

Editorial

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla, 2025

Instituto Universitario
de Arquitectura y
Ciencias de la Construcción

ARQUITECTURA

**NATURALEZAS CONSTRUIDAS
EN LA ARQUITECTURA
JAPONESA CONTEMPORÁNEA**

Alberto López del Río

COLECCIÓN ARQUITECTURA
TEXTOS DE DOCTORADO DEL IUACC
Número: 62



Colección dirigida por
Antonio Tejedor Cabrera y
Marta Molina Huelva



COMITÉ CIENTÍFICO: Darío Álvarez Álvarez, Pilar Chías Navarro, Helena Coch Roura, Fernando Espuelas, José Fariña Tojo, Alberto Ferlenga, Carmen Jordá Such, Paulo B. Lourenço, Luis Martínez Santa-María, Víctor Pérez Escolano, Mercedes del Río Merino, Santiago Sánchez Beitia, Ricardo Sánchez Lampreave, Jorge Torres Cuelo.

CONSEJO DE REDACCIÓN: José Manuel Aladro Pietro, Enrique Domingo Fernández Nieto, Rafael García-Tenorio García-Balmaseda, Pedro Górgolas Martín, Félix de la Iglesia Salgado, Mercedes Linares Gómez del Pulgar, Esteban de Manuel Jerez, Marta Molina Huelva, Paloma Rubio de Hita, Domingo Sánchez Fuertes, José Sánchez Sánchez, Carlos Tapia Martín, Antonio Tejedor Cabrera.

Colección con Sello de Calidad en Edición Académica CEA-APQ avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE)

© Editorial Universidad de Sevilla 2025
C/ Porvenir, 27
Tel. (+34) 95 448 74 47 y (+34) 95 448 74 44
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción (IUACC) 2025
Avda. Reina Mercedes, 2
Tel. (+34) 95 455 16 30
Fax (+34) 95 455 70 24
Correo electrónico: iuacc@us.es
Web: <http://www.iuacc.us.es>

IUACC
Director: Antonio Tejedor Cabrera
Secretario: Antonio García Martínez

© Alberto López del Río 2025
alberto.lopez.rio@uva.es

Diseño: Restituto Bravo-Remis y Gestion de Diseño, S.L.
Maquetación: Jorge García Vila y Juan Miguel Carabel Lema
Impresión: Masquelibros
Impreso en papel ecológico

ISBN: 978-84-472-2784-6
Depósito Legal: SE 64-2025

Todos los derechos reservados.

Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización previa por escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

A mis padres

Nota aclaratoria

Al tratar un tema enmarcado en el ámbito de la cultura japonesa, se hace necesario aclarar el tratamiento de las palabras procedentes del japonés que se han empleado en el texto. En general, al ser un trabajo escrito en castellano y, por tanto, enfocado principalmente para un lector hispanohablante, se ha optado por emplear en la medida de lo posible la transcripción oficial de los términos al alfabeto latino, según el sistema de romanización Hepburn.

En cuanto a los nombres de los autores japoneses, para aquellos cuyo periodo de actividad es anterior al comienzo de la era Meiji, año 1868, se ha optado por recogerlos al modo tradicional japonés, con el apellido o nombre familiar seguido del nombre. Para los autores cuyo periodo de actividad principal es posterior a la citada fecha, se ha seguido el modelo occidental de notación, con el nombre seguido del apellido.

Índice

Prólogo	9
El árbol y el bosque en la cultura japonesa	16
La torre árbol. La ciudad como nueva naturaleza	50
El árbol en la casa. Lo simbólico en el espacio doméstico.....	88
El bosque como investigación estructural. Toyo Ito y el espacio metafórico	120
El edificio bosque. Cubierta y entramado.....	160
Bibliografía	197

Prólogo

Darío Álvarez Álvarez

Fuzei en la arquitectura japonesa contemporánea

En la segunda mitad del siglo XI, un noble y poeta japonés llamado Tachibana no Toshitsuna¹ 橘俊綱 (1028-1094) escribió el *Sakuteiki* 作庭記, que pasa por ser el texto más antiguo y célebre sobre el jardín japonés y uno de los más importantes de la Historia del Jardín. El *Sakuteiki* es un manual que explica la forma de crear jardines en el período Heian, aunque sus indicaciones no son demasiado evidentes, por lo que más bien parece haber sido escrito para iniciados en la materia. El diseño del jardín se basa en la ordenación de las piedras para construir el paisaje, *sansui* 山水, en torno al estanque como elemento central de toda composición. En uno de los primeros párrafos se dice: “En cuanto a la forma del terreno, las piedras se deben erigir sometiéndose a la figura del estanque, envolviendo con el *fuzei* los lugares escogidos, considerando los paisajes naturales, pensando sólo cómo están las piedras en esos lugares”. Se menciona por primera vez el *fuzei*, uno de los conceptos más fascinantes, desde mi punto de vista, de la tradición japonesa aplicados a la creación de paisajes arquitectónicos.

El término *fuzei* 風情 se suele traducir como emoción o soplo de la emoción, pero la traducción literal sería “viento de la emoción”² que ofrece un sentido más físico y a la vez más literario. Según el *Sakuteiki*, todo debe estar envuelto por el *fuzei*, el jardín, los elementos y escenas que lo componen y hasta el propio diseñador. Se trata de un viento que proviene de la propia naturaleza³, especialmente de los paisajes célebres del propio Japón que el diseñador debe tener en la mente a la hora de diseñar el jardín, como dice al autor. El *fuzei* sintetiza todo aquello que no puede ser descrito con palabras pero que tiene como punto de partida la naturaleza, con la que la cultura japonesa se identifica y traslada a todos los ámbitos de la vida cotidiana, especialmente al arte, sea poesía, pintura, arquitectura o diseño de jardines, en un nivel de intensidad nunca igualado por la cultura occidental.

El *fuzei* es una de las claves para entender el espíritu de la arquitectura japonesa, el mismo que envuelve este libro de Alberto López del Río que parte de una visión de la cultura tradicional para llegar a la plena modernidad, que ha entusiasmado a Occidente en las últimas décadas, en esa capacidad continua de reinventarse que tienen la cultura japonesa y que no deja de sorprendernos, como ya lo hiciera en el pasado. El libro tiene su origen en una excelente tesis doctoral, que tuve el placer de dirigir, titulada *Naturaleza interior. El árbol y el bosque en la arquitectura japonesa contemporánea*, leída en 2022 en el Programa de Doctorado en Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, una más de la larga lista de investigaciones doctorales realizadas en dicha Escuela vinculadas al paisaje como materia de proyecto arquitectónico. Tanto la tesis como el libro enlazan con el interés que hemos desarrollado varios profesores, incluyendo al mismo autor, del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos por la cultura japonesa y su relación con la arquitectura, el jardín y el paisaje, que se sintetizó en un curso realizado en 2011 con el título “Visiones de la Arquitectura Japonesa. Del exotismo a la singularidad contemporánea”, que yo dirigí junto a Ramón R. Llera, en el que participaron, entre otros, Simón Marchán Fiz y Juan Navarro Baldeweg. Como resultado de ese curso y de numerosos viajes al país, Ramón R. Llera, a su vez, publicó en 2012 *Japón en Occidente. Arquitectura y paisajes del imaginario japonés del exotismo a la modernidad*, editado por la Universidad de Valladolid, un texto seminal para entender en profundidad la influencia de Japón en el mundo occidental.

La cultura japonesa siempre ha conjugado la naturaleza con la arquitectura, de hecho, podríamos afirmar que la naturaleza es una fuente de inspiración constante para la arquitectura en todas sus manifestaciones, añadiendo el sentido humano al orden natural, lo que lleva a un sentido de la naturalidad que no está reñido, en modo alguno, con el rito. Kakuzo Okakura, en *El libro del Tê. La ceremonia del Tê japonesa* (1906), relata una anécdota reveladora de Sen no Rikyū (1522-1591), uno de los grandes maestros de dicha ceremonia y del diseño del jardín. Rikyū estaba preparando la ceremonia y encargó a su hijo Shoan la limpieza el jardín mientras él descansaba. Este se aplicó a barrer todas las hojas caídas sobre el camino del jardín, hasta que quedó impoluto. Al verlo Rikyū se lamentó increpándole: “así no se limpia el sendero”, le dijo, y acercándose a un árbol lo sacudió y dejó caer unas pocas hojas sobre el camino del jardín. En palabras de Okakura, lo que buscaba Rikyū “era algo más que limpieza, exigía también gusto y naturalidad”. El gran dilema es saber cuántas hojas están bien, probablemente nunca podremos conocer ese número porque la respuesta está en el interior de cada uno, unas pocas hojas no es algo cuantificable, pero es el límite de la naturalidad y lo que otorga una rara elegancia a la cultura japonesa tradicional.

La misma que sedujo a muchos arquitectos occidentales, comenzando por Bruno Taut, que, tras varios años de estancia en Japón, publicó *La casa y la vida japonesas* en 1937. En 1954 Walter Gropius, uno de los verdaderos arquitectos modernos, fundador y director de la Bauhaus, visitó Japón y se quedó sorprendido con lo que descubrió allí. Es conocida la postal del Ryōan-ji 龍安寺, uno de los más célebres jardines secos, *karesansui* 枯山水, del periodo Muromachi, que le envió a Le Corbusier en la que le describía la arquitectura japonesa tradicional como la más moderna. Y era del todo cierto, muchas de las cuestiones que habían preocupado a los arquitectos modernos ya habían sido desarrolladas, de una o de otra manera, en la arquitectura japonesa, tanto en aspectos espaciales como constructivos o simbólicos, especialmente en la búsqueda de la esencialización de las formas y de la sinceridad estructural.

Alberto López del Río nos propone en su libro un viaje fascinante desde el pensamiento tradicional hasta la arquitectura más actual, buscando en ella la presencia de los valores del paisaje a través del árbol como patrón y argumento. De este modo, pasado y presente se unen en un elaborado discurso de un arquitecto que conoce bien la cultura japonesa y que la ama en todas sus manifestaciones, incluida la pintura y la poesía, en la que también ha hecho incursiones.

En el capítulo que abre el libro, “El árbol y el bosque en la cultura japonesa”, el autor nos adentra en la rica y compleja relación de esos dos elementos en toda la tradición japonesa. El árbol representa lo sagrado, pero también lo real, símbolo y materia, concepto y elemento, todo ello está presente en la cultura japonesa, en la mística, en la poesía, especialmente en la de Matsuo Bashō, en los momentos en los que el poeta congela el tiempo, mientras cae una hoja o canta el cuco, en un intenso y emocionante *fuzei* que envuelve con su hálito poético el momento más casual. El árbol aparece presentado en pinturas, en las escenas de paisaje de los biombos y de los *shōji*, los paneles correderos de las casas y de los templos. El pino aparece como emblema de los árboles, representado tanto en pintura como en la realidad de los jardines, para crear obras de arte mediante la cuidada manipulación de su crecimiento que pretende reproducir patrones naturales, como la inclinación por el viento, en un juego inteligente entre naturaleza y aparente naturalidad. El árbol, en solitario o formando el bosque, representa también el paso del tiempo, tan importante en el pensamiento japonés, a través de las estaciones que van marcando un ritmo y una secuencia que se repite año tras año, algo que se recoge en los poemarios japoneses.

En “La torre árbol. La ciudad como nueva naturaleza” el autor nos propone analogías muy hermosas y sugerentes entre la forma arbórea de las pagodas y las construcciones en altura de la arquitectura metabolista, yendo más allá de lo puramente formal y buscando unas relaciones más intrínsecas que nos hacen pensar en un organicismo estructural. El mismo que deriva en ingeniosas, cuando no atrevidas, experimentaciones en la arquitectura japonesa de las últimas décadas, con propuestas sorprendentes como el rascacielos árbol de Sou Fujimoto, que sigue envuelto por ese *fuzei* que nos devuelve a la tradición más conspicua desde la más extrema modernidad, una de las características comunes en todos los arquitectos japoneses contemporáneos.

Esta analogía se deriva hacia el espacio doméstico en “El árbol en la casa. Lo simbólico en el espacio doméstico”, que primero viaja hacia la estructura arbórea como sistema base de la construcción de la casa, como sucede en la obra temprana de Shinohara, dotada de un sentido estructuralista de gran rigor, mientras que avanza hacia ideas más poéticas en la de Sasaki o el propio Fujimoto, por el que el autor del libro demuestra una especial debilidad.

La obra de Toyo Ito se apropia por completo de “El bosque como investigación estructural”. Sus edificios son complejas reflexiones que van de lo estructural a lo metafórico, como dice el autor, siempre desde un conocimiento

detallado y desde la elaboración de unos patrones formales y constructivos muy consecuentes, que se desarrollan a veces en la imagen exterior, como en el edificio Tod's de Tokio y a veces en la organización del espacio interior, como en la mediateca de Sendai, pero siempre envuelto por ese *fuzei* que parece presente en toda su obra.

El capítulo final del libro, “El edificio bosque”, está dedicado a la experimentación de SANAA en la relación entre entramado estructural y espacial y cubierta del edificio, llevando al límite la analogía del bosque compuesto por numerosos árboles. En los proyectos de Sejima y Nishizawa late siempre un juego muy certero entre lo regular y lo irregular de los sistemas estructurales que crean una sensación muy evidente en su relación natural o en su visión de algunos temas ya elaborados en la arquitectura japonesa antigua. Podemos pensar que hay una sustitución intencionada de los materiales, ya que desaparece por completo la madera y aparecen el acero y el vidrio en un intento por desmaterializar por completo la arquitectura: en este punto el espacio se ve envuelto por completo por el *fuzei*, que parece sostener la arquitectura más allá de los propios elementos portantes o estructurales. Además de los guiños formales que el autor evidencia hacia emblemas de la modernidad como el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, de quien toman decididamente las formas curvas de algunos de sus proyectos, algo que no puede surgir directamente de la tradición japonesa. Incluso en ese desplazamiento en el uso de los materiales pulidos se podría ver una huida intencionada del gusto por lo opaco propio de la cultura japonesa, como recoge Tanizaki en su *Elogio de la sombra* (aunque quizás sería más acertado de la penumbra).

El libro de Alberto López del Río abre una preciosa puerta que nos ayuda a entender el ejercicio de la arquitectura japonesa contemporánea como un difícil equilibrio, raro en occidente, entre tradición y vanguardia, entre permanencia y experimentación, con la presencia continua de la naturaleza, representada por dos argumentos fundamentales, el árbol y el bosque, como signos identitarios. La lectura del libro sorprenderá por el nivel de erudición del autor y por su elegante escritura, propia de alguien envuelto, siguiendo las indicaciones del *Sakuteiki*, por ese *fuzei* que le permite entender el espíritu de la arquitectura y trasladarlo al lector de forma inteligente a la vez que poética, desde un conocimiento directo de las arquitecturas y paisajes que desfilan por el libro.

Notas

¹ El nombre se podría traducir como “naranja silvestre”. No se conserva el texto original sino una transcripción del siglo XIII en dos rollos, que es la que ha llegado hasta nuestros días a través de traducciones varias.

² La traducción es de Alfredo Mateos Paramio, filólogo, erudito y querido amigo con el que fragüé la idea de realizar una traducción al español del *Sakuteiki*, de la que sólo pudimos hacer los párrafos iniciales para una carpeta que él mismo editó, desde su Galería de Arte Photosai, con una serie de siete obras mías sobre el texto japonés. Su muerte prematura truncó esta y otras maravillosas aventuras que habíamos iniciado juntos y detuvo para siempre su *fuzei*.

³ Hace algunos años, visitando Tokio, un amigo japonés intentó explicarme qué era *fuzei* con un ejemplo: la emoción contenida que envolvía a una antigua dama contemplando el momento preciso de la caída de la flor del cerezo, o lo que es lo mismo, el instante detenido en la poesía japonesa, que es básicamente puro *fuzei*.

Gaudí decía que su maestro era el árbol que tenía delante; yo también pienso que nunca podremos hacer una arquitectura mejor que la de un árbol. Toyo Ito (Serra, 2009).

Un bosque es un lugar donde se funden la transparencia y la opacidad; donde coexisten la segmentación y la totalidad. Es un lugar que tiene una envolvente exterior y que, al tiempo, carece de ella. Confortable para el ser humano, el bosque es también un lugar de otredad. La arquitectura como bosque es una imagen ideal de arquitectura. Sou Fujimoto (El Croquis, 2010, 201).

El árbol y el bosque en la cultura japonesa

La relación de cercanía entre los seres humanos y el mundo natural que les rodea es una característica destacada de la cultura japonesa tradicional, pero parecía haber perdido peso a lo largo del siglo XX debido fundamentalmente a la paulatina occidentalización del país, manifestándose en todos los ámbitos de la cultura, entre ellos, el arquitectónico. Sin embargo, desde mediados del siglo XX y ya en el siglo XXI, en algunas de las descripciones y conceptos con los que diversos autores explican su arquitectura, comienzan a cobrar importancia las alusiones a elementos y espacios naturales, especialmente árboles y bosques. La referencia a estos evoca cualidades deseables que tratan de incorporarse en el diseño y la arquitectura, y hace que la comprensión de la obra sea más asequible para cualquiera que se acerque a ella. Estas alusiones no son fruto de una circunstancia contingente ni de un acercamiento propio de una necesidad actual, sino que se enraízan en un poso cultural más profundo apoyado en la tradición, retomando una cualidad intrínseca del pueblo japonés. En palabras de Federico Lanzaco Salafranca:

Los valores clásicos de la cultura Japonesa no se centran en el hombre sino en la Naturaleza (...) El hombre se identifica arrebujado en el regazo de su madre Naturaleza. (Lanzaco, 2011, 40).

El árbol y el bosque sagrados

Para las dos principales religiones de Japón, Sintoísmo y Budismo, la naturaleza está cargada de espiritualidad. En el Sintoísmo, la religión originaria del país, se refleja el temor reverencial del pueblo japonés hacia las fuerzas de la naturaleza (García Gutiérrez, 1973, 75) y es en ellas donde reconoce a las divinidades, los *kami* (神) (Ono, 2008, 24), los espíritus sagrados que rigen su destino. En palabras de Vicente Haya:

El japonés cree que el ser humano ha construido su mundo con el permiso de los kami como un lugar donde ellos se están continuamente manifestando. (Haya, 2013, 207).

En las rocas, los árboles, las montañas, los ríos, es donde los *kami* toman forma en nuestro mundo, donde se manifiestan. Es a través de estos elementos que se produce su interacción con el ser humano. Lo más probable es que estos encuentros, estos descubrimientos de lo sagrado, tuvieran lugar, en tiempos ancestrales, en lugares apartados, inhabitados, en los que la fuerza de la naturaleza lo dominaba todo. En una roca o en un viejo y gran árbol se concentra la presencia de lo sagrado, convirtiéndose estos en primitivos altares, lugares de comunión con los *kami*.

(...) en un viejo árbol, más viejo quizás que todos los habitantes de la villa, ellos descubrían la presencia de la divinidad. (García Gutiérrez, 1973, 75).

Es esta una creencia primigenia, anterior a la aparición de un entendimiento religioso organizado, es la creencia en el *kodama* (木霊)¹, el espíritu que reside en algunos de estos árboles. Esta es la primera fuente de veneración de los árboles en Japón y surge de forma intuitiva. Acercándose a ellos uno se acercaba al espíritu del *kami* (Ono, 2008, 113).

Podemos imaginar lo que suponía para un ser humano arcaico la toma de consciencia, la identificación, de uno de estos elementos como algo que contenía y que podía permitirle un acercamiento más directo a lo sagrado (Eliade, 1981, 372), a los espíritus, en un lugar apartado en el interior de un denso bosque. Es por esto que el ser humano identifica estos árboles colocando a su alrededor la cuerda sagrada, *shimenawa* (注連縄), pasando a conocerse como *shinboku* o *shinju* (神木), literalmente “árbol divino”.



Así, se señala este elemento, diferenciándolo del resto y se le separa del espacio profano circundante. Con un sencillo símbolo, arcaico y perecedero, una cuerda de paja trenzada (Nitschke, 1979, 53), se crea una marca reconocible en el territorio, cambiando de inmediato la percepción del objeto. Se convierte con este gesto en algo a lo que venerar y también a lo que temer. Con lo que no se puede interactuar ya de forma descuidada sin ser conscientes de las consecuencias que nuestros actos pueden tener sobre nosotros mismos (Eliade, 1981, 373).

Al atar la cuerda alrededor del árbol se ordena lo que sucede a su alrededor y, a partir de este gesto, también el espacio cambia de carácter (Nitschke, 1979, 53). No sólo el árbol, sino el espacio circundante se reconocen entonces como sagrados, por lo que se coloca una cerca alrededor de un área de bosque algo más amplia para controlar la interacción con ambos. A partir de esta toma de consciencia de lo sagrado, no sólo como un objeto sino como un espacio, aparece también la necesidad de generar un ámbito más amplio de comunión con el *kami*, un espacio físico que nos permite un proceso de inmersión en la naturaleza, en los dominios del *kami*, que nos

Fig. 11 - Árbol sagrado en el recinto de Kasuga Taisha, Nara. Fot. Autor del libro, 2016.



va preparando para el contacto con éste. Aparece entonces el *torii* (鳥居), una puerta que actúa como señal y límite, que nos asegura que, una vez franqueada, nos encontramos en el ámbito de lo sagrado.

Hay una especie arbórea en particular que es considerada sagrada en el Sintoísmo y cuyo uso y concepción como elemento de estas características ha evolucionado en paralelo, diferenciándose levemente, de esta imagen

inicial del árbol sagrado. Se trata del *sakaki* (榊, *clevera japónica*), un pequeño árbol o arbusto de hoja perenne cuyas ramas se emplean en determinados ritos. Su importancia como elemento sagrado está asociada a la figura de Amaterasu, la diosa del Sol, y una de las deidades principales del Sintoísmo². Desde la antigüedad, el árbol *sakaki* parece ser un objeto que se utilizaba para establecer un contacto con los dioses, y es posible asumir que el árbol *sakaki* ha sido el prototipo de lo que después se conocería como *himorogi* (神籬) (Tange, 1965, 40-2), un altar temporal construido para albergar a una deidad durante un ritual sintoísta. Estos altares se construían dentro de un espacio aproximadamente cuadrado que se vaciaba y se cubría de pequeños guijarros, la delimitación de un espacio habitado por las deidades, y que se conoce como *shiki* (Tange, 1965, 33)³. El *himorogi* está compuesto por una valla de madera, *tamagaki* (玉垣), o un grupo de árboles de hoja perenne, *tokiwagi* (常盤木) (Takei, 2008, 116), que rodean el espacio en el que se coloca el *yorishiro* (依代), el objeto propiamente dicho que supone la manifestación visual de la deidad para los creyentes (Nitschke, 1979, 59), que bien puede ser una rama de *sakaki* o, con un simbolismo ritual más elaborado, un poste de madera, el *shin no mibashira* (心の御柱) o pilar del corazón.

La importancia simbólica del *shin no mibashira* la encontramos en uno de los principales santuarios sintoístas, vinculado a la Familiar Imperial y en el que se rinde culto a Amaterasu, la deidad principal del panteón sintoísta, el santuario de Ise - Ise Jingu. Según el Nihon Shoki, su origen se remonta a la princesa Yamato-hime, quien, durante el reinado del Emperador Suinin (sobre 249-280 d.C.), construyó lugares de devoción para Amaterasu por todo el país⁴ durante cincuenta años, hasta que finalmente consagró un santuario bajo un roble sagrado cerca del río Isuzu, en Ise (Tange, 1965, 171).

El gran santuario se compone de dos complejos, Geku, o exterior, y Naiku, o interior, separados varios kilómetros y ubicados en el interior de zonas boscosas. Ambos conjuntos están formados por numerosas edificaciones, entre las que destacan los santuarios principales, que se distribuyen siguiendo un mismo patrón: un edificio central y dos edificaciones más pequeñas situadas a cada lado de la primera, ubicadas en un área delimitada por guijarros extendidos en el suelo. Alrededor de los edificios, cuatro cercas de madera concéntricas delimitan otros tantos ámbitos. Bajo el edificio principal, oculto a la vista, descansa el *shin no mibashira*, el pilar sagrado que, sin embargo, carece de función estructural, ya que se empotra en el suelo pero en su parte superior no llega a tocar la edificación.



Al lado de este conjunto formado por las tres edificaciones y las cuatro cercas hay un solar vacío, cubierto también con piedras, el *kodenchi* (古殿地), el lugar en el que se construirá el nuevo santuario en las reconstrucciones que tienen lugar cada veinte años, destruyendo el existente, en un proceso de renovación cíclico. En el centro de este solar encontramos un pequeño santuario, *oiya* (覆屋) (Horiguchi, 1972, 5), una construcción rudimentaria de madera con cuatro paredes y una cubierta a dos aguas que contiene en su interior otro *shin no mibashira*. Estos pilares conforman uno de los mayores misterios de Ise. Se cree que son unos sencillos postes de madera rodeados por varias capas de seda en las que se han insertado ramas de *sakaki* (Tange, 1965, 42). En el Naiku, dentro del edificio principal del santuario y justo encima del *shin no mibashira*, reposa el espejo sagrado⁵, el mismo que, según el Kojiki, se empleó para hacer salir a Amaterasu de la cueva en la que se había recluso, privando al mundo de su luz, y que se convirtió en símbolo de ella misma al capturar su reflejo (Rubio, 2008, 74-6). La deidad se lo entregó a sus descendientes como señal inequívoca de su filiación divina cuando, en tiempos míticos, los envió a gobernar el País de Ashihara (Rubio, 2008, 108-9)⁶.

Parece claro poder asumir entonces que el *shin no mibashira* en Ise comparte el simbolismo del árbol *sakaki* del que colgaba el espejo sagrado. El



shin no mihashira sirve para conectar con la divinidad⁷, y el espacio vacío y la arquitectura que lo rodean pueden entenderse como unos evolucionados *shiki* y *himorogi*. Sin embargo, este espacio arquitecturizado es un espacio “concedido” por la naturaleza y no puede entenderse como independiente de ella (Tange, 1965, 33; Horiguchi, 1972, 3). Incluso el claro que se genera en el bosque en el que se ubican los edificios de los santuarios no es un espacio completamente vacío, sino que se mantienen varios grandes árboles en pie en señal de reverencia (Tange, 1965, 168).

Podemos entender entonces el bosque como el espacio sagrado característico del Sintoísmo. Aun cuando hoy día, en algunos casos, encontramos solamente un grupo de árboles, estos señalarán la presencia de lo sagrado⁸. Una vez franqueado el *torii* entramos en un lugar en el que la naturaleza está en comunión con la divinidad, la cual se manifiesta con mayor intensidad en algún elemento natural, a cuyo alrededor se ha delimitado un espacio para que esta habite. En este espacio vaciado, se encuentra el origen de la arquitectura del Sintoísmo, que surgió como protección o contenedor de los símbolos sagrados. Sin embargo, la arquitectura no es imprescindible⁹, ya que es la naturaleza, los elementos y espacios, los que conforman la representación de lo sagrado.

Fig. 14 - Ise Jingu. Santuario exterior Geku. Solar vacío kodenchi con pequeño santuario oiya que contiene el shin no mihashira. Fot. Autor del libro, 2016.



Según nos narra Mircea Eliade:

La reina Mâbâ – Mâyâ dio a luz a Buda al pie de un árbol sâla y agarrada a una de sus ramas (...) por haber nacido junto a una fuente de vida y de salud, el niño se ha asegurado el mejor destino, no tendrá enfermedades, estará fuera del alcance de los malos espíritus y de los accidentes (...) es en cierto modo un nacimiento per proximi, la verdadera madre es la vegetación, que cuidará de él. (Eliade, 1981, 312).

A lo largo de toda su vida, la figura de Buda¹⁰ se entenderá asociado a la vegetación, ya sea como símbolo de protección o, incluso, como representación de su propia persona. Estas creencias se asocian a culturas prebudistas y a la cultura hinduista de la que proviene el propio Buda.

Un caso más significativo lo encontramos en las antiguas ciudades arias, en cuyo centro, en el cruce de sus dos calles principales, se abría una pequeña plaza en la que se encontraba un árbol *pipal* (*figus religiosa*), un Árbol del Conocimiento (La Plante, 1992, 16). Fue precisamente bajo uno de estos árboles, en Bodh Gaya, en la India actual, que Buda alcanzó su iluminación, y aún hoy podemos encontrar allí un gran ejemplar que se cree que es un descendiente directo de este árbol. A éste se le conoce como árbol Bodhi, o Bodaiju en japonés (Cabeza, 2019, 75-6).

Como vemos, la asociación de los árboles con Buda está muy extendida y ampliamente fundamentada, por lo que no es de extrañar, como hemos comentado, que su figura humana sea sustituida simbólicamente por elementos vegetales. Así, en los relieves de las puertas de los *stupa* de Sanchi (siglo I d.C.), en la India, vemos alusiones a las vidas previas de Gautama, así como a su vida mortal. En ellos, Buda no aparece en su forma humana, sino a través de varios símbolos: el loto, la rueda, el árbol y una pequeña *stupa*, todas referencias icónicas de su presencia (La Plante, 1992, 16).

El *stupa* es una construcción conmemorativa asociada generalmente al budismo cuyo origen es probablemente anterior (Cabeza, 2019, 75-6). Se trata de montículos funerarios de forma esférica de cuya cúspide emerge un parasol de varios discos que contenía las cenizas de Buda (La Plante, 1992, 14), convirtiéndose sus asentamientos en lugares de peregrinación para los devotos. En la India, algunas de las más antiguas y de las mejor conservadas son las de Sanchi, a las que ya nos hemos referido, una agrupación de tres *stupa* construidas en ladrillo y piedra que datan de entre los siglos III a.C. y I d.C. En ellos aún podemos apreciar esta sencilla configuración de los primeros modelos, que ha ido evolucionando hasta configuraciones tan ricas y elaboradas como el complejo de Borobudur, en Indonesia.

La configuración del *stupa* nace de la propia forma de los enterramientos hindúes prebudistas, en concreto de la tumba del propio Shakyamuni, un montículo de tierra sobre el que se plantaba un árbol (Fujimori, 2017, 160). Es, además, una representación simbólica de la montaña sagrada, el Monte Meru o Sumeru de la cosmología hindú y budista, en cuya cima se encuentra el *axis mundi* (La Plante, 1992, 14-6), el pilar o árbol sagrado cósmico que comunica el cielo, la tierra y el inframundo, en una representación cosmológica compartida por diferentes culturas (Eliade, 1999, 45-7).

Según recogen varios autores, la pagoda de madera japonesa es una evolución del *stupa* adaptada al entorno. Destacamos al respecto las palabras de Kakuzo Okakura, según el cual:

La estupa, mediante la evolución de su soporte, ya tenía varios pisos incluso en una época tan temprana como la de Kanishka, y cuando adoptó las formas chinas, con las condiciones que imponía la arquitectura en madera, se convirtió en la pagoda de madera, tal y como se conoce en Japón en la actualidad. (Okakura, 2018, 101-2).

Como vemos, según las palabras de Okakura, es la evolución del soporte, el antiguo parasol del *stupa* que contiene en su forma el simbolismo del árbol, la que da lugar a la pagoda japonesa. Esta idea se apoya, sin embargo, no solo en una evolución formal, como vemos en la pagoda china, sino en la importancia que tiene el árbol para el Sintoísmo (Cabeza, 2019, 83).

La pagoda no tiene ninguna función práctica, es toda ella una representación del universo y un símbolo de Buda (García Gutiérrez, 2004, 26). Formalmente, es una construcción de madera de varias plantas atravesada por un pilar central, *shin bashira* (心柱)¹¹, bajo el que se guardan las reliquias y que no está debidamente cimentado, posiblemente con funciones sísmicas (Cabeza, 2019, 83). Encontramos pagodas de tres, cinco o incluso más pisos, pero usualmente son las de cinco pisos, *gojunotō* (五重塔) (Cabeza, 2019, 80), las más apreciadas y entre las que encontramos algunos de los ejemplos más conocidos. Estos se asocian a los *gorintō* (五輪塔, pagoda de cinco anillos), pequeñas esculturas de piedra o metal que sirven como monumentos funerarios y que representan los cinco elementos del cosmos, *godai* (五大): tierra, agua, fuego, aire y vacío o éter. Esta progresión ascendente en el eje cósmico que conecta la tierra con el cielo se materializa en la forma con que es representado cada elemento. Desde la estabilidad del cubo en la base que alude a la tierra, pasando por la esfera que representa al agua, la pirámide o tetraedro para al fuego, la semiesfera al viento y otra forma semiesférica que representa una joya y que alude al vacío.

En las primeras construcciones budistas de Japón la pagoda tenía un papel protagonista, ubicándose en una posición central en el *kairō* (回廊), el claustro que encerraba la parte más importante del templo, como vemos en el complejo de Hōryū-ji, en Ikaruga, próximo a Nara. En él, la pagoda y el *kondō* (金堂), el salón principal que conforma un edificio independiente, se encuentran en paralelo dentro del *kairō*. Posteriormente su posición fue alejándose progresivamente del centro, hasta ubicarse ya fuera del claustro, como vemos en los templos de Kōfuku-ji en Nara, o de Tō-ji en Kioto (García Gutiérrez, 1998, 167-81).

El conjunto central de Hōryū-ji constituye un ejemplo interesante, no sólo por sus cualidades físicas sino también por su carácter simbólico, ya que se puede asimilar la imagen de su pagoda y su *kondō* delimitados por el *kairō* con las *caityas* de la India, primitivos espacios sagrados compuestos por una cerca de piedra que rodeaba un árbol sagrado y un pequeño templo o altar rudimentario (Eliade, 1981, 279).



Otra de las particularidades significativas de la arquitectura budista de Japón la encontramos en los templos vinculados al budismo esotérico, especialmente al de la escuela Shingon fundada por el monje Kūkai (774-835), al que se conoce con el nombre póstumo de Kōbō Daishi, a principios del s.IX (Lanzaco, 2011, 233). Estos complejos se ubican en montañas boscosas, probablemente en lugares que ya tenían carácter sagrado para el Sintoísmo (La Plante, 1992, 220). La arquitectura budista se adapta a estos entornos estableciendo un diálogo de iguales con la naturaleza o incluso incluyendo elementos naturales dentro del espacio sagrado budista.

Esto lo podemos ver en la pagoda del Monte Haguro, en Tsuruoka, o en la pagoda y el complejo de Murō-ji, próximo a Nara (Fujimori, 2017, 156-63). Ambas pagodas tienen unas dimensiones modestas y, en todo caso, su altura es menor a la de los árboles que las rodean, integrándose en el entorno de manera sutil.

Fig. 1.6 - Pagoda del templo Tō-ji, Kioto, siglo XVII. Fot. Autor del libro, 2016.

La casa que se funde con la naturaleza

En las diversas culturas y religiones orientales, el ser humano busca en el contacto con la naturaleza la espiritualidad, la comprensión del mundo y de la vida e, incluso, de la belleza. En muchos casos, esto se alcanza a través del contacto con algún lugar cargado de fuerza simbólica o en el establecimiento de un retiro en medio de la naturaleza, un retiro autoimpuesto y solitario, que supone el alejamiento del mundo, de la sociedad, y la unificación con la naturaleza.

Es esta una costumbre que proviene fundamentalmente de los ideales del taoísmo, para los que el secreto de la Vía del Tao se encuentra en el conocimiento y la unión con la naturaleza (Lao Tse, 2013, 37). Al principio, en la China de la dinastía Han (s. III a.C. - s.III d.C.):

(...) los hombres instruidos se retiraban a bosquecillos de bambú para hablar de filosofía. (Okakura, 2018, 75).

En Japón, son también numerosos los intelectuales que han elegido retirarse a la naturaleza como fuente de inspiración y de descubrimiento de lo que subyace en la realidad natural. En ellos se entremezclan de manera intuitiva los ideales taoístas y budistas, con la veneración del Sintoísmo, y sin que en muchos casos se haga alusión directa a ninguna de las creencias en concreto para fundamentar esta práctica.

El músico Semimaru en el siglo X, los poetas Saigyō, Kamo no Chōmei, entre los siglos XII y principios del XIII, Yoshida Kenkō, entre finales del siglo XIII y mediados del XIV, y Matsuo Bashō en el siglo XVII, son ejemplos destacados de algunos de estos personajes que vivieron retirados en pequeñas chozas en medio de la naturaleza durante parte de sus vidas. Bashō comparte incluso su apelativo con una de las cabañas en las que vivió, Bashō-an, la cabaña del bananero, que recibe su nombre de uno de estos árboles que había plantado junto a ella y que era un ejemplar especialmente apreciado por el poeta.

Si hay dos autores que nos han hablado de las virtudes y cualidades de una vida apartada estos son sin duda Yoshida Kenkō y Kamo no Chōmei, y lo han hecho a través de escritos que reflejan sus propias vivencias. Con sus palabras¹² describen mejor que nadie los ideales de la vida en una cabaña apartada, del retiro en la naturaleza.



En sus textos, Chōmei nos describe su humilde choza con todo detalle:

(...) me escondo en lo profundo de las colinas de Hino. Al este he añadido una marquesina de un metro, y uso el espacio inferior para partir y quemar leña. Junto a la pared sur he puesto un cañizo de bambú, y al oeste una repisa para las ofrendas a Buda. En la parte norte, detrás de un biombo, he colocado una imagen de Amida y, junto a ella, otra de Fugen. En el extremo este, una cama hecha de helechos secos, para el descanso nocturno. En el suroeste, hay una repisa de bambú con tres cajas negras de piel para poesía y música, y transcripciones de obras religiosas (...) junto a la estantería, contra la pared, tengo un koto y un biwa. (...) Así es mi pequeño hogar transitorio en este mundo. (Chomei, 1998, 75).

Fig. 17 - Leyendo en un bosquecillo de bambú (detalle). Rollo pictórico de estilo shigajiku atribuido a Shūbun, siglo XV.

Los ideales de la cabaña apartada, del retiro en la naturaleza, son parte de uno de los modelos arquitectónicos más destacados de la cultura japonesa, la casa de té.

En un primer momento, el té se preparaba en una estancia de la casa especialmente destinada a tal fin, *chanoyu-no-ma* (茶湯の間), y se servía a los invitados en una estancia diferente, *zashiki* (座敷). Posteriormente, se estableció una relación entre el espacio de preparación del té, el maestro y sus invitados, desarrollándose así el concepto de *chashitsu* (茶室), la estancia de té propiamente dicha diseñada para tal uso (Montagnana, 2009, 13). Es la estancia vinculada al *wabicha* (わび茶), una ceremonia del té basada en el espíritu de acogida del maestro hacia sus invitados, así como en su originalidad a la hora de diseñar el espacio y elegir los instrumentos que se van a emplear durante la ceremonia (Montagnana, 2009, 14).

Originalmente, la estancia del té tenía un tamaño de seis *tatami*¹³, pero fue sustituida progresivamente por una estancia de menor tamaño, de cuatro *tatami* y medio (Montagnana, 2009, 13)¹⁴, que era la que prefería el maestro Murata Shukō (1423 – 1502), al que se considera el precursor de la unidad entre el maestro, sus invitados y el espacio de preparación del té.

Para Takeno Jōō (1502 – 1555) y, sobre todo, para su discípulo Sen no Rikyū (1522 – 1591), la habitación de cuatro *tatami* y medio no se adaptaba bien a la poética del *wabi* (わび)¹⁵, por lo que reducen el tamaño hasta tres o incluso dos *tatami*. Rikyū escinde la habitación del té en una pequeña edificación aislada, cuya forma, estructura y materialidad están inspirados en el estilo rústico *sōan* (草庵), el de las sencillas cabañas de los ermitaños con techo de paja ocultas en la naturaleza (Montagnana, 2009, 13-4).

El estilo de la *sōan chashitsu* de Rikyū es inseparable del *roji* (露地), el jardín del té que significaba la primera etapa de la meditación (Okakura, 2011, 57), y en el que, al final de un sendero, se llegaba a la casa de té. Así, el jardín, es:

(...) como el paisaje del sendero de montaña que conducía a la pobre habitación del ermitaño. (Montagnana, 2009, 12).

Al caminar por dicho sendero, los invitados comienzan su camino de introspección silenciosa para que la mente alcance el estado de consciencia que la separa del hombre común (Montagnana, 2009, 12).



Aunque alberga una ceremonia refinada que se lleva a cabo de forma cuidada, la construcción de la casa del té es sencilla, y no sólo está pensada para integrarse en el entorno natural, sino que parece provenir de él. La casa de té de estilo *sōan* se cubre con paja o con corteza de ciprés japonés, *binoki* (檜). La estructura se compone de vigas y pilares de bambú o de troncos de árbol sin descortezar, con una construcción simple, que casi parece descuidada, salvo por el pilar del *tokonoma* (床の間) (Yoshida, 1955, 88-100)¹⁶, *tokobashira* (床柱), o, en otros ejemplos, un pilar interior próximo a la posición del maestro, *nakabashira* (中柱). Para éstos, se eligen cuidadosamente pilares con formas singulares y de maderas preciosas (Cabeza, 2019, 123). A este tipo de construcción con troncos de árbol escasamente trabajados se le conoce como *kuroki-zukuri* (黒木造) (Nakagawa, 2016, 224-5), o estilo de “madera negra”, y tiene una serie de cualidades que la han hecho apreciada desde la antigüedad (Isozaki, 2006, 271).

Este estilo constructivo *kuroki-zukuri*, construido con troncos sin tratar y otras maderas no trabajadas, consigue generar un efecto en el que la estructura parece ser parte de la naturaleza. Cuando, en algunas casas de té, esto se combina con la ausencia de paredes de cierre, como es el caso de la Tsutsuji de finales del periodo Edo que encontramos en el jardín Rikugi-en de Tokio, o con grandes puertas y ventanas corredizas de madera y papel, *fusuma* (襖) y *shoji* (障子), se da una interpenetración total de casa y jardín.

Fig. 1.8 - Casa de té estilo sōan, Ihō-seki, Kōdai-ji, Kioto, hacia 1634. Fot. Autor del libro, 2016.



Desde el interior, los pilares desaparecen sobre el fondo natural, confundándose con los árboles del jardín (García Gutiérrez, 1997, 201). Es el caso de los pabellones de té de la Villa Katsura (s. XVII), Katsura Rikyu, de Kioto. Según algunos autores, esta villa podría ser un retiro destinado por completo al disfrute de la ceremonia del té (La Plante, 1992, 256).

Volviendo nuevamente a la habitación del té de Sen no Rikyū, constatamos, a diferencia de los ejemplos anteriores, que se trata de un espacio más cerrado. A la estancia, de apenas 180 cm de altura y de suelo elevado, se accede por una pequeña puerta, nijiriguchi, de poco más de 2,5 *shaku* (尺) de alto, por unos 2,2 *shaku* de ancho (Montagnana, 2009, 16), unos 75 por 66 cm. Y es además un espacio oscuro, cerrado entre los pilares que sirven de estructura por muros de tierra con revestimiento rústico que apenas permiten su iluminación. Tanto para Rikyū como para su maestro Takeno Jōō, el control de la luz es el que le da a la estancia su carácter “sagrado” (Montagnana, 2009, 18).



Para Terunobu Fujimori,

(...) la casa de té de Rikyū es un espacio introvertido (...) como una gruta. (Fujimori, 2008, 44).

y por tanto, según Okakura, la habitación del té era un oasis apartado del mundo, en el que se representaba

(...) un drama improvisado que giraba en torno al té, las flores y las pinturas. (Okakura, 2011, 32).

La decoración y todo lo accesorio se había eliminado para centrarse en los sonidos y los gestos, en la belleza de cada objeto seleccionado. Y es que todos los objetos que componen la experiencia estética del té tienen que ver con el gusto de cada maestro, como también lo hace la propia casa, ya que es la materialización física de su espacio espiritual (Fujimori, 2008, 44).

Fig. 110 - Nakabashira de la casa de té Tōyōbō, diseñada por Sen no Rikyū, Kennin-ji, Kioto, 1587.
Fot. Autor del libro, 2016.

La representación del árbol y su relación con el espacio

Al acercarnos por primera vez al escenario de un teatro *nob* (能) sorprende la sencillez de su factura y su escasa decoración. Son espacios cuadrados contruidos en madera de ciprés japonés, *hinoki*, con piezas solamente trabajadas para darles forma y cuyo acabado es la suave textura del material, sin ninguna protección superficial. La escena central, *bonbutai* (本舞台), está delimitada por cuatro pilares y del fondo de uno de sus lados parte una pasarela inclinada que conecta la escena, el mundo de los vivos, con una sala oculta tras unas cortinas, el *kagami no ma* (鏡の間) o sala del espejo, que se corresponde con el mundo de los muertos (de Blas, 2007, 14-5). Y es que el *nob* es una representación simbólica, que no busca reproducir la realidad. Seres vivos, muertos, espíritus, todos se reúnen en la escena para conocer la verdad de la historia que se representa (de Blas, 2007, 9). El *shite* (シテ), el personaje principal de la obra, alberga en su interior el espíritu de un personaje histórico o puede que incluso de un animal, un árbol, un demonio o cualquier otro ser (de Blas, 2007, 11-2), y se reúne en la escena con el *waki* (ワキ), el mediador humano.

Toda la historia transcurre delante de un elemento que destaca en el escenario, un gran pino pintado que ocupa la pared trasera, *kagami ita* (鏡板). Aparte de unas pequeñas cañas de bambú pintadas en una pared lateral no hay ningún otro decorado o escenografía. Y es que el escenario es también un espacio simbólico. El pino, *otomatsu* (老松), representa otro de gran tamaño que se encontraba en el Santuario de Kasuga - Kasuga Taisha - en Nara, conocido como *yōgō-no-matsu* (影向の松), el pino del advenimiento o de la aparición. Fue bajo este árbol, según el relato mitológico, que el dios del santuario descendió en la forma de un anciano y realizó una danza ritual, dando así su origen mítico al teatro *nob* (Vives, 2010, 25 y 46).

El pino permite como vemos la conexión de lo celestial, de la divinidad, con lo terrenal, y es la representación constante de la presencia de lo divino en el mundo humano. El escenario es por tanto un altar (de Blas, 2007, 12), un espacio sagrado, y su arquitectura es, como la de los santuarios sintoístas arcaicos, una construcción temporal de madera sin tratar, construida para dar cobijo simbólico a un encuentro con la divinidad. Debido a que trata de representar un elemento concreto y, por tanto, a este carácter simbólico, su patrón formal se repite de manera casi invariable a lo largo de todo Japón.



Las antiguas representaciones tenían lugar al aire libre al lado de algún gran árbol, delante del cual, probablemente, se levantaba una plataforma temporal para albergarlas, separando así físicamente el espacio de la escena, de carácter sagrado, del espacio común circundante. Aun hoy día es posible ver este tipo de representaciones en el *takigi-noh* (新能), una forma de teatro *noh* que se celebra sobre todo en los santuarios y que se desarrolla sobre una plataforma abierta construida delante de algún gran árbol, habitualmente un árbol sagrado delimitado por una cuerda *shimenawa*, que actúa, al igual que el pino del *kagami ita*, como mediador simbólico entre los mundos¹⁷.

En la tradición japonesa, la relación entre espacio arquitectónico y espacio natural, representado fundamentalmente por el jardín, se da como una interpenetración entre ambos. Los espacios interiores, con sus cerramientos ligeros y móviles y su sencilla construcción, tienen como fondo, una vez retirados estos, la naturaleza contenida en el jardín, y pueden entenderse como una prolongación de esta, poco más que un espacio natural protegido de la lluvia.

Fig. 111 - Escenario de teatro noh en el Santuario de Itsukushima, Miyajima. Fot. Autor del libro, 2016.



Esta es una característica ampliamente reconocida y estudiada de la arquitectura tradicional japonesa¹⁸, y podemos decir que está presente tanto en la arquitectura civil como en la arquitectura religiosa, y en las diferentes escalas. Con todo, al producirse progresivamente un mayor confinamiento del espacio, se va viendo reducida la posibilidad de un contacto directo continuo con la naturaleza desde todas las salas. Esto se hace especialmente patente en edificios que tienden a una mayor reclusión del espacio interior, como son las arquitecturas de los castillos¹⁹ y palacios de los periodos Muromachi (1333 - 1573), Momoyama (1573 - 1614) y Tokugawa o Edo (1615 - 1868), este último especialmente en su fase más temprana, con sus particiones opacas e incluso con cerramientos de carácter defensivo sin apenas aberturas. Sin embargo, el anhelo del contacto con la naturaleza seguirá estando presente aun en estas situaciones, por lo que se hacen necesarios mecanismos que permitan acercar la naturaleza de forma constante a estos espacios. Será la pintura el medio empleado para dar solución a esta necesidad. Es por esto que se va a producir en estas épocas un mayor auge de la pintura de carácter decorativo, frente a la pintura de carácter narrativo de periodos anteriores. Se verá por tanto disminuido el interés en la representación de la figura humana, propio de la pintura budista y de aquella donde se narra la vida cortesana o de personajes ilustres de periodos anteriores, frente a un aumento del interés en la pintura de paisaje.

La representación paisajística fundamenta su origen en Japón en influencias chinas, y su desarrollo se relaciona con autores como Shūbun o Sesshū. Estos trabajan sobre todo la pintura a tinta en rollos verticales y dotan a sus representaciones del paisaje de vinculaciones religiosas que tienen que



ver principalmente con la influencia del zen. Sin embargo, aun cuando técnicas, estilos y temáticas sean de influencia china, los autores japoneses mantienen una apreciación propia del paisaje que plasman en sus pinturas. Como señala Fernando García Gutiérrez:

(...) donde el artista chino procura pintar una profundidad ilimitada para expresar la inmensidad del universo, el pintor japonés prefiere pintar un paisaje menos profundo y más concreto.
(García Gutiérrez, 1973, 77).

Esa mayor concreción en la representación del paisaje va a ser determinante en el salto de escala que va a provocar el cambio de soporte (García Gutiérrez, 1993, 297-8). De la pintura en rollo al biombo e, incluso, a los cerramientos de las salas. Esto va a dotar a las representaciones pictóricas de un carácter espacial más amplio, envolvente en algunos ejemplos, al vincularlas directamente a la percepción del espacio arquitectónico.

El uso de los biombos y de los paramentos decorados estaba ya presente en las villas de retiro de los *shōgun* (将軍)²⁰ Ashikaga, como el actual templo Kinkaku-ji, anteriormente residencia de Ashikaga Yoshimitsu (1358 - 1408), o en el templo Ginkaku-ji, antigua residencia de Ashikaga Yoshimasa (1436 - 1490), ambas en Kioto, y lo encontramos también de forma destacada en muchos templos budistas, en los que su uso seguirá teniendo gran importancia. En ese sentido, tan solo en la arquitectura palaciega y en la de los castillos, el uso de biombos y paramentos decorados alcanzará un mayor y más rápido auge que en la arquitectura religiosa budista.

Los motivos principales que encontraremos representados en estas pinturas serán animales y plantas y, sobre todo, árboles. Prácticamente podríamos seguir la evolución de la pintura japonesa entre los siglos XV y XVIII haciendo un recorrido a través de los biombos y paramentos con motivos arbóreos que pintaron los más destacados maestros de estos periodos²¹. Las pinturas a tinta monocromas sobre el fondo neutro que proporciona el soporte son más propias de las obras que encontramos en los monasterios, mientras que en algunos templos pero, sobre todo, en los castillos y palacios, encontramos habitualmente pinturas a color sobre fondos dorados. Cipreses, ciruelos, arces y, sobre todo, pinos, son representados en muchos casos a tamaño real, al igual que los animales que a veces los acompañan, habitualmente sobre un fondo continuo y poco o nada definido de carácter neutro, aun cuando se empleen tonos dorados. Los biombos y paneles corredizos ocupan uno, dos o tres lados de las estancias, sirviendo habitualmente como contrapunto al jardín una vez retirados los cerramientos que permiten su visión. O incluso en algunas estancias llegan a ocupar sus cuatro lados, definiendo completamente la percepción del espacio interior. Un caso paradigmático es el de las grandes salas de recepción, decoradas con pinturas murales de grandes pinos obra de Kanō Tannyū, Ōhiroma, en el palacio Ninomaru, en Nijō-jō, el castillo-palacio levantado en Kioto a principios del siglo XVII por el shōgun Tokugawa Ieyasu (1543 - 1616).

En virtud de las cualidades que hemos definido, estas pinturas se convierten en ventanas a la naturaleza. Esto se aprecia especialmente en aquellos casos en los que las figuras de los árboles parecen no verse restringidas a los límites que impone el soporte. Las dimensiones de biombos y paramentos marcan el borde y contienen aquello que podemos percibir desde el espacio interior, pero las formas de los árboles continúan más allá de su contorno. Se consigue así cierta idea realista de percepción de la naturaleza, ya que frente a una representación de paisajes a gran escala, que supondrían una visión en la lejanía, se opta por la representación de fragmentos de un paisaje cercano, una naturaleza en la que sentirse inmerso y que se puede tocar con la mano.

Frank Lloyd Wright, destacado conocedor del arte japonés, se refiere a la capacidad de capturar las formas naturales por parte de los artistas japoneses en virtud a un profundo conocimiento de aquello que se quiere representar y que, sin embargo, no se queda en la mera reproducción de los aspectos externos de lo que se contempla sino que penetra en la forma exterior y trata de reflejar lo que constituye su carácter determinante (Wright, 2018, 51). Wright, en parte motivado por sus propios intereses artísticos y



sus estudios de la forma, alude al control de la estructura interna y de la geometría subyacente como mecanismo de control formal en el arte japonés, sin dejar de lado, en todo caso, aspectos que van más allá de lo formal. Y es que estos mecanismos geométricos no son rígidos ni exactos, sino que prevalece la libertad en la representación, apoyada en la sensibilidad personal y en la búsqueda de la naturalidad y la armonía (Watsuji, 2006, 230-1).

Un artista japonés capta siempre la forma accediendo hasta la geometría subyacente, sin perder de vista su eficiencia espiritual.
(Wright, 2018, 45).

Una cualidad especialmente relevante de estas obras es la representación de un arbolado de formas sinuosas e irregulares²², carentes de todo orden racionalizado aparente, y más próximas a una representación naturalista de los objetos. Como nos dice Tetsurō Watsuji:

(...) en la naturaleza, el árbol mantiene cierta irregularidad y nos hace pensar en un orden inmanente en su figura. Si se quita artificialmente incluso este mínimo de irregularidad, lo único que se logra es apartarse más y más de la naturaleza, la sensación de artificialidad. (Watsuji, 2006, 227).

Estas posiciones irregulares o inestables de árboles y ramas se enfatizan especialmente, además de en la pintura, en los jardines de paseo. En el lago del jardín exterior del complejo de Ryōan-ji, un gran árbol se tumba hacia el agua, descansando sobre un soporte de madera. Este recurso lo vemos también en la Villa Katsura, en el templo Byōdō-in de Uji y en otros muchos ejemplos, y se lleva al extremo en jardines como el Kenroku-en de Kanazawa, en el que los grandes árboles adoptan líneas casi horizontales, sustentándose en varios

Fig. 113 - Biombos "El ciprés". Kanō Eitoku, siglo XVI.



soportes de madera. En el caso del Kenroku-en, aún es más llamativa su imagen en época invernal, en la que se “visten” con ropajes de cuerda para protegerlos del peso de la nieve, en una visión sorprendente y característica que ha sido reflejada no pocas veces por el arte. En algunas ocasiones, estos soportes llegan a participar del espacio del jardín transitable por los usuarios, creando complejos entramados de cualidades casi arquitectónicas.

En la pintura en que se representa el paisaje de una forma más amplia, aun cuando haya casos en que tenga cierto carácter decorativo, se produce una mayor tendencia hacia la abstracción, por las limitaciones lógicas que impone la mayor lejanía del punto de vista. Tal vez más que de abstracción, entendida como una menor definición de los detalles de la forma o de la reducción de la forma natural a otras más simplificadas, sería más correcto hablar de indefinición, de una representación escasamente definida de las formas naturales, de una definición borrosa e incompleta.

En estos casos, el artista recurre al propio conocimiento adquirido por el espectador, a su capacidad de asociación entre el sentimiento de lo que percibe y aquello que el artista trata de reflejar (Wright, 2018, 55-7). Se consigue con esto una percepción de la obra más atenta y dinámica (Espuelas, 1999, 137), basada en una visión que busca algo en lo que apoyarse para resolver el misterio de lo no definido y, por tanto, en una mayor implicación del observador en la escena. En la obra *Shorinzū* de Hasegawa Tōhaku (1539 - 1610), dos biombos de seis paneles cada uno, se representan varios grupos de pinos que van desapareciendo en la niebla. El efecto ambiental se logra gracias al contraste entre lo que se define y el vacío, aquello que no se pinta. Solamente tres o cuatro árboles que se ven en primer término tienen



una mayor intensidad en el trazo y unos detalles más definidos. Esto se pierde en los árboles que vemos por detrás de los primeros, que presentan progresivamente figuras más tenues hasta desaparecer por completo en las grandes zonas vacías de la pintura. Se crea de esta forma una gradación dinámica de la percepción de la obra, que se mueve entre los diferentes planos de visión que generan las zonas con figuras y aquellas vacías.

Por su parte, en numerosos grabados ukiyo-e, el árbol ocupa el primer plano de visión, restringiendo o filtrando la completa percepción de lo que hay detrás. Esto, que podría parecer extraño desde un punto de vista de la percepción de la escena, es un recurso que obliga a una visión secuenciada y de carácter realista. Al igual que ocurre en el mundo real, nuestra mente es capaz de fijarse en los objetos que hay en los diferentes planos de visión, trasladando nuestra atención de unos a otros y reconstruyendo escenas fragmentadas. Lo que ocurre en el segundo y los sucesivos planos de visión no se nos presenta de forma directa, sino a través de un filtro natural, por lo que, para contemplarlo, debemos dirigir nuestra visión a los vacíos que deja el arbolado. De esta forma, no se nos concede todo el conocimiento de la escena de golpe y de un único vistazo, sino que, como ocurre en cualquier paisaje natural, vamos descubriendo sus detalles poco a poco.

En todos estos casos estamos hablando de una realidad creada, frente a una posible realidad encontrada. Se trata, como hemos venido comentando, de una construcción en la que el árbol se destaca como elemento compositivo en la definición escenográfica, en la que juegan un papel fundamental los aspectos perceptivos visuales y espaciales. La figura del árbol se emplea como elemento de control visual de la mirada del espectador.

La naturaleza humanizada

De que la del cerezo es la flor nacional de Japón no cabe duda. A lo largo de los siglos, ha servido como símbolo del espíritu japonés como ningún otro y sus referencias en el arte, en la poesía y en la literatura son innumerables (Herrero, 2004, 39-40). El florecer del cerezo es el florecer de la vida. También de la vida humana. Y, al igual que esta, su belleza es efímera. Es lo mutable, lo cambiante, es el reflejo de la vida misma.

Así como el tifón sopla estacionalmente, pero con vehemencia inesperada, también el sentimiento, cuando cambia de uno a otro, muestra una intensidad súbita e imprevisible (...) Lo simbolizan las flores del cerezo con un significado profundo muy apropiado. Repentina y apresuradamente se abren sus capullos en una floración muy vistosa, para desparramarse con el mismo apresuramiento con que brotaron y sin obstinarse en permanecer en flor. (Watsuji, 2006, 171).

En Japón, anterior a la fascinación e identificación con la flor del cerezo, era la flor del ciruelo la que ocupaba un lugar más destacado. Esto es debido a la asimilación de valores procedentes de la cultura china y tiene un fuerte reflejo sobre todo en la poesía, que se convierte en el principal medio de afianzamiento de los valores estéticos (Herrero, 2004, 13), así como en la obra pictórica de aquellos autores especialmente influenciados por la pintura china. El ciruelo florece cuando aún es invierno y representa el carácter heroico, la obstinación y fuerza del que se sobrepone a las adversidades con elegancia. Además de esta visión, los japoneses asimilaron de la cultura china sus manifestaciones artísticas, como las reuniones poéticas para admirar las flores en los jardines, en las que los invitados componían obras inspiradas en ellas (Herrero, 2004, 25-6). Edward S. Morse, en su conocido libro “Japanese homes and their surroundings” se hace eco de este hecho al referirse a una piedra en un jardín de té en Owari, en la que está inscrita la siguiente frase:

La visión de los ciruelos en flor provoca que la tinta fluya en la sala de escritura. (Morse, 1961, 276).

Con la llegada del periodo Heian (794 - 1185), los valores estéticos cambian hacia la apreciación de lo evanescente, de la fragilidad de la belleza y de los cambios cíclicos naturales de apogeo y decaimiento. Cobran importancia valores como *mono-no-aware* (物の哀れ) y *mujokan* (無常感), ambos de



difícil traslación concreta al castellano. *Mono-no-aware* es el “sentimiento profundo de las cosas”, la belleza que nos conmueve (Gras, 2015, 114). *Mujokan* representa la idea budista del sentimiento profundo que provoca la impermanencia de todos los seres y, por tanto, la belleza de lo frágil, de lo que está condenado a desaparecer (Gras, 2015, 117). Ambos términos son complementarios y conducen al entendimiento de la apreciación de las cosas tal y como son. De la belleza del momento de mayor esplendor y de la inevitabilidad de su final. De la emoción y tristeza que nos producen. Esta idea, en la estética japonesa, la representa como ninguna la flor del cerezo.

Los japoneses se reúnen alrededor de los cerezos para contemplar su floración y caída, en lo que se conoce como la festividad del *hanami* (花見)²³. Los parques y jardines y, especialmente, aquellos lugares famosos por la belleza de sus cerezos, se llenan de gente que coloca telas a la manera de carpas y alfombras, delimitando pequeños espacios bajo los árboles en los que disfrutar de la comida y de la bebida, y que algunos autores entienden como una representación de las cualidades de la arquitectura más propiamente japonesa, por su carácter ligero y temporal, y por permitir y fomentar un contacto directo con la naturaleza (Ito, 1992, 22-3).

Fig. 115 - Hanami matsuri en el Parque de Ueno, Tokio. Fot. Autor del libro, 2015.

Los cambios que se producen en la naturaleza en las diferentes estaciones son muy apreciados por los japoneses, y su contemplación es motivo de reunión y festejo. También de apreciación solitaria, como cualidad estética de su mentalidad característica. Hay varios árboles, como el ginkgo, cuyo cambio de color en sus hojas, que se vuelven doradas, representa por sí solo el otoño. Pero ningunas otras lo representan como las del arce japonés, *momiji* (紅葉), que al volverse rojizas cambian por completo la visión del paisaje.

Como vemos, tanto la primavera como el otoño y, por ende, la contraposición entre ambas estaciones, es muy apreciada por los japoneses. Según diversas fuentes, ya desde tiempos antiguos probablemente anteriores al periodo Heian, existía la tradición de plantar en los jardines árboles que florecen al este, como los cerezos, y otros de bellos colores otoñales en el oeste (Takei, 2008, 196), generando así un ciclo de florecimiento y decaimiento estacional vinculado además al ciclo solar.

Según Yoshida Kenkō

los árboles que no deberían faltar en ningún jardín son el pino y el cerezo. (Kenko, 2005, 129-30).

Si el cerezo representa lo cambiante y lo efímero, el pino es la longevidad, lo inmutable, lo eterno. Junto a este, en Japón lo eterno está asociado con el árbol del mandarino, *tachibana* (橘) en japonés. Su fruto, la mandarina, es el fruto de aroma perpetuo, y proviene de Toyo-ko, el país donde tiene origen la vida, una tierra legendaria de origen chino que es una isla en el mar (Rubio, 2008, 159).

Esta combinación simbólica de lo efímero y lo eterno se va a manifestar en numerosas ocasiones vinculadas a la arquitectura. En el santuario Tenmangū de Kioto, encontramos, delante del edificio principal, un pino al este y un ciruelo al oeste. En Heian-jingū, el santuario construido a finales del siglo XIX para conmemorar el aniversario del establecimiento de Kioto como capital imperial, se colocan un mandarino al oeste y un cerezo al este, a la manera en que lo hacían en el antiguo Palacio Imperial Heian²⁴ que le sirve de modelo. De la misma forma, en el patio sur, delante del salón Shishinden del actual Palacio Imperial, encontramos un cerezo al este y un mandarino al oeste, uno a cada lado de la escalera principal que conecta el salón con el patio. Estos árboles se conocen como *sakon no sakura* (左近桜), el



cerezo de la izquierda, y *ukon no tachibana* (右近橘), el mandarino de la derecha, y sabemos por diversas fuentes que en el lugar que actualmente ocupa el cerezo anteriormente había un ciruelo (Takei, 2008, 21).

Esta contraposición simbólica entre lo efímero y lo eterno supone la relación entre los principios contrapuestos del cosmos, el ying y el yang (Takei, 2008, 20), la representación de las fuerzas del universo en un mismo espacio. De forma similar, podemos entender que las figuras de los árboles, situados a cada lado del salón imperial y, por tanto, del Emperador, se asemejan a los reyes Niō-o, las figuras protectoras de feroz apariencia que encontramos en las puertas de muchos templos budistas y que representan los principios de “comienzo” y “final”, A-un, respectivamente, reflejados en las expresiones de sus cuerpos y sus rostros (García Gutiérrez, 1993, 236-9). Por tanto, los árboles no sólo tienen funciones simbólicas, sino también protectoras.

Así, atendiendo a estos principios de equilibrio entre las especies vegetales que hemos visto, el jardín se convierte en reflejo y soporte de la existencia humana. Las vidas de árboles y seres humanos quedan entrelazadas.

Fig. 116 - Palacio Imperial de Kioto, salón Shishinden y patio sur. Fot. Autor del libro, 2016.

Notas

¹ Según Shigeru Mizuki: “el kodama es el alma de un árbol. No todos los árboles tienen kodama sino que, como es de esperar, esta solo se aloja en determinados árboles especiales. El aspecto externo de estos árboles es el mismo que el de un árbol ordinario de gran tamaño, pero es muy importante saber identificarlos puesto que, si alguien lo tala, la desgracia no solamente caerá sobre él sino sobre todos los pobladores de su aldea. (...) Todavía hoy puede verse la sogá sagrada del sintoísmo llamada shimenawa circundando los árboles más longevos y creo que esto es una muestra de que aquellos que creen en el kodama desean proteger estos árboles”. (Mizuki, 2017, 370).

² Amaterasu tiene gran importancia en la cultura japonesa, ya que se dice que la Familia Imperial descende en linaje directo de esta deidad, según se recoge en escritos antiguos como el Kojiki y el Nihon shoki. Estos son textos que datan, en ambos casos, del siglo VIII, y se reconocen como los primeros registros de los hechos relacionados con la creación mitológica de Japón y la aparición de las diferentes divinidades, así como con la ascendencia de la Familia Imperial.

³ Según las fuentes consultadas, este espacio puede tener diferentes denominaciones. Según Kenzo Tange: “Shiki es generalmente el nombre de un área (...) que es cuadrada y cubierta de guijarros. Esta área reservada para las deidades para que la ocupen y se trasladen dentro, y sirve como lugar de ritos”. (Tange, 1965, 33). Por su parte, Arata Isozaki se refiere a este espacio de la siguiente manera: “A este espacio se le llama niwa, que hoy en día quiere decir jardín, pero era originalmente un espacio vacío (...) El área vacía – niwa – se purifica al principio y se brinda como un espacio ceremonial en potencia. Así se convierte en el yuniwa (un jardín ceremonial) donde se instala el himorogi”. (Isozaki, 2006, 66).

⁴ Se entiende por país en ese momento el país de Yamato, ubicado en la zona central de la isla principal del Japón actual.

⁵ El espejo, junto con el colgante de cuentas y la espada sagrada son los tres Tesoros Imperiales de Japón. Según el Kojiki, cuando el dios Ninigi, antepasado de la Familia Imperial japonesa, descendió al país de Ashihara para gobernarlo “la diosa Amaterasu le ofreció las numerosas cuentas de jade y el espejo utilizados para sacarla de la caverna, y la espada Kusanagi”. (Rubio, 2008, 108-9).

⁶ “(...) entonces [Amaterasu] le dijo: ‘Toma este espejo como si se tratara de mi augusta alma y venéralo como si me veneraras a mí misma’”. (Rubio, 2008, 108-9).

Texto entre corchetes del autor del presente texto. Los nombres “País de las Espigas Frescas” y “País de Ashihara” son denominaciones primitivas de Japón, según se recoge en el Kojiki (Rubio, 2008, 108-9).

⁷ Según algunos autores, el *shin no mibashira* se talla tomando como referencia la altura del Emperador (Espuelas, 1999, 77), por lo que, en una lectura más elaborada, podríamos entender que el propio Emperador, representado en el *shin no mibashira*, es el punto de conexión con la divinidad solar en nuestro mundo, lo que se apoya además en el linaje divino de la Familia Imperial que puede rastrearse, según las crónicas antiguas, hasta la propia diosa sol.

⁸ Resulta sintomático que, cuando a principios del siglo XX se quiere erigir un santuario para honrar al Emperador Meiji (1852 - 1912), se plante un gran bosque en el corazón de Tokio y sea allí donde se construya dicho santuario. No sólo el bosque en sí repite el patrón del espacio sagrado que hemos comentado, sino que en el centro de dicho bosque, en el claro que conforma la plaza de acceso al santuario, podemos encontrar tres grandes árboles sagrados justo delante del edificio principal del santuario, dando muestra así, una vez más, de su importancia dentro de las creencias del Sintoísmo.

⁹ Algunos santuarios carecen de edificios principales y están consagrados a elementos naturales, como un árbol o una montaña. Tal es el caso, por ejemplo, del Santuario Ōmiwa, en la prefectura de Nara, donde se considera que el Monte Miwa es la morada del *Kami*. (Ono, 2008, 37 y 114).

¹⁰ Según la fuente, las referencias a Buda se hacen aludiendo a alguno de los nombres con los que se le conoce: el príncipe Shiddhārtha Gautama, Shakyamuni o Buda son los más habituales y serán los que empleemos a lo largo del texto en función de la fuente empleada.

¹¹ Esta denominación es muy similar a la del pilar central que encontramos bajo los edificios principales de los Santuarios de Ise. *Shin bashira* en el caso de las pagodas, *shin no mibashira* en el caso de Ise, traduciéndose *shin* como corazón y *bashira* (*bashira*) como pilar.

¹² Kamo no Chōmei es el autor del libro “Hōjōki”, conocido en castellano comúnmente como “Pensamientos desde mi cabaña”, mientras que Yoshida Kenkō es el autor de “Tsurezuregusa”, llamado así por la palabra con que abre el manuscrito, y conocido en castellano como “Ensayos (u ocurrencias) de un ocioso”. Ambos son reflexiones personales de sus autores sobre sus realidades cotidianas, en las que cobran especial

relevancia las cabañas en las que decidieron apartarse del mundo. Sus escritos se enmarcan en el género literario que se conoce como *sōan bungaku*, que se podría traducir de forma no literal como “literatura en reclusión”, si bien es cierto que el término *sōan* hace alusión, directamente, a una cabaña con el techo de paja. Junto con las obras del poeta Saigyō, son los máximos exponentes de este género.

¹³ Los *tatami* son las esteras de paja de arroz trenzada que encontramos cubriendo los suelos de las estancias en la arquitectura japonesa tradicional. Sus medidas se basan en las de un cuerpo humano acostado y son aproximadamente 0,90 x 1,80m. Servía además de módulo para designar el tamaño de las estancias así como para el propio diseño de las mismas.

¹⁴ La estancia de cuatro *tatami* y medio se conoce como *hōjō* (方丈), término que está presente en el título en japonés del libro de Kamo no Chōmei y que alude, precisamente, al tamaño de su cabaña. Este término designa también, y no por casualidad, a la estancia principal del abad de un monasterio zen y alude al célebre Sūtra de Vimalakīrti, en Japón conocido como Yumeikyō, un texto singular dentro de la literatura del budismo Mahāyāna, del que el zen es una de sus escuelas más renombradas (Cornu, 2004, 580).

¹⁵ El término *wabi*, “puede definirse como el goce sereno que se esconde profundo en un estilo de vida pobre”, según D. T. Suzuki (citado en Gras, 2015, 120-1).

¹⁶ El *tokonoma* es un nicho rehundido que puede albergar arreglos florales, pinturas u otras decoraciones, y se considera el lugar más importante de una estancia (Yoshida, 1955, 88-100).

¹⁷ Esta forma de hacer partícipe a un elemento a priori ajeno a la composición visual de la escena es propia de la arquitectura japonesa y, sobre todo, del diseño del jardín, en el que este mecanismo se conoce como *shakkei* (Nitschke, 1993, 180-1), o paisaje prestado, con el que se consigue construir una visión que va más allá del propio límite físico del espacio diseñado.

¹⁸ Esta característica ha sido ampliamente estudiada y está presente en numerosos autores. Citaremos aquí únicamente dos escritos como muestra: (Yoshida, 1955, 72 y 168) y (Watsuji, 2006, 201).

¹⁹ De entre estos destaca, por su fastuosidad, el castillo de Azuchi – Momoyama, del que tomará su nombre el período histórico en que se enmarca su construcción. Fue levantado por Oda Nobunaga (1534 - 1582), uno de los caudillos militares más

importantes de la historia de Japón, y destruido tras la muerte de éste, por lo que apenas se conserva resto alguno, salvo algunas pocas pinturas (La Plante, 1992, 238).

²⁰ Los *shōgun* eran caudillos que establecían gobiernos militares y se convertían de facto en administradores políticos del país. (Sierra, 2006, 114-5).

²¹ Podríamos citar, entre otros, varios biombos, como los que decoran el templo Jukō-in de Kioto y los que componen “el ciprés”, todos de Kanō Eitoku (s. XVI), los que se custodian en el templo Chishaku-in de Kioto y los “shōrinzu”, todos ellos de Hasegawa Tōhaku (s.XVI), los biombos “flores de ciruelo blancas y rojas” de Ōgata Kōrin (s. XVII), o los “pinos en la nieve” de Maruyama Ōkyo (s.XVIII), etc. Además, hay muchas otras obras de estas características que son consideradas Propiedades Culturales Importantes, una categoría de protección y reconocimiento algo inferior a la de Tesoros Nacionales.

²² “Al decir pino, un japonés imagina ondulaciones y ramas inclinadas; pero los pinos europeos nos dan la impresión de artificiales por su simetría. Se puede decir lo mismo de los cipreses de forma alargada y vertical. (...) La forma simétrica de unos árboles pintados como telón de fondo en un cuadro renacentista italiano es algo natural en Italia y da la impresión de racionalidad; por el contrario, los árboles retorcidos de los cuadros de la época Momoyama son naturales en Japón y expresan a su modo una unidad irracional”. (Watsuji, 2006, 102).

²³ Aunque *banami* es, literalmente, mirar o contemplar flores, sin especificar qué variedad, comúnmente hace referencia a la flor del cerezo. Hay celebraciones específicas que se relacionan con la contemplación de otras flores, como es el *baikaisai*, la fiesta de los ciruelos en flor, que se celebra en lugares que tienen especial relación con este árbol, como el santuario Tenman-gū de Dazaifu, cerca de Fukuoka.

²⁴ Heian-kyō es el antiguo nombre de la ciudad de Kioto, y del periodo histórico comprendido entre los años 794 y 1185, que comienza con el traslado de la capital imperial a dicha ciudad.