una gran amistad con Jørn Utzon, quedando ya fascinado por su talento especial. Tras su graduación (1942), ambos viajan a Estocolmo,⁴ donde trabajan en el estudio de Hakon Ahlberg. Allí están en contacto directo con la obra de Gunnar Asplund, tan importante para ambos, y visitan el pabellón de té Zui-Ki-Tei,⁵ donde conocen el paralelismo entre la exquisita construcción de entramado de madera de la tradición japonesa y la danesa. Gunnløgsson vuelve a Copenhague (1944) y es introducido como profesor en la Academia por el catedrático Palle Suenson; desde entonces impartirá clases allí, en el departamento de Arte de la construcción, durante más de 40 años, siendo catedrático desde 1959. Las dos casas que proyectará para él tendrán un gran impacto entre sus alumnos. La segunda, objeto de esta investigación, representará una de las más refinadas de la llamada Edad de Oro de la arquitectura moderna danesa.

En 1957, Gunnløgsson y su segunda esposa, Ida Lillemor (1919-2013), realizan tras su boda un viaje a Asia, y permanecen en Japón varias semanas. Al volver, fuertemente impresionados por la cultura japonesa deciden construir una casa para su nueva vida juntos. El arquitecto ya había mostrado su interés por su cultura en su casa de Vedbæk (1952), además de su necesidad vital de vivir en contacto con la naturaleza e independiente.

Eligen un lugar privilegiado de la costa danesa, en Runsgted Kyst. Las vistas al estrecho del *Sund* son espectaculares. El proyecto se verá muy condicionado por las características de la parcela: bordeada por la carretera Strandvejen al Suroeste,⁶ y el mar al Nordeste, salva una diferencia altimétrica de 5,50 m entre ambos límites y muestra morfología alargada. [2] Un arroyo la delimita al Sudeste; y otra parcela edificable al Noroeste. El programa será para el matrimonio sin hijos, que tiene una buena posición económica y mantiene cierta vida social dentro del círculo de la cultura danesa. Las restricciones de materiales propias de principios de los 50 son cosa del pasado.

El arquitecto organiza varias superficies aterrazadas de líneas ortogonales que se escalonan descendiendo hacia la playa. La primera de ellas, cota +6.00,⁷ sirve de filtro y de barrera visual entre el edificio y la carretera. Allí ordena un jardín mediante subdivisiones cuadrangulares donde proyecta arbustos frutales; su diseño está vinculado a la tradición del Norte de Europa del dominio geométrico del paisaje. El área queda delimitada y resguardada por un seto de boj, arbusto frecuente en los jardines japoneses, que crece lentamente y desprende un agradable aroma. Dicho límite vegetal mantiene la misma altura,⁸ dando homogeneidad al conjunto; reduce la escala del espacio ajardinado, procurándole cierta intimidad; sobrepasa la cota +6,85 de terminación de la cubierta del edificio, pero permite ver el mar y su quinta fachada. Un segundo nivel aterrazado, cota +4.00, cubierto por una pradera de hierba, constituye un área exterior bañada por el sol de la tarde protegida por la edificación del viento predominante. Un muro de contención cubierto de vegetación configura el espacio.

A continuación, sobre una plataforma, se construye el edificio, cota de solado interior +4.10. Se adosa al lindero noreste y deja un paso al Sudeste. Dos muros blancos ciegos lo delimitan y aíslan de las parcelas laterales, avanzan sobrepasando la línea de las fachadas perpendiculares, de madera y vidrio, marcando un gran contraste.⁹ El espacio se organiza entre dos planos horizontales, el suelo y el techo, que destacan por su autonomía. La cubierta plana vuela simétricamente 1,5 m sobre las fachadas acristaladas, tiene una gran presencia y arroja una profunda sombra bajo ella. [3] Varios recursos acentúan su ligereza y sensación flotante, como su delgado espesor,¹⁰ y el hecho de que la estructura, a base de vigas, viguetas y pilares de madera teñidas de negro se confunda bajo ella.

El oscuro acabado evoca a los tratamientos alquitranados utilizados en la arquitectura tradicional danesa, pero también originariamente en la tradición japonesa a base de jugo de kaki y cenizas. El efecto del solado es el de una gran plataforma pavimentada que continúa la sección del terreno, adquiriendo un papel trascendental. Jørn Utzon cuando quería demostrar la naturaleza de las casas japonesas dibujaba el tejado suspendido sobre el piso sin representar los cerramientos,¹¹ imagen que Gunnløgsson traza con su cubierta, estableciendo una relación mágica con la plataforma.

En el interior un espacio único discurre en torno a un cuerpo central: comprende el recibidor, despacho, zona de estar, y pudiendo dividirse eventualmente mediante una hoja corredera tipo *fusuma*,¹² ofreciendo aislamiento y flexibilidad, el comedor y dormitorio. [4] [5] La chimenea, independiente, al modo de la tradición danesa, cualifica el espacio a su alrededor, actuando de límite entre el despacho y el estar. [6] El espacio libre fluye horizontalmente; cuando se desliza la *fusuma* se capta el sentido profundo de su continuidad. Es un espacio propio de la modernidad, donde se dan límites de diferentes fuerzas y tipos que conectan y separan simultáneamente; y un universo de relaciones cuya riqueza radica en los espacios intermedios. Las fachadas acristaladas se abren al exterior, que muestra diferentes caracteres. El espacio que encierran se extiende hacia el paisaje acompañado de dos terrazas corridas, como dos *engawa*,¹³ que, terminadas al mismo nivel que el solado interior y sin barandilla alguna, acentúan la continuidad espacial. [7] Ambas terrazas cumplen una misión protectora, a la vez que constituyen un espacio de transición de connotaciones duales, como una extensión de la casa o una extensión del jardín; pero también tienen una función contemplativa, propia de la tradición oriental, convirtiéndose en un emocionante lugar de intercambio entre naturaleza y espiritualidad.¹⁴ Los aleros, a modo de *noki*,¹⁵ protegen de la lluvia, fomentan la expansión del espacio y

parecen guiar la mirada, además de alejar la luz natural exterior.¹⁶ Límites suaves como las persianillas enrollables de los ventanales, tipo *sudare*,¹⁷ dan protección, privacidad y difunden la luz. Todos estos elementos establecen una relación clara con la cultura nipona, aunque hay muchas muestras más. En la Academia, Fisker había realizado una labor de orientación hacia el conocimiento de otras culturas y Oriente; promulgaba la arquitectura japonesa como parte de la herencia recibida, hacia la que había que estar abierto y receptivo.¹⁸ Gunnlögsson sigue sus enseñanzas. Toma inspiración de publicaciones especializadas,¹⁹ [8] el pabellón Zui-ki-tei y su viaje a Japón; aunque hubo otras posibles fuentes.²⁰

Continuando el descenso progresivo, una aromática masa de arbustos de rosas silvestres, propios de la zona, caen hasta la playa. Esta barrera natural, además de ser un elemento de transición entre la naturaleza salvaje y el espacio doméstico, amortigua el aire y protege de la arena que arrastra el viento. El volumen arbóreo aloja un hueco donde un banco corrido ofrecía, de nuevo, un espacio para la contemplación, refugiado de la brisa.

Con esta ordenación el arquitecto logra conservar la privacidad visual y acústica de la vivienda, aprovecha la luz y el asoleo, ofrece ambientes y áreas ajardinadas variadas, consigue la integración con la naturaleza y el total disfrute de las cualidades del lugar. Desde la carretera es imperceptible y vista desde el mar su aspecto es discreto y delicado. Por todo ello se podría decir que ensalza la experiencia del escenario natural.

Pero el proyecto pasó por diferentes versiones en las que las indecisiones se fueron ajustando hasta llegar a la solución final. En la primera versión que se conserva, un muro macizo y desnudo recibía al visitante, tras girar 90 grados desde el acceso de la carretera [9] [10]. Una caja de vidrio se adosaba al muro, desde el lado del mar, y la organización de una planta libre parecía fundirse con la naturaleza, mostrando así una concepción muy moderna de la vida familiar. El aparcamiento se preveía cubierto, en el ámbito entre la casa y una edificación de almacenaje al Suroeste, al modo del *cart-port* de las viviendas Usonian. Una terraza se proyectaba al Norte, orientación nada deseable térmicamente, pero que ofrecía una panorámica del mar excelente.²¹ El estudio recuerda a la casa de Utzon en Hellebæk (1952), la primera planta libre en Dinamarca; por el acceso tangencial entre dos cuerpos, el porche de bienvenida, el muro de entrada continuo ciego, la planta libre tras él y la transparencia en su cara opuesta. Pero las condiciones de la parcela son muy distintas. Las referencias a la emblemática casa Farnsworth (1951) en Illinois, de Mies van der Rohe, están de trasfondo; por la disposición de su núcleo central y agrupación de elementos sirvientes alrededor de los cuales el espacio fluye.²² Coincide en la cubierta plana unificadora que parece flotar sobre su cerramiento transparente. Dos perfiles Heb, adosados exteriormente a la fachada acristalada, equidistantes de las esquinas, aparecen también como alusión a este precedente. Ya está presente una trama ordenando la intervención, de 2 m x 2 m, y el sistema de hojas correderas para dividir el espacio y de apertura de la carpintería exterior. La propuesta sacrificaba el soleamiento y exponía toda el área de estar exterior al viento cambiante del *Sund*; además el problema de intimidad por la proximidad de los linderos laterales quedaba sin resolver; por lo que se descarta.

En la versión del 23 de abril de 1958, la ubicación de la edificación y su trazado eran casi los definitivos. [11] El arquitecto se resiste a renunciar a la entrada de luz natural del lindero Sureste, quizá sea la diferencia más significativa respecto a la definitiva, junto con el tratamiento de las superficies exteriores y replanteo.²³ Entre la edificación y la carretera planteaba mantener la vegetación original y el terreno natural –cotas +6.00, +5.50, +5.00–, que descendía hacia la costa y se integraba con el arroyo existente. Junto al edificio dibuja la “terrace hundida con césped”,²⁴ cota +4.00, que finalmente se conserva, pero el cambio de nivel se planteaba mediante un talud de tierra. Este espacio quedaría separado del camino de acceso por un “bastión”,²⁵ a modo de gran jardinera que haría de elemento de transición y separación. Junto a él, otro acceso paralelo al principal permitía entrar al jardín sin pasar por la vivienda. En el lugar del bastión se proyectaba una construcción “ala de futuros huéspedes”,²⁶ formando una “L” en torno a un patio. Es interesante el modo en que se preveía el futuro crecimiento de la vivienda, coincidiendo con las enseñanzas del arquitecto japonés Tetsuro Yoshida que destacaba las ventajas del uso japonés de las viviendas en “L”, por dar protección del viento y ofrecer vistas del jardín desde todas las estancias.²⁷

En el proyecto definitivo, una trama ortogonal de 4 m x 4 m –múltiplo de 2– ordena la planta de la vivienda. Los pilares, de 5” x 5”, forman la retícula sin integrarse en los muros de los extremos ni la chimenea, que dan rigidez al edificio y contrarrestan los efectos del viento. Tres vigas de madera, compuestas por dos tabloncillos superpuestos de dimensiones 5” x 8” cada uno, discurren paralelas a las fachadas principales.²⁸ Sobre ellas se superpone una subestructura de viguetas de madera, cada 0,80 m, perpendiculares a los ventanales. El sentido de lógica modular constructiva tiene su raíz en la tradición danesa, pero los principios de la casa japonesa también están latentes. La estructura de madera expuesta permite grandes superficies acristaladas y la flexible división del espacio. Las medidas responden al tamaño del material que lo conforma, a la estandarización de la construcción en madera, pero también al deseo de trabajar con medidas enteras. El orden estructural está presente. El edificio se proyecta de un modo rigurosamente formal, existiendo un equilibrio perfecto entre la abstracción de su estructura y su programa particular. Los pórticos completos que se exhiben como elementos libres guardan una estrecha relación con el concepto de modernidad de Mies.²⁹ Pero se sustituye la estructura de acero por madera logrando un carácter material muy diferente.

Las casas de Erik Christian Sørensen podrían ser una referencia para Gunnløgsson al definir la estructura expuesta, pero hay diferencias fundamentales, su casa es más abstracta y sofisticada, y el módulo que la regula es mayor.³⁰

Al aproximarse desde la carretera se percibe el ritmo de su trama ordenadora, que transferido a través de las dimensiones de cada suceso se extiende por el resto de la parcela. En el camino de acceso, los bolos de piedra del solado evocan la acción del tiempo necesario para erosionarlos. Un cerramiento de cañas entrelazadas recuerda a los *kabine*,³¹ expresa la paciencia del que lo ha tejido, deja pasar la luz, el aire, el sol, intuir el jardín, pero no verlo. [12] Al igual que en la casa tradicional japonesa, la puerta no se enfrenta con la calle, ni se reconoce. Al llegar al vestíbulo, un cambio de dirección en zig-zag comunica la llegada a un lugar especial; la variación de pavimento anuncia su gran refinamiento; es mármol Kolmården,³² tiene un tono suave y un acabado satinado evitando cualquier reflejo, su cota de acabado +4,10 se mantiene en su interior, favoreciendo la continuidad del espacio. A la derecha, una celosía de madera, cuya estructura abierta aminora la sensación opresiva frente a la de una pared, recuerda a los *koshi*; ³³ permite ver la pradera, percibir los olores más fuertes, sentir el frescor del jardín. La oscuridad queda compensada con la entrada de luz natural lateral a través de la celosía, y es que para percibir la oscuridad hace falta luz. Una sencilla fila de linestras equidistantes equilibra la asimetría. De este modo, previa puesta en valor de diferentes acciones artificiales, una puerta oculta enigmáticamente recibe al visitante. Este ritual de llegada supone un desarrollo del espacio en el tiempo, donde diferentes acontecimientos despiertan la mente hacia un cambio de actitud mental, una serie de sensaciones que ralentizan y preparan para la experiencia de la arquitectura. Podría relacionarse con el acceso a la casa de té japonesa, oculta al visitante se tendrán visiones parciales continuamente cambiantes, para al final del recorrido descubrir la totalidad de su jardín.³⁴

En su interior, las dos fachadas parecen idénticas, se crea una ambigüedad, valor que determina el atractivo de la cultura oriental. A través de su transparencia ofrecen dos vistas distintas, diferentes relaciones con la naturaleza, con dos espacios contrapuestos, haciendo honor al término *shakkei*.³⁵ Hacia el Suroeste, ofrece un patio íntimo, como parte de la naturaleza que penetra en el espacio doméstico en el paso progresivo a su interior, hacia el escenario de la casa. [13] Es un espacio construido controlado, que inspira calma; evoca a la belleza del espacio vacío o *mu*, cuyo epitome es el popular jardín seco del templo Ryoan-ji en Kioto.³⁶ [14] Al Noreste la mirada se pierde en el horizonte, transmitiendo sensación de libertad y conexión infinita con la costa sueca. La naturaleza salvaje del mar, acompañada de un flujo de embarcaciones, proyecta el color del cielo danés, ambos en un estado constante de cambio. En ocasiones es muy sonoro e irritante, por ello se hace necesario que el interior de la casa transmita tranquilidad.

De los dibujos de proyecto se deduce que todo se diseña para conseguir una impresión estética unitaria.³⁷ Como ejemplo, el despiece del techo se refleja en el suelo y se muestra en la sección, modulándose las puertas de armarios y lucernarios con el intereje entre viguetas. [15] [16] Dicho techo, confeccionado con un entablado de madera en su color y acabado natural, refleja la luz proyectando una tonalidad dorada que acentúa la atmósfera relajada. La separación entre las piezas le confiere la sensación de no aprisionar. Su diseño proporciona una acústica excelente. El patrón que trazan las viguetas destaca la importancia del plano y parece evocar las líneas del tatami que ordena la casa japonesa, o de alguno de sus techos. Su altura libre, 2,50 m, se ajusta a 2,09 m bajo las vigas estructurales. Diseñado a la medida del hombre sintoniza con las enseñanzas de Kaare Klint,³⁸ pero también con la casa tradicional japonesa. El espacio está bien proporcionado, y cada elemento dimensionado de acuerdo a un orden, todo ajusta y encaja perfectamente. El resultado es un ejemplo de armonía y equilibrio, su sencilla geometría y orden transmiten serenidad y belleza. El producto de las tablas de madera colocadas en vertical, que revisten las paredes al interior y exterior, coincide con el módulo de 4 m. Ello acentuado por el uso predominante del negro para estructura y revestimientos, y el blanco grisáceo para el resto de elementos de carpintería, da al conjunto gran unidad.³⁹ Siete capas de laca fueron aplicadas sobre los revestimientos de caoba, una estratificación de siete "capas de oscuridad", que pueden hacer pensar en la materialización de las tinieblas, y trazar una conexión con el oscuro mundo del invierno nórdico. Sorprendentemente este sedoso acabado refleja la luz. Cuando se hace de noche, la experiencia de la casa es totalmente diferente, las paredes se funden con la oscuridad, y sus límites desaparecen. El resplandor del fuego de la chimenea proyectado sobre el lacado incita a la ensoñación, es un lugar umbrío, donde se siente el latido de la noche que mejora el efecto de fascinación del espacio del fuego.⁴⁰ La elección y disposición del mobiliario, ligero y elegante, juega un papel trascendental. Su estructura abierta permite al espacio fluir sin interrupción, mientras que el metal, acabado mate, combina perfectamente con el color del mármol, contribuyendo así a la gran calidad arquitectónica interior.⁴¹

"Una casa no es una máquina de habitar. Es la concha del hombre, su continuación, su extensión, su emanación personal. No solo su armonía escultural, sino toda su organización, todos los aspectos de toda la obra combinados, vienen juntos para hacerla humana en el sentido más profundo".⁴² La casa de Gunnløgsson nos habla de él, forma parte de su extensión, su continuación, es elegante y sofisticada, sobria y ordenada, abierta pero cerrada.

Conclusiones

En la obra analizada hay una convivencia de arquitectura y naturaleza, existe todo un mundo de relaciones entre el edificio y los espacios exteriores, donde la “casa” es entendida como un ámbito más extenso que el estrictamente cubierto. La presencia de la naturaleza en su interior es muy intensa, estableciéndose una fuerte unión con ella y los cambios que se dan en ella. La sensibilidad hacia el paisaje forma parte del proyecto, acompaña a la arquitectura, con la que establece un diálogo. Hay una fuerte conexión con la topografía, revelada por su sección, formando parte de la construcción del lugar.

El plano horizontal será dominante, ofreciendo seguridad y orden frente a la fuerza de la gravedad. Es un plano que nunca en transgredido, diferentes recursos enfatizan su importancia, se evita la verticalidad. [17] La estructura tectónica expresa la idea de su construcción, permite separar y unir elementos, y vincularlos al lugar. Mediante el ritmo, las repeticiones y desplazamientos, que tienen lugar en la estructura de la obra; su orden es comprensible para el observador. Gunnløgsson tenía una poética comprensión del matiz y devoción por las matemáticas. Conocía la belleza y atmósfera serena que se crean en un edificio gobernado por un único módulo, acabado con un número reducido de materiales cuidadosamente elegidos, por ello reduce su selección a madera, vidrio y mármol.

Hay una aproximación a la obra de Mies; pero también a la belleza clásica, por su arquitectura adintelada, la aparición de proporción, simetrías y orden, además del suave tratamiento de las superficies de los materiales que recuerdan al Museo Fåborg.⁴³ El “menos es más” de Mies, tiene que ver también con la pregunta de Fisker sobre qué hay detrás de la forma del hacha de piedra.⁴⁴ Hay un entendimiento de que el espacio, en lugar de ser un objeto inmaterial definido por superficies materiales, se entiende como interacciones dinámicas, acercándose al concepto de espacio infinito de Spengler, señalado por Asplund.⁴⁵ Es un ejemplo de espacio moderno en cuya configuración se encuentran el pasado y el presente de diferentes culturas; tanto de Oriente como de Occidente. En 1930 Mies escribía “La planta libre es un concepto nuevo que tiene sus raíces en el pasado, en la época barroca, y en la doctrina de la casa japonesa tradicional”.⁴⁶

La preocupación por el efecto estético es máxima, se dibuja cada alzado del interior y exterior a diferentes escalas de actuación, nada es improvisado. La disciplina está presente, forma parte de la tradición danesa. Los detalles constructivos ilustran el significado de la arquitectura de otro modo; y tienen una gran importancia en la definición del proyecto y la ejecución de una obra que, como obra “montada”, alcanza gran exactitud. [18] Su cuidado diseño contribuye a su elegancia y refinamiento. Hay un gran rigor que muestra el conocimiento de los efectos tan diferentes que en la definición del detalle pueden provocar los desplazamientos entre materiales.

El arquitecto utiliza materiales sinceros, según sus cualidades físicas, como la textura de sus superficies, firmeza, suavidad, densidad o comportamiento estructural. Respeta su capacidad de provocar emociones y establece una íntima relación con ellos. Manifiesta su preferencia por el efecto textural de los lacados orientales, suaves al tacto y maravillosos a la vista, realizados capa sobre capa, alcanzando la textura sedosa que Carl Petersen ⁴⁷ comparaba con la piedra pulida. Pero además en la combinación de materiales y el juego de las texturas hay una cualidad táctil, cierto erotismo flota a su alrededor. Conocedor de la obra de Asplund, es consciente del carácter psicológico de la arquitectura y sus materiales. La experiencia de la obra es global, donde la relación espacial con el mobiliario es vital, resultando un espacio artístico sublime, donde se alcanza una vida en armonía.

Existen hermosos paralelismos con la arquitectura japonesa, creada para percibirse por todos los sentidos; desvelándose una sensibilidad común. Lo revelan: el eterno deseo de vivir en contacto con la naturaleza y un especial sentimiento hacia su contemplación, para la que cierto estado de ánimo es necesario; la búsqueda del refinamiento mediante la moderación; y la eliminación de lo innecesario que distraiga de la experiencia del lugar. Hay una devoción por la estética de lo esencial que invita a una vida sencilla; un interés por la artesanía y la calidad del material en cuya capacidad de expresión, su esencia, y contenido simbólico, se profundiza. Los colores aplicados o inherentes al material alcanzan intensidad. Los acabados de los materiales, suaves y matificados, manifiestan una preocupación común por la luz y la sombra, los efectos de los cambios y el paso del tiempo. Hay una conexión profunda, que va más allá de los elementos reconocidos a simple vista, aunque carece del carácter de flexible crecimiento aditivo y, tal vez, de la riqueza de matices luminicos y espaciales de la tradición japonesa.

Entre la obra de Gunnløgsson destacará el colegio Uglegård (1974) en Solrød, por su inspiración oriental, pero también la obra de otros artistas daneses de las artes decorativas, el diseño industrial, así como de la arquitectura.⁴⁸ El edificio y su jardín fueron protegidos por la Agencia Danesa por la Cultura con el grado máximo, como lugar histórico de interés cultural.⁴⁹ A pesar del tiempo no ha perdido su calidad original, su lección es de total actualidad. “Hay lugares donde sientes algo ... diferente”.⁵⁰ en la costa del *Sund*, en Dinamarca, la casa de Halldor Gunnløgsson es uno de ellos. [19]

Notas:

¹ De las publicaciones donde aparece se podrían destacar varias: SKRIVER, Paul Erik. "Eget Hus i Rungsted". *Arkitektur DK*, n° 3, Dinamarca: Arkitektens Forlag, Danmark ed., 1959. Fue una de las primeras publicaciones, es descriptiva y de difusión, aparecen las fotografías por Keld Helmer-Petersen, plano de situación y planta final; SKRIVER, Paul Erik. *Danske Huse, Særligt Af "Arkitektur", Danish Houses*. Copenhague: Arkitektens Forlag 1960. Aporta información muy parecida a la anterior; KÜHN, Christoph y KÜHN, Manon. "Eigenheim Eines Architekten in Kopenhagen. Architekt Professor Halldor Gunnlögsson, Kopenhagen". *Arkitektur Und Wohnform* Ene, n°1, vol. 73, 1965. Hay planos generales, sección constructiva y nuevas fotos generales en blanco y negro. FABER, Tobias., et al. *Scandinavian Modern Houses 1; the Spirit of Nordic Light*. Copenhague: Living Architecture Publishing, 2003. Es un documento más de difusión que de investigación, aparecen buenas fotos en color; HARLANG, Christopher y MONIES, Finn. Eget Hus, Om Danske Arkitekters Egne Huse i 1950' Erne. Copenhague: Arkitektens Forlag, 2003. Hay fotos y plantas definitivas ya conocidas, y texto interesante, pero con escaso desarrollo; FERRER, Jaime J. *Arquitectura Moderna en Dinamarca*. Director: Félix Solaguren-Beascoa, Tesis Doctoral, U.P.C. Departament Projectes Arquitectònics E.T.S.A.B., 2005. Aparecen algunos planos originales, estudios preliminares y fotografías, la redacción es descriptiva, pero el análisis es escaso; no se estudian las indecisiones del arquitecto en el proceso proyectual, ni se nombra la referencia nipona. Por otro lado, algunos de los planos –una perspectiva, como alguna planta y alzado– se consideran como un estado final cuando son versiones previas, resultando una información que confunde; CARBONI, Maj. *Halldor Gunnlögssons eget Hus-Rungsted Strandvejen* 68. Odense: Realdania Byg, 2007. Es un documento de difusión, se aportan, anécdotas, información, fotografías en color y testimonios de la Sra. Gunnlögsson; PEDERSEN, Kira. "Jakob Halldor Gunnlögsson 1918-1985" *The Architect's Home*. Colonia: Taschen, 2013. Aparecen fotos antiguas y cuatro dibujos de planos originales, tres de ellos –sección y dos alzados– son estudios preliminares que se señalan como definitivos, dando una información errónea. SHERIDAN, Michael. *Mesterværker, Enfamiliehuset i dansk arkitekturs guldalder*, Copenhague: Strandberg Publishing, 2011; o su versión en inglés SHERIDAN, Michael. *Landmarks, the Modern House in Denmark*. (Alemania) Ostfildern: Hatje Cantz, 2014. Aportan la información más completa, junto a buenas fotos en color del estado actual. Sin embargo, no hay planos originales, ni estudios preliminares; no se estudia la influencia japonesa, aunque se apunta.

² Se aportan planos originales del proyecto y versiones anteriores –algunos inéditos– que se completan con alguna fotografía de la época y otras realizadas por la autora del artículo. Todos los planos y parte de las fotografías aportadas, pertenecen al Archivo de dibujos y fotografías histórico artísticas de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa –Royal Danish Library - Danish National Art Library-. Las fotografías realizadas por la autora se tomaron en 2013, 2015 y 2016, en diferentes visitas al edificio. Se sintetizan algunos de los aspectos y parte de la investigación de unos de los capítulos de la Tesis doctoral de la autora, Carmen García *1950 en torno al Museo Louisiana 1970*, desarrollada en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A.M., U.P.M., leída el 2 de febrero de 2016; y se avanza a partir de ello.

³ En la Real Academia de las Bellas Artes –Royal Danish Academy of Fine Arts– se integra la escuela de Arquitectura, donde se mantenía un claro componente artístico en la enseñanza de la misma. Asignaturas nuevas como diseño de mobiliario, decoración interior y construcción de paisaje completaban la formación de los arquitectos. Se potenciaba el dibujo como herramienta fundamental en la creación del proyecto además del estudio del lugar para su diseño.

⁴ Durante los años de la ocupación alemana de Dinamarca, la cosmopolita Estocolmo se convirtió en una revelación para los jóvenes daneses, muchos de ellos se exilian allí; era un centro del intercambio de las ideas arquitectónicas modernas y su desarrollo.

⁵ El primer pabellón de té en Europa se construyó en Estocolmo, el "Zui Ki Tei" –Hogar de la luz prometidora–, en los jardines del Museo Etnográfico. Inaugurado en 1935, era una atracción única para arquitectos y artesanos. Para algunos arquitectos daneses que se familiarizaban con el libro "Das Japanische Wohnhaus" Ernst Wasmuth Berlin (1935), de Tetsuro Yoshida (1894-1956) figura clave como mediador del intercambio arquitectónico entre Oriente y Occidente, se convierte en un lugar de visita obligada. Algunos, como Karen y Ebbe Clemmensen, realizan dibujos detallados del mismo.

⁶ Se encuentra en el número 68 de Strandvejen que constituye la carretera de la playa, uniendo Copenhague con Helsingør. Datos GPS 55.875753, 12.549361. En su entorno se concentrarán a lo largo de los años los ejemplos más interesantes de la arquitectura residencial danesa que marcaron la época.

⁷ La misma cota que la carretera, que varía entre +6.00 y +5.50 según su pendiente.

⁸ "Buske barriere evergreen", barrera de arbustos de hoja perenne indican los planos. Paralelo al él en la alineación de la calle, se adosa otra barrera vegetal más alta, asegurando el que toda la intervención permanezca oculta al área residencial. Esto es característico de algunas viviendas de la época que seguían en cierto modo el patrón de la casa tradicional japonesa. Afirmación que comparte con la autora Mirjam Gelfer-Jørgensen, cfr. GELFER-JØRGENSEN, Mirjam. *Influences from Japan in Danish Art and Design 1870-2010*. Copenhague: The Danish Architectural Press, 2013, p. 229.

⁹ Estos dos muros realizados a base de bloque de hormigón aligerado, *Glasbeton*, un material patentado en Dinamarca por el hermano de Harald Plum; y las chimeneas resueltas a base de fábrica de ladrillo –todos revestidos y acabados en blanco– serán los únicos elementos verticales de obra húmeda de la intervención.

¹⁰ La cubierta tiene 4" de tabica de madera, conformando el plano horizontal sobre las viguetas que la sustentan, que muestran sus extremos vistos.

¹¹ Cfr. GIEDION, Sigfried y MINISTERIO DE LA VIVIENDA, España. *Jørn Utzon y La Tercera Generación*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, 1966. pp. 10-428 (2.801).

¹² *Fusuma* en la casa tradicional japonesa son mamparas correderas opacas. Cfr. NAKAGAWA, Takeshi. *La Casa Japonesa: Espacio, Memoria y Lenguaje*. Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid: Reverté, 2016, p. 103. En su diseño evocan también a las niponas, bajo un dintel la altura se asemeja, es típico el contrastado marco en color oscuro y el tirador empotrado en la hoja.

¹³ *Engawa*, en la casa tradicional japonesa es un área de entarimado que protege el perímetro de la casa, también sirve como una entrada, lugar de relación con la naturaleza, una zona intermedia para experimentar el contacto exterior y descansar, pero también para experimentar el temor a la naturaleza, lo salvaje, los rayos del sol, la luna de otoño, el viento, la lluvia, el frío de la nieve sobre el suelo. Cfr. *Ibidem*, p. 64.

¹⁴ La terraza que da al mar tiene un ancho de 2,10 m frente a los 1,90 m de la otra. Es un espacio donde el límite es el borde de la cubierta, o la finalización del solado, y el vidrio; espacio entre la luz y la sombra, la transparencia y lo opaco, el interior y exterior, lo artificial y natural, entre el objeto y el espacio vacío. El jardín japonés se clasifica en diferentes tipos, entre ellos el jardín para ser contemplado tal y como defendía y aclaraba Veda Atsushi "(...) el jardín es algo para contemplar y no un espacio en el que practicar ejercicio o relajarse (...)". ATUSHI, Ueda. *The inner harmony of the Japanese house*. Estados Unidos: Ed. Kodansha internacional, 1990, p. 161. Cit. por GONZÁLEZ, Andrea Julia. *J.A.D.E.: Jardín y Arquitectura Doméstica Del Este : (La Casa Contemporánea Japonesa, El Refugio y El Jardín, Tokio, 1991 - 2011)*. Director: D. José Luis García, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Madrid, 2016. p. 246. Destaca la costumbre de contemplar la floración de los cerezos, *ohanami*, observar la luna de otoño, *tsukimi* o la contemplación del paisaje invernal nevado, *yukimi*; como prueba de la estrecha relación entre la cultura japonesa y la naturaleza.

¹⁵ El *noki* en la casa tradicional japonesa es un alero.

¹⁶ Parece sorprendente dada la escasez de luz natural en determinados momentos del año, pero lo cierto es que para apreciar los colores de los materiales hace falta cierta oscuridad.

¹⁷ La palabra *sudare* se refiere a las palabras "vacío hueco" y "transparencia". Los *sudare* japoneses, persianas tejidas de cañas de palitos de bambú que cuelgan para proteger del sol exterior, confieren delicada intimidad y difunden la luz: Son filtros que en realidad casi no dan una protección física, sino que simplemente restringen posibilidades, invocan a la estética de la semipermeabilidad.

¹⁸ Fisker había viajado a Japón y China, se refería a los libros de Yoshida y declaraba el palacio imperial de verano de la Katsura como una obra ejemplar de la arquitectura japonesa. "Para muchos representó una influencia decisiva para el programa de la escuela de Klint así como de su voluntad perfeccionista". BALSLEV, Lisbet. "Arne Jacobsen 1902-1971". *2G Revista Internacional de Arquitectura* n°4. Barcelona: Gustavo Gili ed., 1997, p. 11.

¹⁹ Principalmente de Tetsuro Yoshida "Das Japanische Wohnhaus" Ernst Wasmuth Berlin (1935), su edición ampliada "The Japanese house and garden" The Architectural Press London (1954) y "Japanische Architektur" Ernst Wasmuth Berlin (1952); y de Bruno Taut (1880-1938) "Das japanische haus und sein leben" (1936), publicado en inglés "Houses and people of Japan" The Sansiedo Co. Ltd. Tokio (1937), John Gilford, London (1938).

²⁰ Wright fue el introductor del espacio sin límites como concepto revolucionario de espacio interior, como un medio continuo con aire en su interior, fluyendo por todas partes, fuera y

dentro, conectando todo y extendiéndose hasta el infinito. Había tomado la idea del libro de *The Book of tea* (1906) de Kakuzo Okakura, en él desvela como la esencia de la casa de té no está en el edificio en sí, sino en el vacío generado en él. Este concepto y comprender que los edificios no consisten en cuatro paredes y un tejado, sino el espacio que habita entre ellos, fue una revelación. Cfr. GARCÍA, Carmen. "El Pabellón Niels Bohr. Tradición Danesa y Modernidad". *Rita* n° 04. Madrid: Redfundamentos, S.L. ed., 2015, pp.73,75. Por otro lado, el año 1955 fue decisivo en Dinamarca para el *Japonismo*, y puede considerarse el comienzo de la segunda gran ola de inspiración de Japón, que fue esencialmente diferente de la primera –surgida en 1880–. En la gran exposición de arquitectura y diseño "H55" en Helsingborg (Suecia) a 50km de Copenhague (1955) el interior de una casa japonesa era expuesto, despertando gran interés entre los arquitectos daneses. Cfr. GELFER-JØRGENSEN, Mirjam. op. cit. p.288.

21 La solución debía permanecer oculta desde la vía de acceso y conservar así su privacidad acústica y visual, por otro lado, Gunnlgsson deseaba una planta abierta, desde la que disfrutar de las vistas al mar y el contacto con la naturaleza. En todos los planteamientos iniciales que se conservan en el archivo de dibujos históricos de la Biblioteca de Arte Nacional Danesa, la existencia de una gran cubierta horizontal es común, además muestran su inquietud por el respeto del paisaje. En un estudio preliminar posterior se barajaba realizar dos casas idénticas adosadas.

22 El arquitecto norteamericano Michael Sheridan cuando se refiere al resultado final de la casa, señala la casa Farnsworth como "*its iconic model*" –su icónico modelo–. Cfr. SHERIDAN, Michael. *Landmarks, the Modern House in Denmark*. (Alemania) Ostfildern: Hatje Cantz, 2014, p. 236.

23 Se detectan otras diferencias: Ya se definía la ubicación de la chimenea, pero era más larga; se reduce su dimensión permitiendo la vista del mar desde el despacho, ajustándose al orden estructura final. El comedor se independizaba mediante una segunda hoja corredera; al eliminarla la solución gana rotundidad y amplitud espacial. La reducida cocina se cerraba con dos puertas correderas ubicadas en el centro del paño que se desplazaban a cada lado. Gunnlgsson se decide por dos hojas más grandes, ubicadas en los extremos que se desplazaban hacia los lados, permitiendo dos accesos separados y un recorrido, la circulación contribuye al flujo espacial, además la composición de su alzado sintoniza mejor con las puertas correderas del dormitorio.

24 "*Forsænket terrasse græs*", texto literal de los planos de proyecto.

25 "*Bastion*", texto literal de los planos de proyecto. Véase el alzado, sus dimensiones eran de 4 m de ancho por 1 m de altura, su cota de terminación la +5.00 –su altura apenas invadía el vestíbulo de acceso a la vivienda.

26 "*Fremtidig gæstefløj*", texto literal de los planos de proyecto. Finalmente, nunca se realizó. La Sra. Gunnlgsson declara que no les convenía el cambio, tras varios intentos de ampliar la vivienda desistieron pues pensaban que se estropearía. Cfr. CARBONI, Maj. *Halldor Gunnlgssons eget Hus-Rungsted Strandvejen 68*. Odense: Realdania Byg, 2007. Actitud que es contraria a la filosofía japonesa de la casa como un ente que crece y cambia.

27 YOSHIDA, Tetsuro. *Das Japanische Wohnhaus*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1935, p.49, cit. por GELFER-JØRGENSEN, Mirjam. op. cit. p. 227. Hay que tener en cuenta que gran parte de los daneses entendían el alemán.

28 2 ud. de 5"x 8" suman una unidad de 5" x 16". Las 5" de ancho de las vigas coincide con la medida de los pilares. En total cubren 5 vanos de 4 m de luz, y se distancian entre sí 4 m a ejes formando la cuadrícula.

29 Sheridan, hablando sobre la obra del arquitecto señala "*Gunnlgsson was the foremost advocate of Mies van der Rohe and his commitment to modular construction and expressed structures was based on Mies' example*" –Gunnlgsson fue el principal defensor de Mies van der Rohe y su compromiso con la construcción modular, la expresión de sus estructuras se basó en el ejemplo de Mies–. Cfr. SHERIDAN, Michael. op. cit., p. 314.

30 El arquitecto danés Erik Christian Sørensen (1922-2011) había estado dando clases como invitado en Massachusetts en el "Institute of Technology", MIT, entre 1948 y 1949, donde estuvo en contacto con la arquitectura de Mies entre otros. Su experiencia americana influyó a su buen amigo Gunnlgsson, alentándole a seguir la trayectoria de Mies, convirtiéndose finalmente en uno de sus arquitectos más admirados. Cfr. SHERIDAN, Michael. op. cit., p. 246. Entre 1961 y 1962 Gunnlgsson también será invitado a impartir clases en la MIT.

31 Los *kabine* japoneses son vallas de materiales naturales ligeros, son una clase de gentil recordatorio para detener y no ir más lejos.

32 Es mármol verde grisáceo procedente de Suecia, que continúa por toda la vivienda

incluso en el garaje. Cortado en piezas rectangulares de ancho 20 cm y longitud variable, su despiece parece dinamizar el flujo del espacio en su interior. Además de las cualidades visuales del mármol, constituye un buen sistema para permitir al espacio fluir, sin emisores de calor que interfieran su circulación.

33 Los *koshi* japoneses son "carpintería doméstica (puerta o ventana) hecha a base de ensamblar listones de madera de sección rectangular en un patrón cruzado; también puede hacer referencia a las contraventanas de celosía o shitomi usadas en el tipo arquitectónico shindenzukuri; por último un entramado de madera, bambú, etcétera, montado en el exterior de una ventana o puerta de entrada, etcétera." Definición de Daijiten Kokugo (Tokio: Shogakukan), cit. por NAKAGAWA, Takeshi. op. cit., p. 85. En realidad, es una puerta practicable, para acceder al jardín sin pasar por la vivienda. Vista desde el jardín muestra la importancia del equilibrio en el concepto global de la fachada. En el interior de la vivienda arroja ricos contrastes de luz y sombra.

34 "En el acceso a la casa de té se puede entender el concepto japonés de estética. (...), La casa no es visible desde la puerta al recinto. (...) Cuando el visitante se dirige hacia la casa de té, unas cosas se ocultan y otras se manifiestan; Hay un desarrollo del espacio en el tiempo. Nunca el visitante tendrá una panorámica del jardín; únicamente tendrá visiones parciales que cambian continuamente y al final del camino le proporcionarán una imagen de la totalidad". RUIZ DE LA PUERTA, Félix, "La Casa Japonesa". *Arquitectura* n° 309. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997, p.32.

35 El término *shakkei*, paisaje prestado, se refiere a dos tipos característicos del jardín japonés: el jardín del paisaje prestado, que incorpora un escenario distante como parte de su diseño o, contrapuesto al jardín del patio pequeño, cerrado generalmente por las estructuras que componen una residencia, un templo.

36 En Japón *yohaku no bi*, es un término que se refiere a la belleza del espacio vacío o *mu*, que se asocia al silencio o falta de emociones. El llamado jardín seco del templo Ryoan-ji, es uno de los tipos más brillantes de jardín Zen Karesansui, configurado por un gran rectángulo, cubierto únicamente por piedras, grava rastrillada, y quince pequeñas rocas colocadas convenientemente. Se caracteriza por su sencillez y carácter contemplativo. Cfr. GONZÁLEZ, Andrea Julia. op. cit. p. 247, 248.

37 Hay planos a escala 1:20 de absolutamente todo relacionados siempre con los elementos estructurales: los armarios, la cocina, el baño, la chimenea, los lucernarios... Aparecen secciones a escala 1:1 de cada encuentro diferente de la carpintería.

38 El arquitecto y profesor danés Kaare Klint (1888-1954) fundador de la Escuela de Mobiliario en 1920, dentro de la "Real Academia de las Bellas Artes", promulgaba el planificar los proyectos utilizando módulos basados en el uso del espacio, especialmente en el diseño de muebles; valorar y emplear los materiales y sus texturas, atendiendo al estudio de sus detalles y juntas; y buscar la inspiración en otras culturas y épocas.

39 Al principio la casa se ideó con más color en su interior, se aplicaría en las hojas correderas y en las paredes, pero la pareja enseguida detectó que competiría con la naturaleza circundante en cuanto a luz y color y se decidieron por los tonos neutros que todavía se conservan. Tras realizar unas muestras comprobaban como el color negro enfatizaría el color del mármol y de la madera del techo; además, al reducir el número de tonalidades, lograrían mayor serenidad.

40 El hogar, un arquetipo del eterno poder de la fascinación, especialmente en tierras frías, se constituye como un elemento exento, escultórico, que contrasta con el agua del mar y el verdor del jardín. Si las paredes brillaran se desvanecería todo el encanto sutil y discreto de esa escasa luz. Para Junichiro Tanizaki, la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza de una laca. La luz realza sus reflejos profundos y espesos, para apreciar estos efectos debe ser indirecta y difusa. Por ello, en la casa del arquitecto, se cuida además la iluminación artificial.

41 Gunnlgsson realizó el plano del mobiliario, que en su mayoría era diseño de Kjærholm, o de él, a excepción de las sillas del comedor, el modelo "hormiga" en color negro diseñadas por Arne Jacobsen. El efecto de su disposición resulta tan acertado que parecen haber sido diseñados para la ocasión. Cfr. SHERIDAN, M., op. cit., p. 249. Por otro lado, cabe señalar que la costumbre nipona de sentarse en el suelo no era aceptada por los daneses, sin embargo, en el área del salón el mobiliario se reduce de altura, aproximándose en cierto modo, al punto de vista del espacio que tendría el usuario sentado sobre el suelo.

⁴² Cit. por ADAM, Peter. *Eileen Gray: Architect-Designer*. New York: Harry N. Abrams, 1987, p. 3.

⁴³ El Museo de Fåborg (1912-1915), obra de Carl Petersen, es una pieza clave en la evolución de la Arquitectura Escandinava.

⁴⁴ "“Less is more”, havde Mies van der Rohe lært dem, men dette “less” skulle yde det maksimale - det tager et helt liv at lære. En lignende søgen, undren, lå bag Kay Fiskers overvejelser over ideen bag stenoksens form.” BALSLEV, Lisbet. *Den Sidste Guldalder - Danmark i 1950'erne*. Copenhagen: Arkitektens Forlag, 2004, p. 49. En el camino a la forma simplificada había que “encontrar la idea que originó la forma del hacha de piedra”. Cit. por BALSLEV, Lisbet. “Arne Jacobsen 1902-1971”. *2G Revista Internacional de Arquitectura*, n° 4. Barcelona: Gustavo Gili ed., 1997, p. 5.

⁴⁵ En 1931, Asplund, al mes de haberse entrevistado con Yoshida en Estocolmo, en su conferencia inaugural del curso en el Royal Institute of Technology de Estocolmo, explicaba que en su opinión “La disolución –entendida como regeneración– y la flexibilidad del espacio, la liberación de la forma arquitectónica, la relación más próxima entre el interior y el exterior, todo ello, (...) parece indicar que nuestro concepto arquitectónico del espacio se está acercando a la hipótesis de Spengler: el espacio infinito”. ASPLUND, Erik Gunnar. “Vår arkitektoniska rumspfattning” –Nuestro concepto arquitectónico del espacio– *Byggmastaren*, Stockholm, 1931. cit. en ASPLUND, Erik Gunnar, et al. *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906 1940*. El Escorial, Madrid: El Croquis editorial, 2002, p. 183. Posteriormente al publicarse dicha conferencia en la revista sueca *Byggmästaren Arkitektupplagan*, noviembre (1931), Asplund insertó una fotografía tomada por Yoshida del porche de la villa Baba en Nasu. Cfr. KIM, Hyon-Sob. “Tetsuro Yoshida (1894-1956) and Architectural Interchange between East and West”. *Architectural Research Quarterly* Vol. 12. Cambridge; Cambridge University Press ed., 2008, p. 48.

⁴⁶ “Fri plan er et nyt koncept, som har rødder i fortiden, i barokken, og er også vigtigt i læren om det klassiske japanske hus”. cit. por BALSLEV, Lisbet. *Den Sidste Guldalder - Danmark i 1950'erne*. Copenhagen: Arkitektens Forlag, 2004, p. 49.

⁴⁷ El arquitecto, danés y profesor en la Academia Carl Petersen (1874-1923), llamaba la atención sobre el minimalismo japonés en el espacio habitable y mostraba su interés por la artesanía de Asia Oriental, sus técnicas y tratamientos de las superficies de los materiales. Para obtener los mejores resultados había que conocer las mejores técnicas del mundo. Realiza tres conferencias “Texturas” (1919), “Contrastes” (1920) y “Colores” (1924), que tendrán gran influencia en el entorno nórdico.

⁴⁸ Como Vilhelm Wohlert en el pabellón Niels Bohr (1957), Wohlert y Jørgen Bo en el Museo Louisiana (1958), Jørn Utzon en diferentes proyectos, Hanne Kjærholm en su casa en Rungsted Kyst (1962), o Erik Korshagen en su casa de verano (1960) en Rørvig. Esta afirmación es apoyada entre otros por la especialista danesa en artes aplicadas Mirjam Gelfer-Jørgensen, entrevistada por la del artículo en diciembre 2016, como responsable de la exposición temporal “Learning from Japan” –Aprendiendo de Japón– 8 Oct. 2015 - 24 Sept. 2017, en el Design Museum Danmark –Museo del Diseño Danés– de Copenhagen.

⁴⁹ La Sra. Gunnløgsson vivió allí y la mantuvo en excelentes condiciones hasta que no pudo seguir en ella. La Fundación Realdania la compró en 2006 y rehabilitó magníficamente, y la alquila a una pareja previamente seleccionada. Los muebles habían sido retirados, pero los actuales inquilinos entendieron que formaban parte de la obra de arte integral y los compraron, para su colocación exacta de acuerdo al diseño original.

⁵⁰ “There are places where you feel something...different”. KAHN, Louis. Silence and light, Discurso a los estudiantes de la Escuela de Arquitectura, ETH Zurich, Suiza 12 febrero 1969, cit. en KAHN, Louis I. y WURMAN, Richard. S. *What Will be has always been: The Words of Louis I. Kahn*. Nueva York: Acces and Rizzoli, 1990, p. 61.

Bibliografía:

ADAM, Peter. *Eileen Gray: Architect-Designer*. New York: Harry N. Abrams, 1987.

ASPLUND, Erik Gunnar, et al. *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906 1940*. El Escorial, Madrid: El Croquis editorial, 2002.

BALSLEV, Lisbet. “Arne Jacobsen 1902-1971”. *2G Revista Internacional de Arquitectura* n°4. Barcelona: Gustavo Gili ed., 1997.

BALSLEV, Lisbet. *Den Sidste Guldalder - Danmark i 1950'erne*. Copenhagen: Arkitektens Forlag, 2004.

BARTHES, Roland. *El Imperio De Los Signos*. Madrid: Mondadori España, 1991.

CARBONI, Maj. *Halldor Gunnløgssons eget Hus-Rungsted Strandvejen 68*. Odense: Realdania Byg, 2007.

GARCÍA, Carmen, *1950 en torno al Museo Louisiana 1970*. Directores: Juan Coll-Barreu, y Juan Ignacio Mera. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, 2015.

GARCIA, Carmen. “El Pabellón Niels Bohr. Tradición Danesa y Modernidad”. *Rita* n° 04. Madrid: Redfundamentos, S.L. ed., 2015.

GELFER-JØRGENSEN, Mirjam. *Influences from Japan in Danish Art and Design 1870-2010*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 2013.

GIEDION, Sigfried; MINISTERIO DE LA VIVIENDA, España. *Jørn Utzon y La Tercera Generación*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, 1966.

GONZÁLEZ, Andrea Julia. *J.A.D.E.: Jardín y Arquitectura Doméstica Del Este: (La Casa Contemporánea Japonesa, el Refugio y el Jardín, Tokio, 1991-2011)*. Director: José Luis García, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, 2016.

HARLANG, Christopher y MONIES, Finn. *Eget Hus, Om Danske Arkitekters Egne Huse i 1950'erne*. Copenhagen: Arkitektens Forlag, 2003.

JENSEN, Knud W. *Stedets ånd*. Copenhagen: Gyldendal, 1994.

KAHN, Louis I. y WURMAN, Richard. S. *What Will be has always been: The Words of Louis I. Kahn*. Nueva York: Acces and Rizzoli, 1990.

KIM, Hyon-Sob. “Tetsuro Yoshida (1894-1956) and Architectural Interchange between East and West”. *Architectural Research Quarterly*, Vol. 12. Cambridge; Cambridge University Press ed., 2008.

NAKAGAWA, Takeshi. *La Casa Japonesa: Espacio, Memoria y Lenguaje*. Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.: Reverté, 2016.

RUIZ DE LA PUERTA, Félix., “La Casa Japonesa”. *Arquitectura* n°309. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997.

SHERIDAN, Michael. *Landmarks, the Modern House in Denmark*. (Alemania) Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

SKRIVER, Paul Erik. *Danske Huse, Særtryk Af “Arkitektur”, Danish Houses*. Copenhagen: Arkitektens Forlag 1960.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. “Strandvejen”. *Luces del Norte: La Presencia de lo Nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Nobuko ed., 2014.

TANIZAKI, Junichiro. *El Elogio De La Sombra*. Madrid: Siruela, 1994.

YOSHIDA, Tetsuro. *Das Japanische Wohnhaus*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1935.

Pies de foto:

[1] Imagen desde el jardín Suroeste antes del crecimiento de la vegetación, de la casa de Gunnløgsson (1959). Fotógrafo Keld Helmer - Petersen. Fotografía

original propiedad de Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de fotografías histórico artísticas –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Art Historical Picture.

[2] Dibujo de sección y planta de ordenación general de propuesta definitiva, de la casa de Gunnløgsson (1959). Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[3] Dibujo sección transversal por cocina y comedor casi definitiva, realizado a E 1:20 a lápiz, de la casa de Gunnløgsson (1959), falta por dibujar terraza en zona Suroeste. Fechado 2 de junio 1958. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[4] Dibujo de planta a lápiz, propuesta definitiva de la casa de Gunnløgsson (1959), fechado 3 de junio 1958. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[5] Dibujo de alzados a lápiz, propuesta definitiva de la casa de Gunnløgsson (1959), fechado 8 de junio 1958. En la obra construida se suprime un pórtico de celosía de madera de la fachada Suroeste –el inferior–. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[6] Imagen del interior de la vivienda de Gunnløgsson (1959), con el espacio del dormitorio separado del estar. Fotógrafo Keld Helmer-Petersen. HARLANG, Christopher y MONIES, Finn. Eget Hus, Om Danske Arkitekters Egne Huse i 1950'erne. Copenhagen: Arkitektens Forlag, 2003. p. 89. Fotografía original propiedad de Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de fotografías histórico artísticas –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Art Historical Picture.

[7] Imagen de la terraza Noreste de la vivienda de Gunnløgsson (1959), a modo de engawa. Un espacio para la contemplación. La supresión de la barandilla es un recurso que ya se utilizaba en el palacio Imperial de la Katsura en Kioto, en la terraza de la luna, que unida a la eliminación de los pilares del porche japonés, favorece la continuidad del espacio y mejora la integración en la naturaleza. Fotógrafo Keld Helmer - Petersen. Fotografía original propiedad de Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de fotografías histórico artísticas –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Art Historical Picture.

[8] Imagen de la cocina de la casa de Gunnløgsson (1959). El mobiliario guarda gran afinidad con el de la casa japonesa que aparece en las ilustraciones del libro de Tetsuro Yoshida. YOSHIDA, Tetsuro. Das Japanische Wohnhaus, Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1935, p.73. Los lucernarios acristalados permiten sentir el cielo desde el interior, continuando esa conexión con la naturaleza. Fotógrafa Carmen García diciembre 2016.

[9] Dibujo de planta de estudio preliminar a lápiz de la casa de Gunnløgsson (1959), sin fechar. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[10] Dibujo de alzado de estudio preliminar a lápiz de la casa de Gunnløgsson (1959), sin fechar. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[11] Dibujo de planta, alzados y secciones a lápiz de estudio preliminar para la casa de Gunnløgsson (1959), fechado 23 abril 1958. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[12] Imagen del vestíbulo de acceso a la vivienda tras girar 90° desde el camino de vehículos y peatones, de la casa de Gunnløgsson de (1959). Fotógrafa Carmen García septiembre 2013.

[13] Perspectiva de estudio preliminar del jardín Suroeste realizado a lápiz, de la casa de Gunnløgsson (1959), sin fechar. Se dibujan los usuarios, afirmando la importancia en las decisiones de proyecto de la escala humana y la proporción en la vivencia del espacio. Los niveles altimétricos no eran los definitivos, una decisión que será para el arquitecto trascendental. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[14] Imagen del jardín seco en Ryoan-ji prefectura de Kioto, contemplado por el danés Knud Jensen promotor del Museo Louisiana. Fotógrafo desconocido. JENSEN, Knud W. Stedets ånd, Copenhagen: Gyldendal, 1994.

[14] Imagen del jardín seco en Ryoan-ji prefectura de Kioto, contemplado por el danés Knud Jensen promotor del Museo Louisiana. Fotógrafo desconocido. JENSEN, Knud W. Stedets ånd, Copenhagen: Gyldendal, 1994.

[15] Dibujos secciones transversales definitivas de la casa de Gunnløgsson (1959), dibujados a lápiz a E: 1/20, fechado 13 de junio de 1958. Se comprueba que todo estaba estudiado para que la impresión estética de la casa fuera una unidad. El despiece del techo se proyecta en el suelo y se muestran en la sección del techo, las puertas están moduladas con la medida del interejo de 80 cm entre las viguetas, los lucernarios acristalados se colocan repartiendo la luz equitativamente entre ellas. Nada rompe las líneas horizontales. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

[16] Imagen de techo, en la vivienda de Gunnløgsson (1959). Donde la separación entre las piezas le confiere la sensación de no aprisionar, particularidad que coincide con las casas tradicionales japonesas, donde la sensación del usuario está presente. El aire discurre entre las piezas que forman el techo, que también se muestra en su acabado natural. Fotógrafa Carmen García, diciembre 2016.

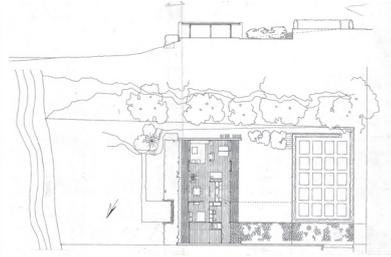
[17] Imagen exterior de la vivienda de Gunnløgsson (1959). Las dos chimeneas exteriores son iguales, no tienen proporciones esbeltas, pasan desapercibidas. Los transparentes lucernarios no alteran la vista del mar desde la parte alta del jardín. Estos elementos no restan potencia a la cubierta horizontal. Fotógrafa Carmen García, septiembre 2013.

[18] Dibujos secciones horizontales de carpintería de ventana fija y corredera de la casa de Gunnløgsson (1959), dibujados a lápiz a E: 1/1, con doble acristalamiento y triple según la zona, fechado 4 de agosto de 1958. Dibujo original propiedad de la Biblioteca Real Danesa - Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de dibujos histórico artísticos –Royal Danish Library - Danish National Art Library, Collection of Architectural Drawings.

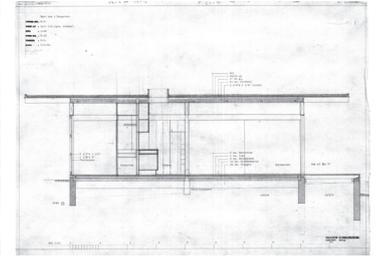
[19] Imagen del interior de la vivienda de Halldor Gunnløgsson de 1959, mirando hacia el mar desde la zona de estar interior, la presencia de la naturaleza exterior es muy intensa. La escultura es del artista Gerhard Henning. Fotógrafa Carmen García, septiembre 2013.



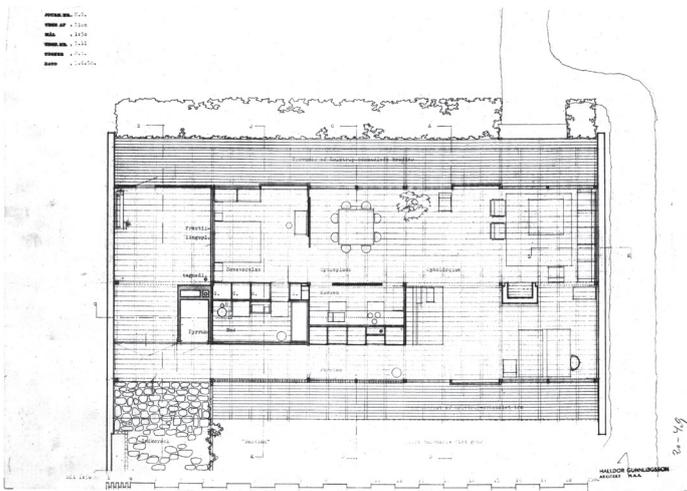
[1]



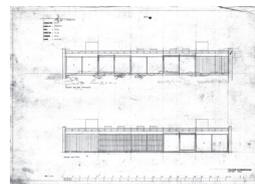
[2]



[3]



[4]



[5]

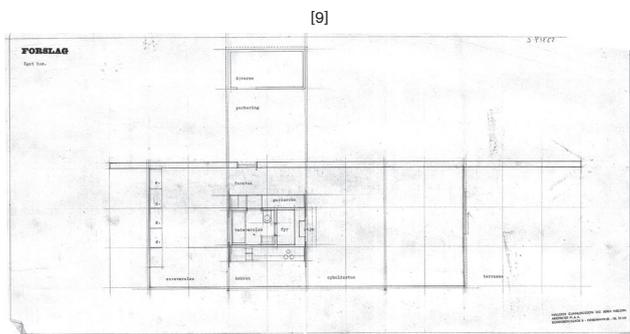


[6]



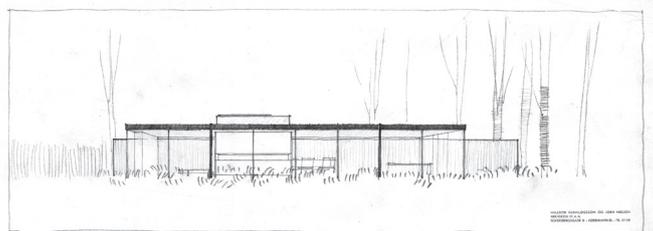
[7]

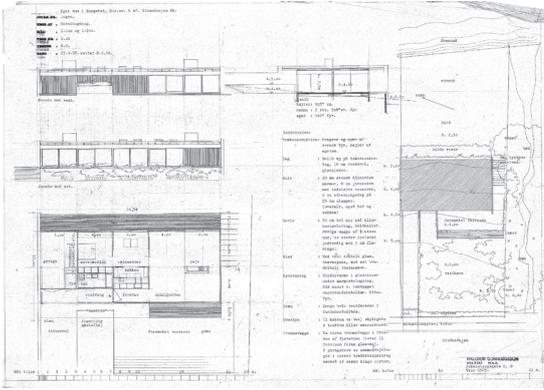
[8]



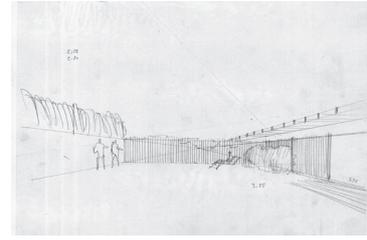
[9]

[10]





[11]



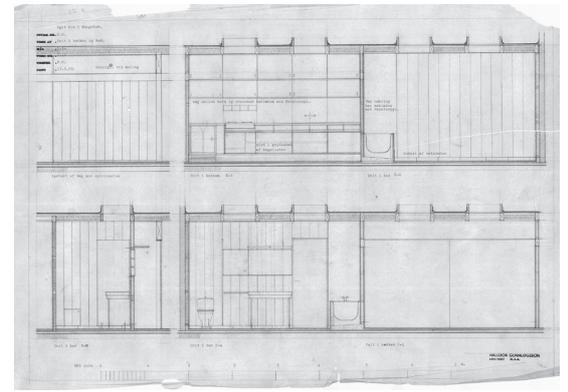
[13]



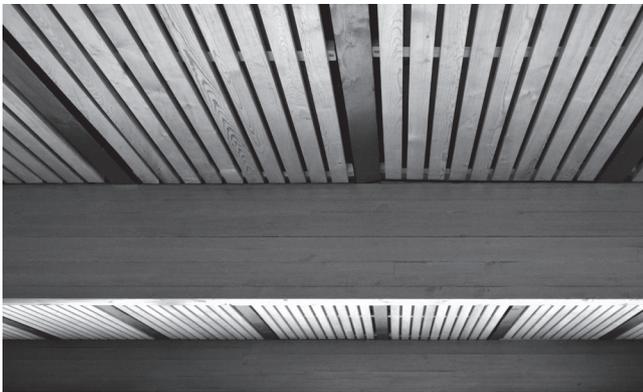
[12]



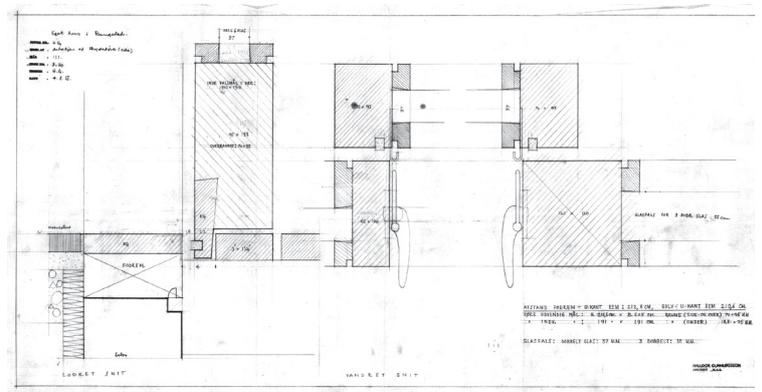
[14]



[15]



[16]



[18]



[17]



[19]