

間と奥

MA Y OKU

TESIS DOCTORAL

AUTOR:

JUAN PASTOR IVARS

DIRECTORES:

DR. JORGE TORRES CUECO

DR. VICENTE M. VIDAL VIDAL

VALENCIA- KIOTO,

FEBRERO 2015



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALÈNCIA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

DISTANCIA Y PROFUNDIDAD, OGAWA JIHEI Y EL JARDÍN JAPONÉS DEL SIGLO XIX



UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

TESIS DOCTORAL:

AUTOR:

DIRECTORES:

JUAN PASTOR IVARS

DR. D. JORGE TORRES CUECO
DR. D. VICENTE M. VIDAL VIDAL

VALENCIA- KIOTO, FEBRERO 2015

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en primer lugar a mis directores de tesis, D. Vicente Manuel Vidal Vidal y D. Jorge Torres Cueco, por su continua labor de ajustes y aportaciones para desarrollar esta disertación. Así mismo al Sr. Gunter Nitschke, sin él, esta tesis no hubiera sido posible, a partir de las correcciones semanales que se han realizado con él. También a los descendientes de Ogawa Jihei, en especial a Ogawa Katsuaki, por su generosidad a la hora de permitirme acompañarle en las visitas a los jardines y escuchar sus importantes puntualizaciones. A mis profesores de intercambio de la Universidad de Kioto, Shibata Shozo, Katsue Fukamachi y Imanishi Junichi por su continuo apoyo. A la Universidad Politécnica de Valencia a la que pertenezco, por haber firmado un marco de colaboración entre ambas universidades. Al gobierno de Japón por haber sido becado durante cuatro años. Finalmente a mi familia y amigos por su continuo apoyo y dedicación.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	008
Raíces Tronco Ramas	12 14 20
OGAWA JIHEI VISTO DESDE EL PRESENTE	022
La Concepción de los Jardines de los Ogawa. Por Ogawa Katsuaki	024
The Modern Japanese Garden. Por Gunter Nitschke	026
La Naturaleza de Ogawa. Por Juan Pastor Ivars	028
UN PASEO A TRAVÉS DE NUEVE DE SUS OBRAS	030
Murin-an Tairyu-sanso Kaiu-so	036 042 048
Shinshin-an Seifu-so Yuho-en	054 060 066
Hekiun-so Ryukyo-in Yi-en	072 078 084
CAMBIO DE PARADIGMA EN EL PAISAJISMO JAPONÉS	090
El Jardín Japonés a finales del periodo Edo	096
La restauración Meiji: cambios en la ciudad de Kioto	100
El linaje Ogawa: Ueji	110
MA Y OKU EN SUS JARDINES	114
CLARO Y LUZ:	116
Vacío Umbral, Montículo y Confín Valle	120 124 210
VELO Y PENUMBRA:	214
Oscuridad Árbol, Alameda y Bosque Montaña	218 222 286
FLUJO Y MURMULLO:	298
Movimiento Estanque, Arroyo y Cascada Lago	302 306 380
LA NATURALEZA VUELVE A LA CIUDAD: EL PARQUE DE MARUYAMA	394
El jardín como un todo	396
El sentido del lugar	422
Legado Repercusión Frutos	462 478 488
ANEJOS	500
Glosario Bibliografía Referencia Ilustraciones Catálogo Obras Resúmenes Tesis Planos Históricos Estudio del Espacio	502 512 526 528 542 550 588



PRESENTACIÓN

Tres razones me han conducido a elaborar esta tesis,

Primero, por la incuestionable valía de los jardines producidos por el linaje Ogawa en general y por los realizados por Ogawa Jihei VII en particular. Aún hoy en día su obra no ha sido ubicada en el lugar que a mi entender realmente le corresponde. Ogawa fue un maestro capaz de realizar una silenciosa evolución del Jardín tradicional Japonés con el fin de articularlo a los tiempos modernos. La verdadera revolución emprendida por Ogawa hay que emplazarla en haber confiado siempre y en última instancia en la naturaleza del lugar.

Segundo, por el desconocimiento de su obra en general y en Occidente en particular. Si bien Ogawa es bien apreciado en Japón, en Occidente su legado es prácticamente inédito. No existe publicación monográfica alguna acerca de su obra fuera de su país, ni tesis que haya abordado su obra. Por ello esta disertación es el primer paso a seguir para difundir sus jardines en una lengua no japonesa.

Tercero y último, por mi coyuntura y línea de investigación personal. Mi experiencia como doctorando del programa “Proyectar desde el territorio, una mirada moderna” y como arquitecto del M.I Ayuntamiento de Denia han supuesto para mí una identificación entre proyecto de arquitectura y paisaje, tanto desde el campo de la investigación como el de la práctica. Ahora estas facetas se han visto renovadas por la obtención de dos becas de investigación en Japón, la primera otorgada por el Ministerio de Educación durante tres años, realizando un master en arquitectura por la Universidad Tecnológica de Kioto, y en segundo lugar como investigador especial en la Universidad de Kioto con beca otorgada por la Sociedad Japonesa para la Promoción de la Ciencia. Esta estancia prolongada en Kioto, ha supuesto una oportunidad única para realizar y profundizar directamente sobre la obra del maestro Ogawa.



No obstante, las tres motivaciones anteriores explican el porqué de la elección del tema, pero no por qué soy yo el que decide llevarlas a cabo. Las tres razones esgrimidas son la manera de concretar, dar forma, canalizar, definir a un impulso interior que por lo tanto les precede y subyace. Este relámpago interno es distinto para cada uno. Hablo de la causa del porqué esos tres argumentos me eligieron a mí para acometerlos. Y en ello se dio la afinidad entre el objeto y el que mira, siempre desde el ámbito de lo subjetivo: el de la belleza. No obstante sí es objetivo el efecto que la belleza produce en nosotros: una emoción.

La naturaleza no entiende de belleza. El ser humano la ve bella porque se considera parte de ella. La naturaleza se crea a sí misma. El ser humano es parte de la naturaleza y como tal persigue mantener su lazo con ella. Un día vi un jardín realizado por Ogawa y para mí fue bello. ¿Por qué? La razón es porque lo conseguía SOLO CON NATURALEZA. Y porque aun más, la naturaleza tiene efectos beneficiosos para la sociedad. Fue entonces cuando pensé “yo quiero ser como un árbol. ¿Por qué quiero ser como un árbol? Esta sería la siguiente pregunta a responder (...) Pero es inútil, a cada respuesta vendría una nueva pregunta. Debe ser porque las verdaderas razones de uno mismo no se saben. ¿Por qué? Porque las hace solo un instante antes de pensarlas, cuando el acto se adelanta al pensamiento. Dicho esto solo queda explicar de cómo se produjo el relámpago.

En Kioto, nunca me sentí extranjero. Nunca me sentí inaccesible. ¿Por qué?: Jardines y paisaje. Aun así he de ser sincero, al principio me sentí más atraído por los jardines de piedra. Incluso visité Murin-an y no le presté el debido interés. Todo cambio un día, cuando visité Ryukyo-in, allí sufrí una fuerte sacudida interior. FUE EN EL MOMENTO EN EL QUE VI COMO EL ARROYO DEL JARDÍN SE PERDÍA POR EL VALLE DE LA MONTAÑA. Ese fue el verdadero instante. Supe que me encontraba ante un auténtico maestro. Fue en ese lugar cuando el acto se adelantó al pensamiento. “Haré una tesis sobre Ogawa”. Y luego pensé el porqué hacerlo. Como he descrito al principio, por su valía, desconocimiento y oportunidad. Desde ese día todo mi empeño fue puesto en cómo dar con la fórmula, compleja, para explicar de un modo sencillo toda la dimensión de su obra.

Así pues, esta tesis es el fruto de seis años vividos en Kioto. De los días definidos. De los indefinidos. De un persistente e inagotable esfuerzo por beber de las fuentes, de una fe ciega en llegar a lo alto de la colina que desde sus pies tan clara se veía. El camino de su ascenso fue arduo. MA, la luz de los jardines, siempre estuvo ahí, guiando; OKU, su penumbra, me dio cobijo; MA y OKU, la alegría, desembocó al final, como el agua. El flujo y el murmullo ayudaron a romper la dualidad del claro con el velo, de la luz con la penumbra. Desde entonces agua corría por todas partes, irrigando, colmando, floreciendo, murmurando. De los pequeños y grandes descubrimientos de cada día, de los escollos que hacían no poder avanzar la tesis si no la rompía. No obstante desde ese día, el del relámpago, disfruto de la misma felicidad que debió haber portado Ogawa para crear sus muy diversos jardines, pero yo trato de explicarlos. No se si lo habré alcanzado, pues todavía estoy en ese camino. Como caminante de su obra: esta tesis.

Juan Pastor Ivars, Kioto, Enero 2015

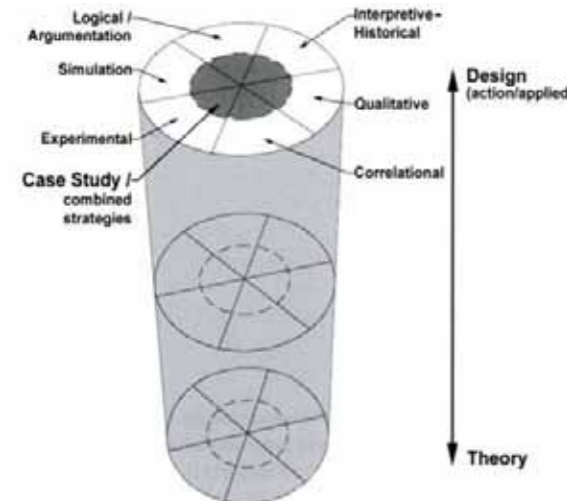


Grabado de Murin-an realizado por Shigemori Mirei en 1936.

RAÍCES

Los jardines, tras cien años, han echado sus raíces. Con referencia al estado de la cuestión de la obra de Ogawa VII, ésta ha sido abordada únicamente en Japón. En cuanto a la historiografía, se han publicado en el idioma japonés un total de seis monografías (recogidas en la bibliografía) sobre el conjunto de sus obras. Son las realizadas por Yamane (1965); Amasaki (1990, 1992, 2012); Shirahata *et al.* (2008) y Suzuki (2013). El rasgo común que caracteriza a todas ellas es el análisis histórico de su obra. Realizan una indagación biográfica de la figura de Ogawa, sus clientes y una la lectura de sus jardines, que en mi opinión, es en exceso descriptiva. En concreto se centran sobre los materiales con los que se construye el jardín, sin hacer demasiado hincapié en el espacio. Estos libros van acompañados de cuantiosas imágenes junto con planos muy escuetos. Por otra parte, la obra de Ogawa se halla incluida en publicaciones de carácter más general que versan sobre el Jardín Japonés. En especial destacan la obra de Shigemori (1936) y Kuck (2006). De la primera se resalta la magnífica representación que realiza de algunos de los jardines de Ogawa. Finalmente, alrededor de una docena de artículos han sido publicados sobre aspectos específicos de su obra desde un marco científico con el fin de justificar su rigurosidad. No obstante sus resultados son obvios, predecibles de antemano. En cuanto a la puesta en práctica de su legado no se observa un discípulo directo de su obra a no ser que sea la labor que realizan sus propios descendientes. No obstante estos últimos, representados actualmente por la figura de Ogawa XI y su hijo, futuro Ogawa XII, se hallan inmersos en distinto contexto histórico al vivido por Ogawa VII, a la espera, de las requeridas oportunidades para revitalizar las valiosas aportaciones hechas por Ogawa VII. Por todo ello resulta necesario abordar su obra con un nuevo enfoque que enlace teoría y práctica. Acerca del estado de sus obras, aún hoy en día existen discrepancias sobre la autoría de algunas de ellas; otras han sido protegidas al haber sido designadas como lugares de belleza escénica del país; muchas han sufrido graves alteraciones e incluso muchas, destruidas. Un reto que se presenta en la tesis es el acceso a los jardines.

TRONCO



Métodos de Investigación Arquitectónicos (Groat, 2013)



Fuente bibliográfica en japonés (Shigemori, 1936)

El tronco de la tesis, su estructura, en este caso lo forman la metodología aplicada, el proceso de investigación y las fuentes consultadas.

La disertación utiliza un método de investigación mixto. Éste se basa en la combinación de el estudio de casos, que son las propias obras de Ogawa, con un método de simulación y modelación, para configurar un patrón espacial común al conjunto de su obra y un método lógico argumental, con el fin de producir un discurso organizado de los resultados obtenidos. (Groat, 2013).

En particular este método mixto comporta la búsqueda, recopilación y análisis de la bibliografía relativa al objeto de estudio, la mayoría de ella en el lenguaje japonés.

Asimismo requiere un exhaustivo campo de trabajo, basado en la observación directa de los jardines a los que se ha acudido en numerosas ocasiones y en las distintas estaciones del año para dilucidar las diferentes concepciones espaciales derivados de los diversos cambios estacionales.

En particular se han elaborado esquemas propios, numerosos bocetos y dibujos a mano alzada que han ayudado tanto al entendimiento como a la posterior representación de los jardines y de sus conceptos.

También se han realizado numerosas acciones como toma de medidas, reconocimiento de su superficies, distancias y tamaños de los arbolados y arbustos, alzamiento de sus pendientes, ubicación, forma y tipos de las rocas empleadas y demás objetos de ornamento, todo ello con el fin de realizar planimetrías tanto en planta como en sección con el fin de completar las existentes que en su conjunto no incluyen las copas de los árboles, algo fundamental a mi entender para comprender el espacio de los jardines. Lógicamente, este trabajo incluye asimismo, la toma de fotografías en distintas horas y períodos del año.

流響院庭園 職員様

初めまして。
私はフアーン・パストール・イヴァールスと申します。33歳の男性です。スペインのヴァレンシア工科大学大学院博士課程に籍を置き、京都工芸繊維大学の大学院を修了し、現在は日本学術振興財団の奨学金を受けて、京都大学大学院農学研究科で小川治兵衛による庭園の研究をしています。指導教官は柴田 昌三教授、深町 加津枝准教授、今西純一助教で、私の研究テーマは「七代目小川治兵衛による庭園の空間的特徴の解析」です。

無理なお願いとは存じますが、何とぞ私に貴院のお庭を見せていただく機会を与えていただけませんか？私にとっては非常に貴重な体験になり、また私の研究にとっては大きな意味を持つこととなります。

どうぞよろしく願っています。

フアーン・パストール・イヴァールス

Carta enviada a Ryukyo-in para poder acceder al jardín.



Respuesta positiva de los propietarios, acceso a Ryukyo-in.



Invitación a una fiesta del té en el jardín de Ryukyo-in.

Con el fin de tener acceso a muchos de los jardines privados se ha requerido de un largo y respetuoso proceso de espera y natural acercamiento a los propietarios de los jardines. Para ello se ha contactado a diversas asociaciones culturales en donde se ha mostrado resultados parciales de la tesis. También se ha asistido a seminarios, visitado exposiciones, atendido a ceremonias de té, etc. Todo ello con el fin de crear una necesaria red de contactos que pudieran permitir la entrada a los jardines y otras labores complementarias.

Así mismo se ha contactado con los investigadores y profesores de distintas universidades de Japón, todos ellos especialistas del Jardín tradicional Japonés y de la obra de Ogawa con el fin de realizar distintas correcciones, ajustes, consultas, y entrevistas. A destacarse las reuniones quincenales realizadas con el Sr. Gunter Nitschke durante más de dos años, y las entrevistas con Ogawa Katsuaki, descendiente directo de Ogawa VII y futuro Ogawa Jihei XII.

Para llevar a cabo toda esta labor se han utilizado diversas fuentes existentes:

En primer lugar los propios jardines creados por Ogawa, es en ellos en donde se leen tras múltiples y constantes acercamientos el concepto y la función de sus creaciones. Se ha acudido a más de 40 de sus jardines en reiteradas ocasiones.

Asimismo con el fin de completar una visión general del jardín tradicional japonés para impregnarse de sus estética y técnica constructiva, se han realizado visita a más de 300 jardines, templos y santuarios pertenecientes a distintos periodos históricos situados a los largo de todo el territorio de Japón. Este estudio transversal posibilita una adecuada comparación de su obra con respecto a la de su pasado, presente y futuro.

En segundo lugar las fuentes bibliográficas existentes, libros, revistas y recursos electrónicos consultadas principalmente en las bibliotecas pertenecientes a la Universidad de Kioto y Tecnológica de Kioto. La biblioteca pública y salón de información general de la prefectura de Kioto. Distintos materiales procedentes de archivos. Concretamente se han consultado los archivos del Centro Internacional de Investigación para los Estudios Japoneses; de la Universidad de Kioto; del Museo Histórico del Lago Biwa; de la Fundación de Matsuhita Konosuke de Kioto; de la Casa Internacional de Japón en Tokio; de la Dieta Nacional de Japón, tanto en sus sedes ubicadas en Tokio y Kioto como su sitio en internet; y del Centro de Investigación del Jardín Japonés y Patrimonio Histórico de la Universidad Arte y Diseño de Kioto. Adicionalmente los articulase académicos ubicados en la Base de Datos Bibliográficos mantenida por el Instituto Nacional de Informática (CINII). Fotografías aéreas de la Información Geo-espacial de la Autoridad del Japón del Ministerio de Tierra, Infraestructura, Transporte y Turismo; Fotografías y planos antiguos de los jardines, principalmente procedentes de los libros Shigemori (1936) y Amasaki (1990); diversos panfletos obtenidos de las visitas a los jardines. Finalmente, entrevistas con expertos, conferencias y seminarios del Instituto Japonés de la Arquitectura del Paisaje, etc.



Cuaderno de notas. Diagramas de texto conceptuales.



Cuaderno de notas. Notas sobre la estructura de la tesis.



Cuaderno de notas. Estudio de tipos de estanques.



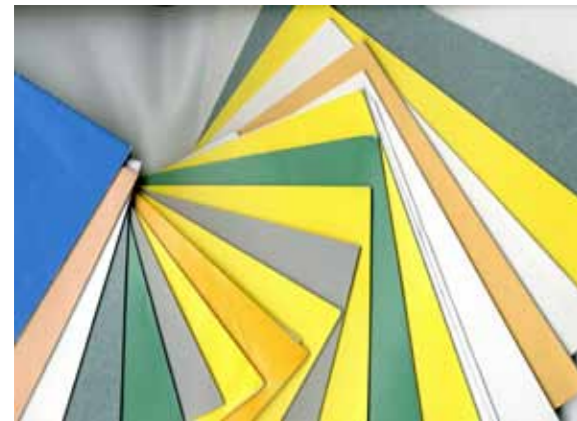
Boceto de la visita a Shinshin-an.



Boceto de la visita a Seifu-so.

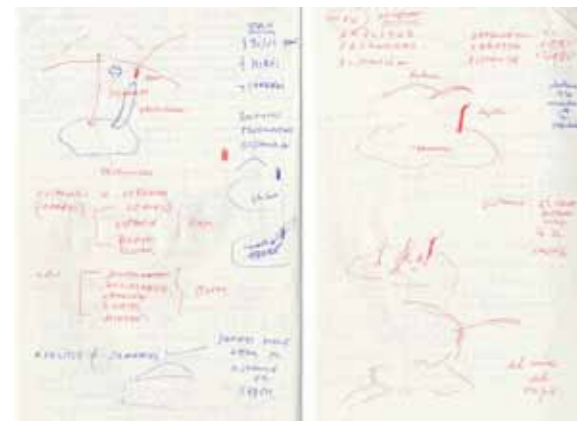


Boceto de la visita a Keitaku-en.

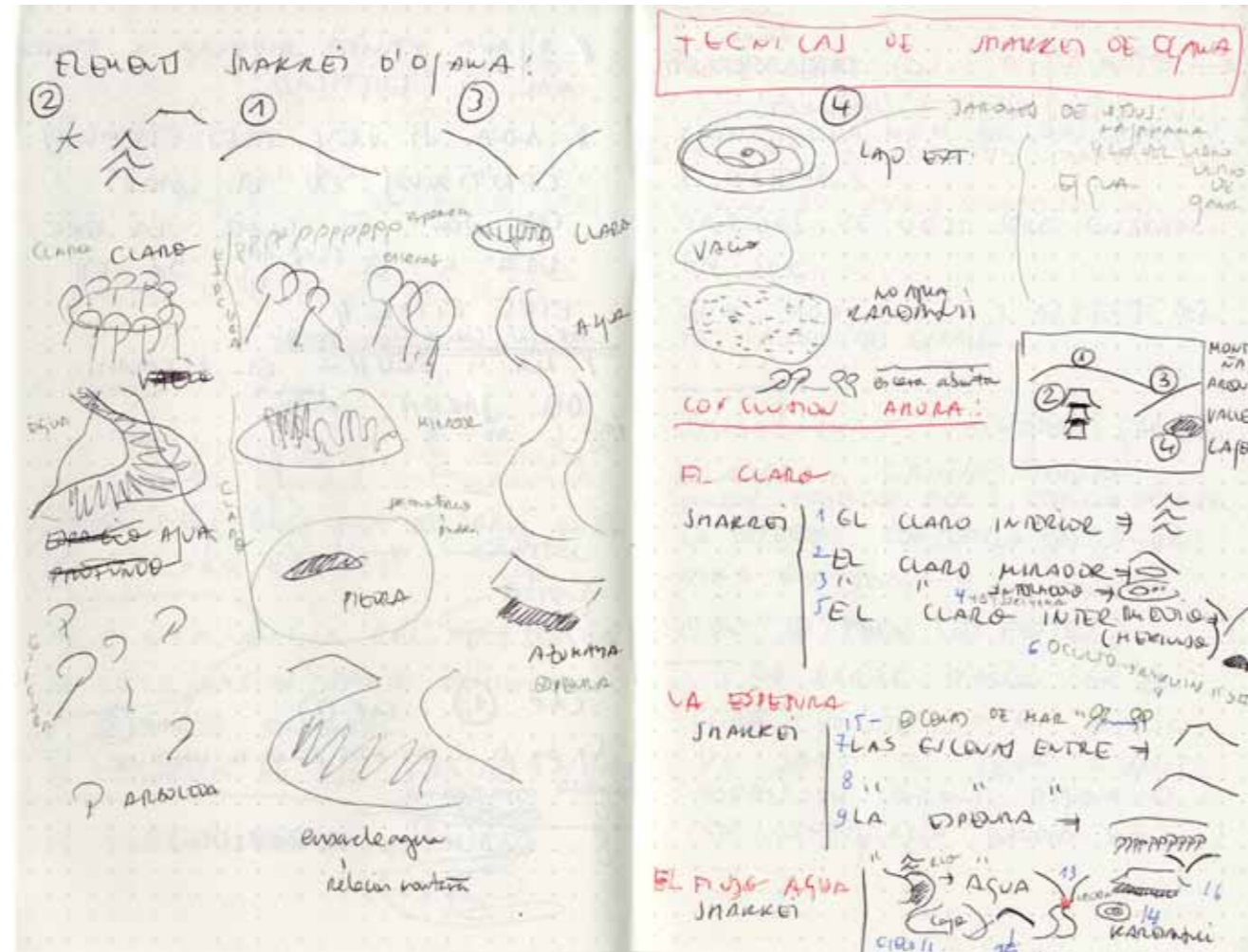


Línea de cuadernos de notas utilizados durante la tesis.

Cuaderno de notas. Sobre MA y OKU.



Cuaderno de notas. Estudio del shakkei en la obra de Ogawa



Cuadernos de bocetos para las visitas a los jardines.



Boceto de la visita a Murin-an



Dibujando un boceto en el jardín de Keiun-kan.



Aprendiendo del profesor Amasaki Hiromasa en Keiun-kan



Contrastando medidas en el jardín de Keiun-kan.



Trabajo de campo en Murin-an: tipos de rocas. Este.

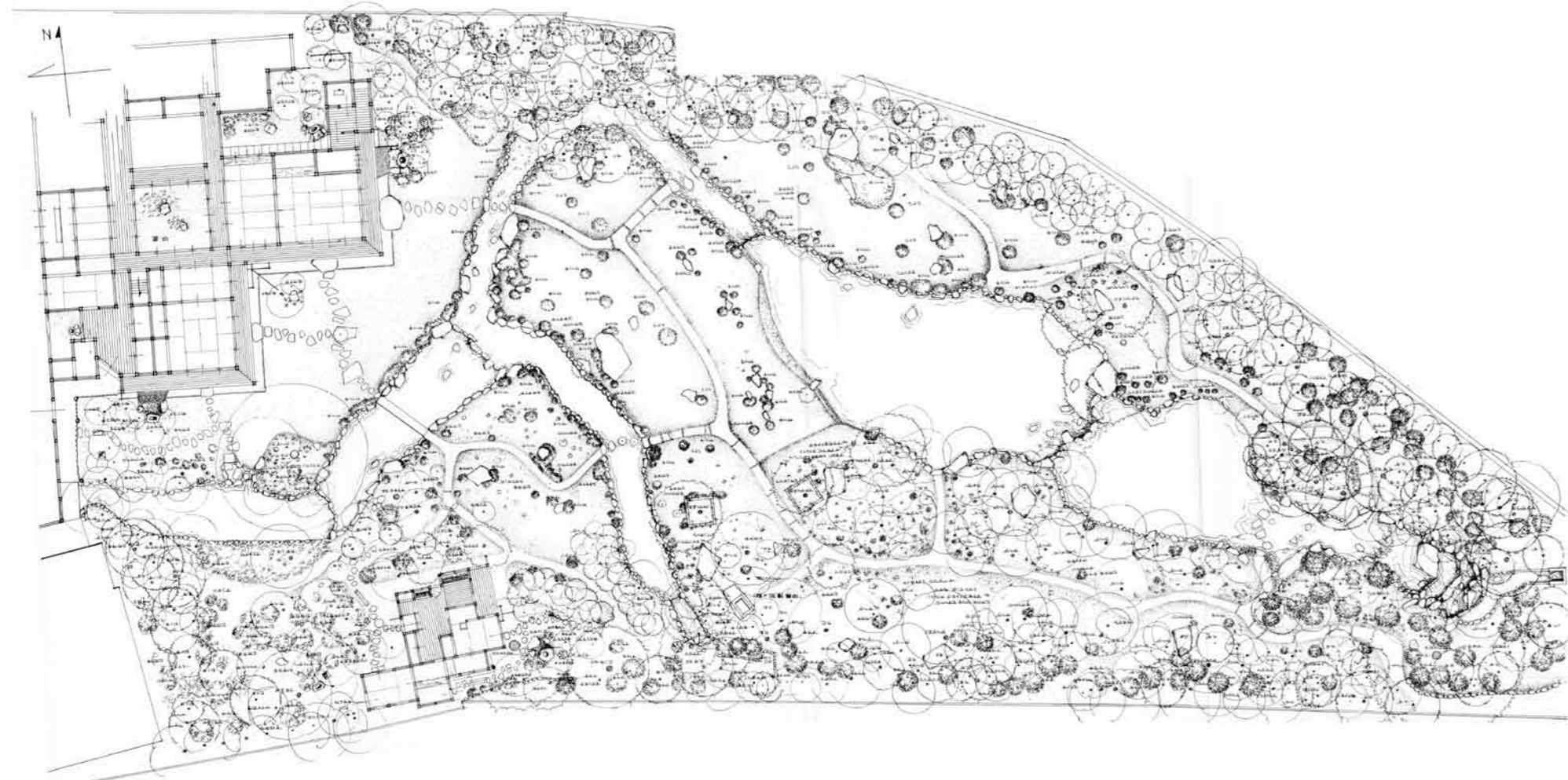


Trabajo de campo en Murin-an: tipos de árboles. Este.



Trabajo de campo en Murin-an: tipos de árboles. Oeste.

Fuente: planos antiguos dibujados por Shigemori Mirei. Murin-an. Shigemori (1936)



Trabajo de campo en Murin-an: tipos de rocas. Oeste.





Realizar una tesis y libro inédito.

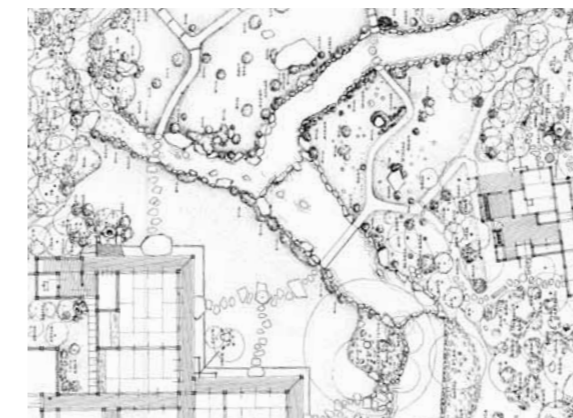


Investigar teniendo en cuenta un punto de vista espacial.

Finalmente, las ramas de la tesis son los diversos y múltiples objetivos que la disertación se lanza a colonizar sobre un espacio de tiempo y lugar limitado. Son los siguientes:

1) Realizar una tesis inédita en Occidente acerca de la obra de Ogawa Jihei con el fin de poner de relieve y en el lugar en el que se merece a su obra. Ogawa ha de ser visto como un maestro de la jardinería japonesa de primer orden mundial. También debieran ser considerados sus jardines como el origen del Jardín Japonés moderno. De hecho, su filosofía y concepto del arte de la jardinería se halla aún hoy en día de plena actualidad. Junto con la tesis se tiene la intención, con los primeros pasos ya dados, de publicar su contenido en un libro tanto en la lengua castellana como en la inglesa.

2) Efectuar una investigación de su obra teniendo como principal y primordial enfoque el espacio de sus jardines. Así pues al realizar la disertación desde un punto de vista espacial ello va ayudar a solventar las carencias apreciadas en las tesis y monografías ya publicadas sobre su obra en Japón, que como se ha dicho han sido aproximaciones hechas desde un punto de vista histórico, siendo insuficientes los análisis espaciales, que si bien incluyen, se limitan a meras insinuaciones genéricas. No obstante, aunque no yerran en sus afirmaciones, no aportan las sólidas constataciones ni los ejemplos necesarios de los diseños para refrendar dichas aseveraciones. Por todo ello resulta fundamental este acercamiento espacial de su obra que se propone con el fin de clarificar cuáles son los conceptos espaciales con los que los jardines se estructuran; cuáles son las técnicas esenciales de las que se sirve para materializar a dichos conceptos; cuáles son los arquetipos espaciales que se van acumulando a lo largo de su obra; cuáles los elementos variados y característicos que se incluyen como temas en sus jardines; cómo es la fusión espacial de las obras con el paisaje que los rodea; y cómo se consigue realizar dicha integración. En definitiva cuál es el sistema espacial que caracteriza a las



Renovar las fuentes existentes.



Transmitir la experiencia real de los jardines.

obras de Ogawa. Para ello se va a hacer hincapié en observar las obras en su conjunto y en especial a aquellas situadas a los pies de las montañas del este de Kioto, Higashiyama. Ogawa, al realizar numerosas obras bajo estas colinas, frente al mismo escenario, es aquí en donde sus diseños muestran de una manera más clara y fehaciente el conjunto de relaciones espaciales establecidas con el exterior de los recintos.

3) Acercarse a desvelar cual es la utopía de Ogawa, aquella que le mueve a crear una y otra vez sus jardines y en qué se siente él identificado con ellas.

4) Esclarecer el concepto de naturaleza que subyace a la obra de Ogawa y que en última instancia es la parte más íntima, insondable, privada y misteriosa de su personalidad.

5) Aclarar la autorías de las obras, algunas todavía desconocidas y otras usualmente atribuidas pero no constatadas. Así mismo recuperar a nivel documental aquellas que han sido destruidas o muy alteradas.

6) Actualizar la forma de dibujar sus jardines. En ello la tesis quiere poner en gran valor los magníficos planos realizados por Mirei Shigemori (1936). No obstante estos son planos realizados a nivel de planta baja en donde los árboles son representados por sus troncos, estando sus copas grafiadas todas iguales sin diferenciar su tamaño ni la forma característica de cada especie. Así pues se pretende proponer una forma de dibujar los jardines que incluya a sus copas y que sea capaz de mostrar sus características espaciales y fenomenológicas. También se pretenden elaborar secciones, hasta ahora algo inédito, y múltiples bocetos de sus jardines.

7) Finalmente, aportar una propuesta de continuidad de su obra para la actualidad con el fin de proseguir la valía de sus jardines teniendo en cuenta el desigual contexto de cada época, pero basándose en la filosofía, valía y concepto de Ogawa como fuente de inspiración para el futuro.

La familia Ogawa se ha dedicado al arte de los jardines desde la Era Horeki (1751-1763) en el periodo Edo. La cabeza de familia ha heredado sin interrupción el nombre de “Ogawa Jihei” y el profesional de “Ueji”. Ogawa VII (1860-1933) creó muchos jardines que han sido designados como lugares de belleza escénica del país tales como Murin-an, la villa de Aritomo Yamagata; el Santuario de Heian Jingu; el parque de Maruyama; Seifu-so, la villa de Kinmochi Saionji; la villa de Yaichiro Ichida, Tairyu-sanso; la villa de Matazo Asami, Keiun-kan; y la villa de Toranosuke Furukawa, Kyu-Furukawa-tei. Él incorporó una concepción única de la naturaleza que los viejos jardines no tenían. En la actualidad la cabeza familiar de Ueji es Ogawa Jihei XI (1942-).

Nosotros hemos heredado y seguido el dictado no solo de los jardines y su nombre, sino que también lo más valioso: su concepción. Éste no puede ser entendido de un simple vistazo. Se requiere de cierto tiempo, experiencia y pensamiento.

Hay una gran diferencia en la medida del paso del tiempo entre los humanos y los jardines. El ser humano apenas puede vivir cien años, pero un jardín puede existir por años y años. Los árboles pueden vivir por cientos de años. Las piedras pueden existir por muchos cientos de años, la tierra puede permanecer por billones de años. Todos estos elementos se reencuentran en el jardín. El jardín se crea con la base de elementos naturales, pero de hecho es una creación artificial, hecha por los hombres. El terreno se excava y es cargado desde las montañas; las piedras encontradas en las colinas y los flancos de los ríos; los árboles tomados de la naturaleza o crecidos directamente sobre el campo. Nosotros creamos jardines con esos elementos en pleno contraste con la naturaleza.

El origen del jardín artificial hecho por el hombre ha de encontrarse en la adoración por la naturaleza. Detrás de la destreza humana, yace la naturaleza bella, grácil y tenebrosa. Me gusta sentir cerca de mí la anhelada y adorada naturaleza. Los jardines genuinos se suponen que han sido creados por tal fervoroso deseo.

El original y único punto de vista de Ogawa Jihei VII es visto en sus jardines. Respetando los tradicionales conceptos del *wabi-sabi*, él puso un gran esfuerzo en establecer una perfecta comunión con la naturaleza. *Ying* y *Yang*, fortaleza y debilidad, regocijo y pesadumbre, todos ellos se enfrentan y expresan mutuamente de forma cuidada como ambas caras de una misma moneda. El árbol principal yergue de forma solemne mientras otros sus ramas balancean con el viento. Piedras se ubican como si crecieran desde la tierra. Para ello son enterradas dos tercios de su altura. La pendiente del terreno se inclina y se adecua a las crestas de las montañas. El agua fluye de manera expresiva, abrupta en la cascada, lenta en el estanque, vivaracha en el arroyo.

A menudo, la gente cree que el jardín no cambia a lo largo del año y se imaginan como si ellos mantuvieran siempre la misma expresión. De hecho los jardines cambian constante-

「庭園に込めた思い」 小川勝章

(El texto original japonés se encuentra traducido al español a la derecha)

LA CONCEPCIÓN DE LOS JARDINES DE LOS OGAWA

por OGAWA KATSUAKI



250余年前（江戸時代宝暦年間）より小川家は庭園に向き合い続け、代は「植治（うえじ）」の屋号の基、

「小川治兵衛」の名を襲名して来た。

特に7代目は山縣有朋邸（無鄰菴）・平安神宮・円山公園・西園寺公望邸（清風荘）・市田弥一郎邸（対流山荘）・浅見又蔵邸（慶雲館）・古河虎之助邸（現・東京都旧古河庭園）といった国指定名勝庭園等を作庭し、

旧来の日本庭園には無かった自然観を取り入れた。現在は11代小川治兵衛が当主を担っている。

受け継ぎ伝えて来たものは、庭園であり、名前でもあるが、決してそれらが全てではない。最も大切に継承されて来たもの、それは庭園に込められ託された思いである。それは一見するだけでは読み取ることが出来ず、時間を掛けて、体と心で受け止めて行かねばならない。

先ずもって庭園と人間の時間軸には、大きな相違がある。人間にとって100年を生きる事は大変な事であるが、時に庭園は100年を越えて生き続ける場合がある。樹木は数百年、石は数十万年、地面は数十億年の寿命を持ち、それらが庭園という空間で出会う。

自然の産物を基として生み出される庭園であるが、そもそも人間の手による不自然の産物である。山を削り、土を運ぶ。山や川を掘り、石を取り出す。山から掘り、或は畑で育成し、樹木を植える。自然の有り様に抗ってまでも、庭園を作り続けて来た。そうまでして庭園という不自然を生み出す、その源は自然への憧れにあるのではなからうか。人間の力をはるかに越え、自然は時に美しく、有り難く、そして恐ろしい。人間にとって憧れ、崇拜すべき自然を身近に感じたい。その一途な願いから、純粋な庭園は生み出されて行くのであろう。

7代目小川治兵衛が生み出した庭園には、独特の自然観が宿っている。わびさび等を尊ぶばかりではなく、それらも踏まえた上で、自然との対話を大切にする作庭を行った。陰と陽、強さと弱さ、喜びと悲しみ、相対するものでもあり表裏一体のものでもあるそれらを、庭園の中で大切に表現して行った。

骨格を成す樹木は威風堂　と構え、風情を醸し出す樹木は風にそよぐ。まるで地面から生えて来たかの様な石、

mente en las estaciones, con el crecimiento de las plantas y su constante mantenimiento. Cada expresión de ellos es una nueva oportunidad para su tiempo de vida. En los jardines, se puede sentir un sentimiento de seguridad, u otro de estímulo. En otro momento tu puedes sentirte agraciado, o incluso desconsolado. El jardín es a veces como la naturaleza y otras veces como el ser humano. En ese sentido, se necesita de tiempo para entender el concepto de los jardines de Ogawa Jihei VII. Del mismo modo que es difícil de entender la personalidad de alguien desde un primer instante. Se requiere de mayores esfuerzos para hacer una precisa interpretación de sus jardines complementada con su pensamiento, filosofía e incluso con su propia vida.

Juan Pastor Ivars va más allá en su investigación, hasta el punto de adentrarse en lo profundo de Ogawa. Él trata de entender no solo la información que se extrae de una simple inspección visual de los jardines, sino que también de aquellos otros aspectos aparentemente invisibles, que subyacen a la obra. A partir de los jardines de Ogawa VII, él selecciona el tema de Ma y Oku. En los tiempos modernos cuando incluso los aspectos comprensibles cambian tan rápidamente, nosotros tenemos menos oportunidades de expresar Ma y Oku con la requerida cautela que es necesaria para ello. Los jardines no son excepcionales a no ser que encarnen pensamiento, filosofía y vida. De ese modo tenemos una mayor oportunidad de comprenderlos.

Como ya he mencionado, sabemos de la diferencia del tiempo entre los jardines y las formas de ser humanas. La estima por los jardines se está desvaneciendo. Su atención por Ma y Oku es una señal de que él trata de acercarse al pensamiento, filosofía y vida de Ogawa de manera intemporal, desvaneciendo el eje del tiempo del jardín. Y aprovechando la ocasión, Ma y Oku, estoy seguro que él creará en un tiempo venidero con cautela a partir de ellos. Sus ojos son siempre claros para ir más allá en su investigación, dando una dimensión del jardín y del alma humana según cada eje del tiempo, e incluso con el eje de la naturaleza.

Enero 2015, el año nuevo ha venido con nieve tras muchas décadas en Kioto. Hoy finalmente brilla el sol intensamente. Los pinos lucen más que nunca solemnes y gráciles, tras haber sido cubiertos por la nieve durante un par de días. Las piedras se han re-hidratado, las raíces, preparándose para la primavera, esperan humedecerse con el agua del deshielo que empapa al terreno. El inocente ave, la pajarita de las nieves, juega sobre los arroyos como siempre, agita su cola arriba y abajo. Estoy seguro que Ogawa VII habrá visto el mismo paisaje. Y este escenario tiene pensamientos para tiempos venideros. Presumo que Juan Pastor Ivars habrá vislumbrado los jardines y la naturaleza bajo esta nieve. Estoy seguro que sus pensamientos gradualmente se empaparán en el terreno cuando se funda, la nieve.

	Kioto, 5 de Enero de 2005
	Ueji. Proxima cabeza del linaje Ogawa Jihei (XII)
	Katsuaki Ogawa

掘ると地上の3倍程が地中に埋められている事もある。地面のラインには緩急の傾斜があり、その姿は山　の稜線とも重なる。滝では険しく、池ではゆったりと、川筋では戯れる様に流れ行く水の表情もとりどりである。

ともすれば庭園は年中不変のものであり、いつも同じ表情であるかの様な錯覚を覚える。実際は季節により、成長により、また管理により移ろうものであり、出会う表情は一期一会のものである。7代目が生み出した庭園では、安心感を得る事もあれば、刺激を得る事もある。喜びに満たされる時もあれば、刹那な思いに包まれる時もある。まるで庭園は自然の様でもあり、また人間の様な存在でもある。

そういった意味において、7代目が庭園に込めた思いを受け取る為には、やや時間を要する。人間の人となりを一見して理解する事は困難な様に、思想や哲学や人生の詰まった庭園の解釈もまた、じっくりと取り組みたいところである。

Juan Pastor Ivars 氏は7代目の内面にまで迫って、その研究を進めておられる。目に見える情報だけに留まる事は無く、目に見えるその先の情報、ひいては目に見えない思いまでを汲み取ろうとされている。

自らの目線を当時の7代目の目線に重ね、氏がつむぎだしたテーマが「間」と「奥」であった。目に見える物事が素早く移り変わって行く現代において、「間」と「奥」を大切に表現できる機会は減り、受け止められる機会も減って来た。庭園においても例外ではなく、（思想や哲学や人生が詰まっているか否かは別として、）直ぐに情報の伝わる庭園を目にする機会が増えて来た。先にも触れた通り、庭園と人間の時間軸に相違があるのだが、庭園ならではの時間軸への尊重が薄れて来た。

「間」と「奥」への着眼は、氏が庭園の時間軸にしっかりと向き合いつつ、時代を超えて7代目の思想や哲学や人生に迫ろうとする思いの表れである。そして「間」と「奥」を契機として、氏がこれからの時間を大切に築かれて行かれる事であろう。庭園と人間、それぞれの時間軸に加え、自然の時間軸を加味し、これからの研究を進めて行かれるであろう氏の眼差しは、いつも透き通っている。

平成27年1月、京都では数十年降りの大雪と共に新年を迎えた。今日、ようやく穏やかな陽射しが降り注ぎ始めた。数日間白い雪に抱かれていた松であったが、久しぶりに見る素顔はいつもにも増して凜として映る。石にも潤いが蘇った。地面にもゆっくりと雪解け水が浸み渡り春への準備を整える根も、さぞ喜んでいる事であろう。何食わぬ顔をしてセキレイ（鳥）は、長い尾を上下させ、いつもの様に川筋で戯れている。きっと7代目も見ていた景色であろう。そしてそこには、これからにも伝えるべき思いが宿っている。

Juan Pastor Ivars 氏もこの雪の中、庭園や自然に向き合っておられた事と察する。雪解けと共に氏の思いもゆっくりと地面に浸み渡って行く事だろう。

	Kioto, 5 de Enero de 2005
	Ueji. Proxima cabeza del linaje Ogawa Jihei (XII)
	Katsuaki Ogawa

平成27年1月5日　京都

造園植治　次期12代　小川勝章

THE MODERN JAPANESE GARDEN

por GUNTER NITSCHKE

This PhD dissertation by Juan Pastor Ivars is the first thesis in a Western language on the layout and spatial principles of a modern-age Japanese Garden as mainly represented by the life work of Ogawa Jihei at the end of the 19th and the start of the 20th century. Even though hardly known in the West, his gardens do play an revolutionary role in the dramatic story of the Japanese garden as such.

Ogawa Jihei was definitely an innovator for Japan, but not necessarily for Western eyes. One is tempted to ask what can the Westerner learn from his gardens? Perhaps nothing in terms of form and layout, but definitely in terms of attitude towards nature and urban design. Tracing various principles of his overall designs and detail forms back to the earlier gardens in Japan is futile, since his work leads us out of traditional Japanese garden symbolism and charts a path towards its probable future. His gardens as a whole do not symbolize anything, nor do the shapes of single rocks, islands or ponds and mountains within them. The traditional Japanese gardens were really not simply natural, They were symbolic to a great extent, and that means, they had to be learned to be appreciated. Culture symbolizes, not nature. Nature as such does not have to be learned. Ogawa's gardens simply follow nature, not any ancient legends or myths about nature or fears and hopes about worldly power and immortality. To understand enjoy his gardens nothing has to be learned. As in meditation, one just has to relax.

To Ogawa Jihei's mind, and I have to admit also to mine, the treatment of his gardens in principle is simply not different from our treatment and appreciation of nature in general, namely to preserve its uniqueness and to support or repair it where necessary.

The traditional Japanese garden was mostly private, either positioned in the Imperial Palaces, in Buddhist temple precincts, in traditional townhouses or behind the walls and fences of the huge estates of the

rich and powerful. That started to change with the adoption of Western forms of Government and principles of human habitation in the middle of the 19th century.

Concerning the five main historic prototypes of gardens in Japanese history, which I introduced in my book on the Architecture of the Japanese Garden-in 1990, a sixth one was undoubtedly created by Ogawa Jihei. It could be called "The Garden simply as Nature". Ogawa saw the modern age as one where nature could be said to invade or recapture the city to use Juan Pastor Ivars words. Therefore, the gardener of his time and probably of the future does not only continue to function as an aesthetically conscious and skilled garden designer, but above all also as an environmentally conscious urban ecologist.

For instance, what was once the famous and delicate design technique of *shakkei* i.e. cleverly borrowed views of distant natural and man-made attractions, became with him concrete natural objects and determine important concrete relations in the design of his gardens, like the import of fresh water from Lake Biwa in the east of Kyoto. The eastern mountains were equally imported visually. He consciously dragged aspects of concrete nature into the awareness of his clients, who now were mostly nationally important politicians and artisans.

Thus, nearly all of his garden designs, especially in the Higashiyama area of Kyoto, had a larger-scale urban significance. Ogawa Jikei was a true visionary. He dreamt of a time when not just artistic and religious objects and temples, but the Eastern Mountains as a whole would not only be preserved for future generations, but slowly made to invade the eastern part of the city first and then the city as a whole quasi in the form of a expanding network of green.

His first visions became reality in the early 1930's when the practically all the mountains visually surrounding Kyoto were made Important National Treasures and thus preserved for good. His second vision really addresses a global phenomenon. Kyoto like other cities in the developed world including the USA with cities like Detroit faces a new challenge in urban planning in our days. Like many areas of those cities also Kyoto faces a sharp sudden decrease of population and aging of society. That in turn produces many empty building plots all over the city. Those empty plots could and should be used according Ogawa Jihei's inspiration for a completely new form of Garden City.

His life-work foreshadows a future "Age of Urban Landscape Revolution" after the end of an "Age Urban Population Revolution" of the 19th and 20th century in the so called developed world.

Gunter Nitschke, Kyoto. December 2nd, 2014

LA NATURALEZA DE OGAWA

por JUAN PASTOR IVARS

Esta tesis indaga desde un punto de vista espacial la obra del linaje de la familia Ogawa en el campo del arte de la jardinería japonesa. En particular la disertación se centra en el intervalo de tiempo que comprende a la eras Meiji, Taisho e inicios del periodo Showa. Abarca al periodo de máxima producción de la séptima generación del linaje, Ogawa Jihei VII¹. Junto con él, su hijo Hakuyo, Ogawa VIII, su nieto Jiro, Ogawa XIX y los empleados su empresa de paisajismo, Ueji, acometerán la labor de dar forma a un proyecto de renovación de la ciudad de Kioto a través de la construcción de los jardines para las segundas residencias de las personalidades políticas de mayor relevancia junto a la nueva burguesía floreciente en esta época.

La ciudad de Kioto, tras el traslado de la capital a Tokio, va a vivir un periodo de declive económico y político. La repercusión que la obra de Ogawa va a tener, visto hoy en día, superará las propias previsiones de su época. El resultado va a ser el devolver la naturaleza a la ciudad. Asimismo, los jardines construidos se convierten en el estímulo cultural, profesional y social necesario para tejer y cohesionar una nueva ceremonia del té, reflejo del espíritu de la época, más abierto a la totalidad de la sociedad y cuyo ideal va a ser la cristalización de una relación pura y luminosa con la belleza del paisaje en donde se inserta, Higashiyama, las montañas del este de Kioto.

Durante el transcurso de su obra, con la consecución de su fama, Ogawa expande su filosofía hacia otras ciudades japonesas como Tokio, Osaka, Kanazawa etc. Es entonces cuando se contrasta y compara el singular distanciamiento que toma con respecto al resto de sus coetáneos, más preocupados en reflejar las influencias provenientes de Occidente. La naturaleza de Ogawa no se rinde necesariamente a Occidente, pero tampoco al Jardín tradicional Japonés, que aun siendo su fuente de inspiración exige de una renovación. Para ello Ogawa mira al lugar.

Por todo ello, esta tesis analiza cómo visual, espacial y funcionalmente, el anclaje al lugar es abordado por Ogawa. Y lo hace ante la carestía de este punto de enfoque hecha hasta ahora por los investigadores japoneses sobre el conjunto de su obra. Tampoco Occidente, en donde la obra de Ogawa es prácticamente desconocida, en parte porque en general, Occidente fija su mirada, atraído, hacia jardines más conceptuales, como lo son los jardines secos de piedras y gravas.

Para abordar el punto espacial elegido para esta tesis, dos conceptos espaciales, MA² y OKU³ son es cogidos. MA por la distancia y relación que Ogawa toma con todos y cada unos de los objetos de los que se construye el jardín, la tradición y el paisaje; OKU por la profundidad espacial y temática de sus obras. Ambos MA y OKU se combinan para ser el motor con que el que recorrer física y mentalmente sus obras.

Estos dos conceptos espaciales se apoyaran en diversas técnicas propias del diseño del Jardín Japonés. Son las técnicas de *shakkei*⁴, *miegakure*⁵ y *jikoshoji*⁶, que ordenan los diversos espacios del jardín. En la

disertación clasificados como el espacio del claro, el velo y el flujo, definidos por sus sustancias características, de la luz, la penumbra y el murmullo, respectivamente. Estos espacios crean sus respectivos lugares, como umbrales, montículos, confines, árboles, alamedas, bosques, estanques, arroyos cascadas etc. En última instancia estos elementos son el legado práctico que Ogawa deja como herencia a cualquier paisajista que decida definir su posición con respecto a la naturaleza. En ello, Ogawa nos enseña su ideal de naturaleza.

En cuanto a la estructura de la tesis, ésta se apoya en primer lugar en el Jardín tradicional Japonés con el fin de introducir a un lector Occidental menos habituado con la estética japonesa, para a partir de éste, desarrollar la nueva vía abierta por Ogawa. Finalmente se analizan como las trazas de las obras de Ogawa se fusionan con el paisaje del lugar, con el que crea una continuidad real. Para entender esta continuidad se ha de explicar que Ogawa construye más de treinta jardines bajo las mismas montañas y en un ámbito espacial muy reducido, por lo que cada nueva obra es una nueva oportunidad para refinar previas aproximaciones y experimentar nuevas soluciones, cada vez más cercanas a la naturaleza que al simbolismo del Jardín Japonés.

La tesis, se divide en cinco capítulos, este primero del prólogo; un segundo en el que se realiza un paseo a nueve de sus obras, elegidas, ya que a mi entender, son las que mejor muestran el punto de vista elegido en la disertación para reflejar la repercusión de la obra de Ogawa en la actualidad. El tercer capítulo reflexiona sobre el cambio del paradigma que se da en el paisajismo japonés del periodo Meiji. El cuarto es el corazón de la tesis, en donde ya se analiza con profundidad el MA y el OKU de sus jardines. Y finalmente el quinto observa la obra en su globalidad y su repercusión para con la ciudad y el paisaje.

Es por tanto esta tesis una matriz espacial construida a partir de los jardines, indaga las raíces de un árbol que son las obras. Estas raíces tienen distintas líneas principales y derivaciones secundarias. A esto atiende el índice de contenidos y a la variada colección de elementos que se irán acumulando uno tras otro con su lectura. Unos de estos caminos se cierran o derivan en otros sucesivos, otros se dejan suspendidos en un punto a la espera de ser continuados y completados en el futuro de esta tesis y en el mayor entendimiento de su obra. Por lo tanto esta disertación no es necesariamente la visión que tiene Ogawa de su propia obra, algo en última instancia insondable, sino la influencia que su obra ha ejercido en mi propio pensamiento contrastada con la que otros investigadores han realizado sobre la misma. Por lo tanto a mi entender, una vez una obra ha sido construida, su importancia reside en el papel inspirador y en su influencia para con el futuro.

Juan Pastor Ivars, Kioto Diciembre de 2014

1. (1860-1933) En adelante en la disertación se refiere a él simplemente como Ogawa. Ueji se refiere al nombre profesional Ogawa que se puso a sí mismo y a su empresa.

2. Ma 間 distancia, intervalo. En la tesis se escribe Ma como MA.

3. *Oku* 奥 en un espacio dado, representa a la posición más recóndita. En la tesis se escribe *Oku* como OKU.

4. *Shakkei* 借景 Técnica del jardín japonés que se basa en incluir elementos naturales o artificiales exteriores a partir de un enmarcado realizado de distintos modos, como por ejemplo la estructura arquitectónica, el arbolado etc. Por lo tanto lo que distingue al *shakkei* es una acción activa que modifica la forma de tomar prestado el paisaje y no una mera vista que acaece de manera pasiva.

5. *Miegakure* 見え隠れ Lit. Revelar y ocultar. Técnica del jardín japonés que se basa en el efecto visual y espacial obtenido al solapar elementos entre sí sin percibirse los contornos de estos en su totalidad desde la posición desde donde se observan. Progresivamente estos objetos y el espacio entre ellos son desvelados durante el recorrido.

6. Jikoshoji 自己相似 La autosimilitud es una propiedad de los fractales, que en matemáticas es la propiedad de un objeto (llamado objeto autosimilar) en el que el todo es exacta o aproximadamente similar a una parte de sí mismo. Por ejemplo cuando el todo tiene la misma forma que una o varias de sus partes. Muchos objetos del mundo real, como las costas marítimas, son estadísticamente autosimilares: partes de ella muestran las mismas propiedades estadísticas en diversas escalas. Mandelbrot (1982, p.44).

Fig. 1. *Rakuchu* Kioto. Tesoro nacional. Principios del siglo XVI. Autor: Kano Eitoku. Biombo compuesto por seis partes que representan el paisaje y las costumbres de la ciudad de Kioto y sus suburbios. Izquierda y derecha.



Fig. 2. La ciudad de Kioto con el río Kamogawa al frente y las montañas de Higashiyama al fondo. Se observa a mitad de distancia el área de Okazaki en donde se asientan un gran número de las obras de Ogawa junto al templo de Nanzen-ji al fondo, a los pies de las colinas. (Imagen tomada desde la planta duodécima del hotel Okura).



Fig. 3. Planta del jardín de Murin-an. Escala 1/500



FICHA TÉCNICA

- Nombre: Murin-an.
- Propiedad: Yamagata Aritomo (1894-1941); Municipalidad de Kioto (1941- act.)
- Periodos de construcción: 1894-1904; posteriormente cambios respecto al plano original entorno al área de la casa del té.
- Superficies: recinto: 3.500m²; arquitectura: 520m²(15%); claro: 520 (15%); velo: 2.000m²(60%); flujo: 450m²(15%).
- Arquitectura: Cuerpo principal de una y dos plantas y casa de té, ambas de estilo *sukiya*; edificación occidental de dos plantas.
- Peculiaridades: designado lugar de belleza escénica del país en 1951.
- Dirección y acceso: Kioto 606-8437, Sakyo-ku Nanzen-ji Kusagawa-cho 31; entrada libre de 9 a.m-16:30 p.m; tel. 075-771-3909.

無隣庵

MURIN-AN

LA MORADA EXENTA

Un curso de agua baja desde el fondo del recinto. Atraviesa a las masas arbóreas situadas en el perímetro del jardín. De ellas los pinos se desprenden hacia las orillas del estanque. Avanzan hacia el frente para formar la composición principal. Progresivamente el agua alcanza mayor magnitud hasta formar una laguna. Ésta queda oculta desde la sala sur de la casa por la península, que avanza desnuda desde la espesura y sobre la que se distribuyen piedras y arbustos. De ese modo el jardín compone un claro principal abierto a la inmensidad de Higashiyama. Sobre la casa, el agua llega estrecha como arroyo. Se le une un afluente que viene desde el costado derecho, cerca de la casa del té. Tras su confluencia una serie de regueros con sus murmullos vierten en una pequeña hilatura de agua frente la habitación de la casa. Después el agua abandona el jardín. Silenciosa y más honda atraviesa un bosque frondoso en donde se oculta una peculiar edificación occidental. Murin-an es el resultado de la fructífera relación entre Yamagata Aritomo⁷ y Ogawa. Ambos, propietario y jardinero con notorias dotes dentro del campo del paisajismo tienen como punto en común el dar prioridad a la imagen de la naturaleza. Por lo tanto, la solución propuesta responde a un solar de difíciles alienaciones triangulares que no obstante son superadas a partir del deseo de maximizar los ámbitos del jardín con sus trazos y elementos llevándolos hasta más allá de sus propios límites. La cobertura del terreno distingue áreas netas de pradera que se adentran hacia el fondo con otras forradas de musgo que son el soporte del espacio de los árboles. La edificación se compacta hacia el lado oeste⁸. Desde el cuerpo principal, existen dos vistas diferentes para cada una de las habitaciones. Desde la primera es Higashiyama la que deslumbra. En la segunda, la profundidad del jardín. Desde ella se percibe el agua que viene de una lejana cascada de tres niveles. Y desde aquí se inicia el camino. La suave cadencia de los pinos acercándose hacia el frente integran el tránsito hacia el espacio interior del jardín bajo la continua presencia de las cercanas montañas de Higashiyama.

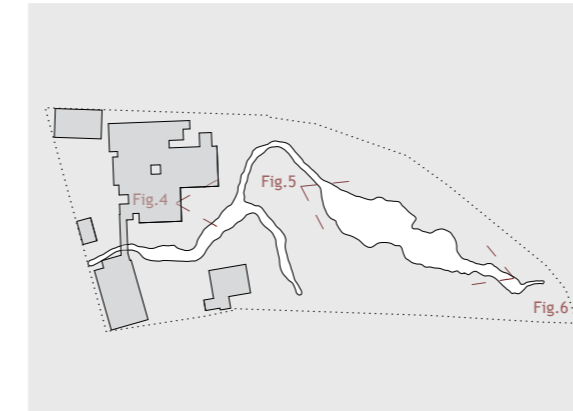


Fig. 4. Vista desde la casa principal (Págs. 38-39).
Fig. 5. Vista desde la península (Pág. 40).
Fig. 6. Vista desde el fondo del jardín (Pág. 41).

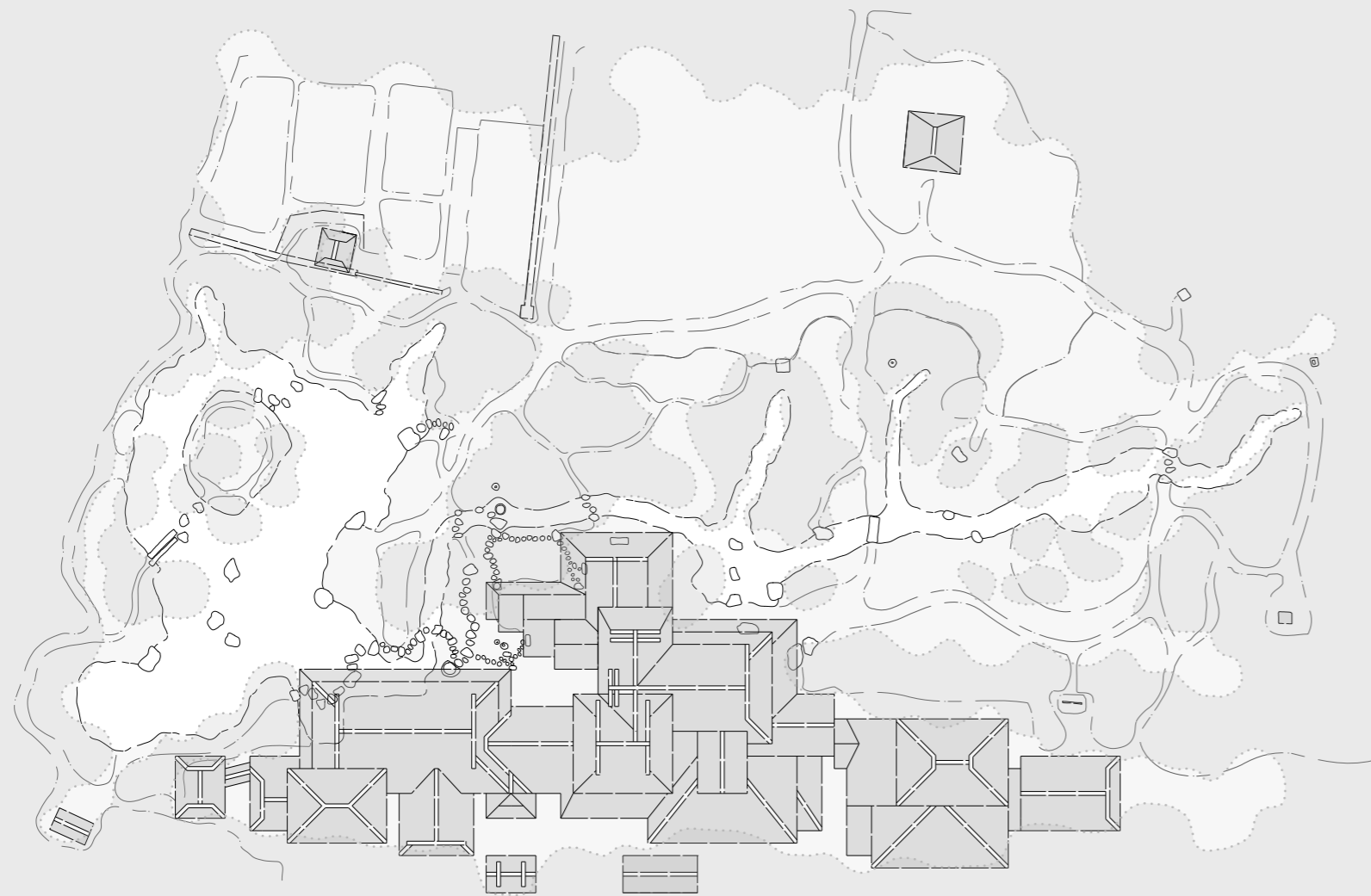
7. Yamagata Aritomo, mariscal de guerra, dos veces primer ministro de Japón e iniciado en el arte del jardín japonés, se hace construir tres jardines. El primero de ellos sito en el campo alrededor de la ciudad de Hagi; el segundo en los márgenes del río Kamogawa en Kioto (actualmente pertenece a un famoso restaurante aunque poco tiene que ver con el original) y el tercero, es el que aquí nos ocupa. Los tres tienen dos cosas en común su nombre, Murin-an, lit. “ermita sin vecindario” en referencia a una posición aislada respecto a la ciudad y en segundo lugar la importancia del curso del agua, que estructura a la totalidad del espacio.

8. Ambas construcciones son traídas de otros lugares. Solo la casa de estilo occidental se construye in situ, ésta se asemeja una *kura* 倉 almacén tradicional japonés en forma de edificio independiente cercano a la vivienda principal.





Fig. 7. Planta del jardín de Tairyu-sanso. Escala 1/500



FICHA TÉCNICA

- Nombre: Tairyu-sanso.
- Propiedad: Ijuin Kanetsune (1896-1901); Ichida Yaichiro-Ichida Co (1901-1914-2001); Sociedad Inversión Inmobiliaria (2001-2010) Nitori Holdings Co. (2010- act.).
- Periodos de construcción: 1901-1905, (anteriormente existe un jardín construido en 1896 por su primer propietario y arquitecto paisajista Ijuin Kanetsune).
- Superficies: recinto: 6.230m²; arquitectura: 910m²(15%); claro: 1.700 (30%); velo: 2.900m² (45%); flujo: 700m² (10%);
- Arquitectura: carpintero: Shimada Toukichi; cuerpo principal de una y dos plantas, mirador y cenador todas de estilo sukiya.
- Peculiaridades: designado lugar de belleza escénica del país.
- Dirección y acceso: Kioto 606-8435, Sakyo-ku Nanzen-ji Fukuchi-cho 22; entrada limitada; tel. 075-771-1587.



Fig. 8. Vista desde el frente del estanque (Págs. 44-45).
 Fig. 9. Vista hacia el sur desde el piso superior (Pág. 46).
 Fig. 10. Vista de la plaza interior (Pág. 47).

9. Tairyu-sanso se construye en primer lugar según el diseño de Ijuin Kanetsune. Posteriormente pasa a formar parte de Ichida Yaichiro. Es entonces cuando Ogawa lo remodela. Respecto al jardín originario, mantiene ciertos elementos originales, como la forma del estanque y sus piedras más importantes. No obstante modifica el resto en su totalidad. La cascada principal la eleva para vincularla al paisaje a través de una topografía adecuada del fondo del jardín a tal fin.

10. Azumaya 四阿 Pequeña construcción realizada con materiales tradicionales y sencillos. De planta cuadrada o rectangular, techada y abierta en sus cuatro lados. Tienen una doble función, en primer lugar estética, por la bella silueta de sus tejados la vincula la escala paisajística, y en segundo lugar funcional, por realizarse en ella un alto en el camino desde donde divisar una vista del exterior.

LA VILLA DE LOS DOS DRAGONES

El agua corre transversal de sur a norte. Cruza el jardín a través de un arroyo que va aumentando de caudal a medida que recoge el agua que baja por las laderas de las colinas y de los diversos afluentes. La vista principal del jardín es perpendicular a este flujo. Se da en la intersección de ambos hechos. Aquí se ubica la sala principal de la casa que cabalga sobre el estanque, mar de la desembocadura de la cuenca del jardín. Esta panorámica que se divisa se compone de numerosos pinos flotando sobre una gran isla frente al telón de fondo de Higashiyama. Entre ambas entidades, dos cascadas semi-ocultas, una de ellas, de igual porte que la seda. Caen hacia el estanque⁹. Sobre ellas una rural construcción que se trata de una rueda de agua. Un camino bordea a la masa de agua y se adentra hacia el final desconocido, el bastidor del jardín. Todas las cascadas del flujo se derraman desde este fondo traído al frente, en distintos saltos y caudales. Al cruzarse la espesura delantera de los árboles, se descubre a un nuevo mundo, un campo de arroz, una plaza de pradera y una recoleta *azumaya*¹⁰. En ella se da un pequeño descanso y se divisa distinto paisaje exterior, la pagoda Kurodani-dera es la nota dominante. La singladura lleva al origen del flujo, situado en la parte más meridional del jardín, desde donde se alcanza ver en el exterior la cubierta de Konchin-in. Un pequeño santuario se halla en lo profundo. De vuelta hacia la casa, flanqueándose los pinos recoletos que forman la vista sobre este lado, el camino conduce a la habitación del té Juon-tei situada dentro de la casa. En ella su techumbre se vuelca hacia un paisaje privado, una colina repleta de arbustos, escenario particular de este espacio cerrado. Tairyu-sanso destaca por la riqueza visual y espacial. Es la primera vez en su obra en la que Ogawa crea una plaza destinada para el té en un espacio independiente al principal. Las distintas visuales se correspondan con cada una de las estancias de la casa. La técnica del *shakkei* se dirige hacia Higashiyama, Awatayama, Shiun-zan, y al templo de Konchi-in con el propósito de consolidar obra y contexto como un único paisaje cultural.





LA VILLA DEL VACÍO

Una gran montaña natural se halla sobre el origen del lugar¹¹, domina el frente del jardín. Higashiya se halla tan cerca en su lado este que las relaciones que se establecen con ella son más bien físicas que visuales. A partir de estos dos cierres naturales, el jardín se expande hacia su extremo suroeste. El recorrido dirige al caminante por la senda de ascensión de la montaña. En este viaje iniciático, se descubre, en singular cadencia teatral, a todos y cada uno de los objetos y puntos específicos del jardín. Desde la casa el estanque inmenso domina el frente. Lámina plana, lecho somero de agua, de la que brotan nenúfares bajo la prominente colina. La cascada de 30 metros se desborda con la forma de una cola de caballo. Numerosas piedras bajo ella aguardan sobre el estanque. Kaiu-so es el fulgor del agua, debido a un inusual tratamiento del flujo. Éste se divide en tres distintos cuerpos con sus respectivos orígenes. Lechosa se desploma el agua sobre el terreno bajo. En esta estrategia de abarcar la totalidad de la colina, se crean saltos de agua de distinta temática¹². El jardín es fruto del relieve natural y de la energía cinética del agua. Corre a distintas alturas, penetra a escondidos recovecos. Las edificaciones¹³, casas de té, cenadores, miradores etc, se asientan sobre la totalidad del espacio global del jardín y participan de esta genuina atmósfera. De entre ellas, destaca *So-do*, cuando finalizada la ascensión se descubre un claro del bosque y una pradera lleva hasta esta casa del té. Desde ella se ofrecen magníficas vistas sobre la llanura de Kioto y en especial sobre Kurodani-dera. En origen, en la holgura del fondo, habían campos de cereales, verduras y flores. Desde *So-do*, una escalera desciende por el interior de la montaña en un túnel excavado en su núcleo y que devuelve al tramo del camino anterior. Los haces longitudinales horadados a la montaña, con el túnel y la cascada principal, hablan de como Ogawa consigue vencer la excesiva frontalidad del jardín para dotarle de una mayor profundidad visual. En otoño el velo ardiente de sus arcos reverbera sobre cualquier resquicio del jardín. Su reflejo tambalea en el agua.

FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** Waraku-en (1905-1953); Kaiu-so (1953-act)
- **Propiedad:** Inabata Katsutaro (1905-1953); Omiya Kurakichi (1953-1984); Corporación Religiosa-Varios (1991-2005-2010); Larry Ellison (2010- act.)
- **Superficies:** recinto: 14.190m²; arquitectura: 910m²(6,5%); claro: 2.650 (19%); velo: 8.900m² (60%); flujo: 835m² (6%);
- **Periodos de construcción:** 1905-1909 espacio principal; 1909-1917 aspectos de mayor complejidad constructiva y detalles.
- **Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas, y varias casas de té de estilo *sukiya*. Edificación estilo Occidental, arquitecto Goichi Takeda.
- **Peculiaridades:** La inusual forma del flujo del agua, separada en varios cuerpos no conectados entre sí;
- **Dirección y acceso:** Kioto 606-8435, Sakyo-ku Nanzen-ji Fukuchicho 46; entrada limitada; tel. 075-761-1745

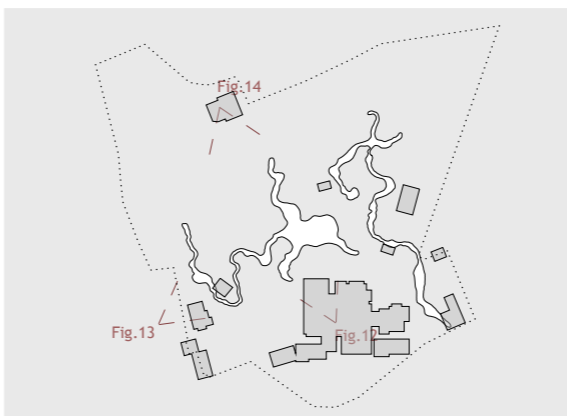


Fig. 12. Vista desde la casa principal (Págs. 50-51)

Fig. 13. Vista desde la casa del té Ryugin-an (Pág. 52)

Fig. 14. Vista desde el alto de la colina (Pág. 53)

11. Parte de los terrenos en donde se asienta Kaiu-so eran propiedad de Nanzen-ji. En ellos existía una pequeña construcción del templo con su pequeño jardín colindante. Cuando el Sr. Inabata compra ésta propiedad la anexiona a otros terrenos colindantes. De ese modo se amplía de manera considerable las dimensiones totales del jardín.

12. En el jardín hay tres cascadas de muy diversa naturaleza. Son Renju-taki, Zuryu-taki, Ryugin-taki cuyos nombres proceden de otras existentes en el paisaje del Japón. De la más compleja de todas, Zuryu-taki, su finalización se dilata en el tiempo mientras se construye el jardín de Yuho-en.

13. Junto con el cuerpo principal de estilo *sukiya* se le anexiona otro de tipo occidental. De entre las pequeñas construcciones destacan Shinsen-tei, Ryugin-an y So-do, ya en la parte superior de la colina.

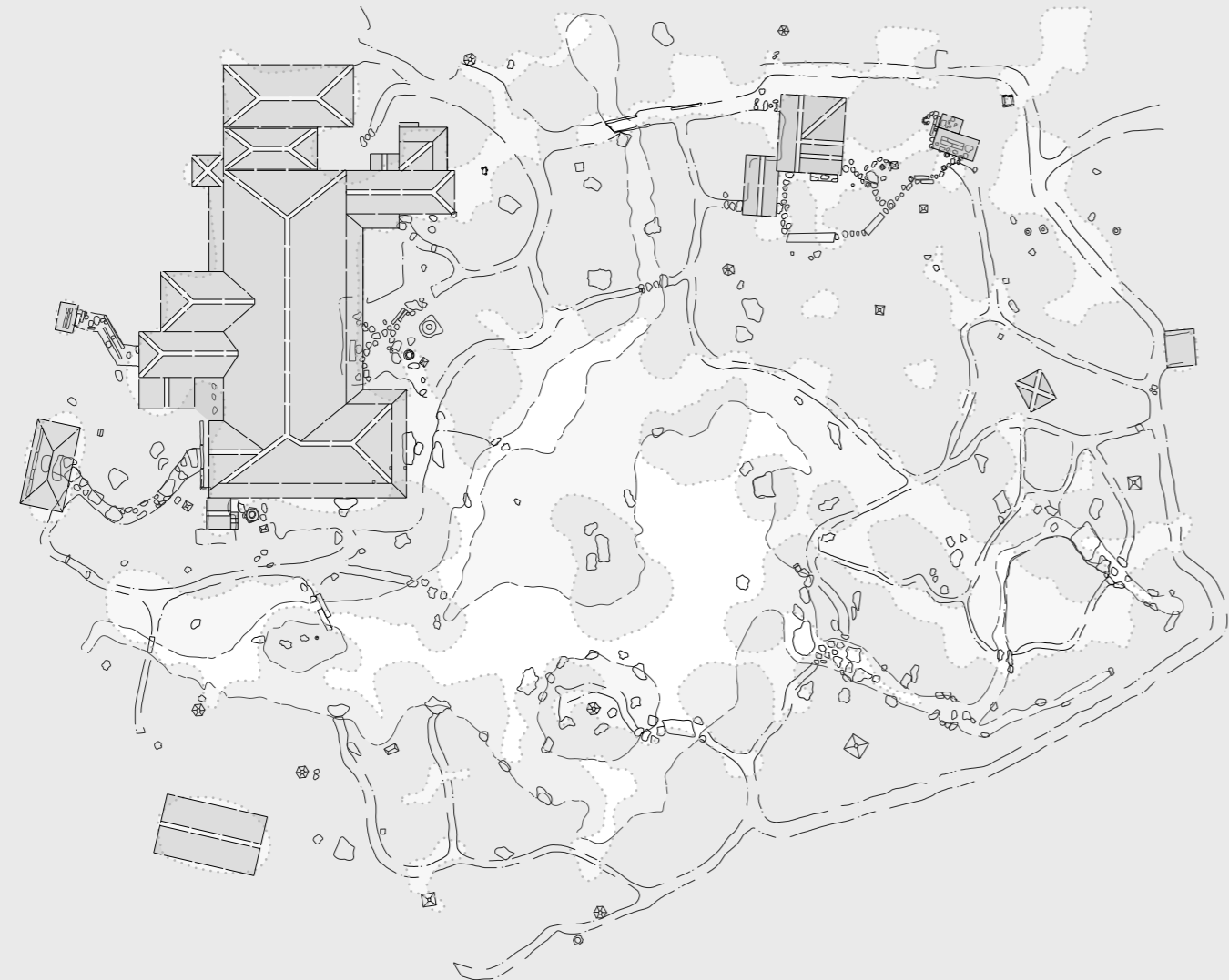
Fig. 11. Planta del jardín de Kaiu-so. Escala 1/500







Fig. 15. Planta del jardín de Shinshin-an. Escala 1/500



FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** Villa Sr. Sometani (1909-1961); Shinshin-an (1961-act)
- **Propiedad:** Sometani Kanji (1909-1961); Matsushita Konosuke (1961-1980); Panasonic Corporation (1980- act.)
- **Superficies:** recinto: 4.400m²; arquitectura: 418m² (9.5%); claro: 1.100 (25%); velo: 2.880m² (65%); flujo: 545m² (12.5%);
- **Periodos de construcción:** 1909; en 1961 con el cambio de titularidad se realizan diversos cambios
- **Arquitectura:** Cuerpo principal de una planta, y casa de té de estilo *sukiya*.
- **Peculiaridades:** Debe su nombre al significado del carácter chino, verdad pura y a la onomatopeya que en japonés se le da al sonido de la nieve al caer, *shin shin*, reflejo del frío invierno de Kioto.
- **Dirección y acceso:** Kioto 606-8437, Sakyo-ku Nanzenji Kusakawacho 9-5; entrada limitada; tel.-

真々庵

SHINSHIN-AN

LA MORADA DE LA VERDAD

Arrimada la edificación principal hasta el lado más oeste, en donde se produce el acceso, el jardín se abre a la inmensidad de Higashiyama. El área de pradera reservada al frente de la edificación se reduce al mínimo, flanqueada por un delicado arroyo que viene de la parte izquierda del recinto, a donde la visual se pierde a través de un bosque de coníferas de verde oscuro. La península¹⁴ invade el frente con su gran claro sin más árboles que apenas unos pinos recoletos en sus orillas. Sus retorcidas ramas colonizan al vacío circundante adentrándose hacia el espacio del fondo del jardín. Tras ellos se halla el espejo del estanque. Verde, marrón, rojo y blanco. Reflejo del cambio de cada estación. La masa de agua abandona lentamente por la parte derecha del jardín, en donde una gran isla hace de tapón visual del conjunto por este lado. Tras la laguna, la espesura se adueña. Entre el claro y el velo, a modo de hebilla espacial una colina de musgo enlaza el jardín con los picos sureste de las montañas del fondo. El camino se pierde entonces entre el horizonte oscuro y la desembocadura de la rama principal del arroyo, que muere sobre el estanque. Numerosas piedras en este punto se suceden. Sedimentos, tumultuosos saltos de agua. Alejada, desde el frente, se percibe una gran roca con tres escalones. Solo tras ella, muy difusamente, se vislumbra la techumbre de una pequeña construcción perdida bajo su sombra. Mas allá del fondo del jardín, ya en el exterior, sobre el límite verde, yace la cubierta de la portada de Nanzen-ji, al andar hacia ella se descubre el espacio más interno y separado del jardín. Bajo una campana de luz, los dos arranques del flujo del jardín, uno sigiloso otro vigoroso, se descubren. Todos estos elementos crean un espacio profundo jalonado por la matriz de pinos y arces. En la parte izquierda del jardín bajo el gran bosque umbrío, se ubica la casa del té junto a un santuario sintoísta. Cerca de ambos un naranjo *dai-dai*¹⁵ Shinshin-an es el jardín en donde el recurso de *shakkei* culmina. Dos ejes vacíos apuntan hacia el fondo. Este cruce de perspectivas maximiza la panorámica del jardín y paisaje vistos desde la casa.



Fig. 16. Vista principal desde la casa (Págs. 56-57).

Fig. 17. El camino se adentra hacia el fondo (Pág. 58).

Fig. 18. El bosque de cedros sobre las gravas (Pág. 59).

14. El plano de Shinshin-an que aquí se presenta, transcribe el espacio original del jardín. Fruto de la colaboración entre Ogawa y su primer propietario Sometani Kanji. Difiere con el jardín actual que obedece a cambios posteriores realizados por su segundo propietario, el famoso fundador de la empresa Panasonic, Matsushita Konosuke. En concreto se anexiona la península con el frente de la casa y se retrasa la casa de té hacia el fondo del recinto. En su lugar un suelo de gravas se extiende bajo el hayedo existente.

15. *Dai dai* 橙 *Citrus aurantium*, naranjo amargo. Variedad de naranjo de grandes frutos disponibles en el *shogatsu* 正月 (Año nuevo japonés en donde se celebran las correspondientes tradiciones y celebraciones referidas a esta fecha del año). Su plantación en el jardín japonés no es aleatoria. Sirve de ofrenda y deleite a los espacios cercanos del pequeño santuario y la casa de té respectivamente.





Fig. 19. Planta del jardín de Seifu-so. Escala 1/500



FICHA TÉCNICA

•Nombre: Seifuso (1913-act)

•Propiedad: Familia Tokudaiji (Edo-1907); Saionji Kinmochi (1907-1940); Familia Sumitomo(1940-1944); Univ.de Kioto (1944- act.).

•Periodos de construcción: 1912-1913 (anteriormente existe un exiguo jardín de la familia Tokudaiji que es el que Ogawa reforma).

•Superficies: recinto: 12.535m²; arquitectura: 1.453m²(12%); claro: 1.823(15%); velo: 9.375m² (75%); flujo:740m² (6%);

•Arquitectura: Cuerpo principal de una y dos plantas, y varias casas de té de estilo *sukiya*.

•Peculiaridades: designado lugar de belleza escénica del país en 1951.

•Dirección y acceso: Kioto 606-8501, Sakyo-ku Tanaka Sekiden-cho 2-1; entrada limitada; tel. 075-753-2150

LA VILLA DE LA BUENA BRISA

En el jardín de Seifu-so¹⁶ se empiezan a dar una serie de innovaciones espaciales que posteriormente se van a seguir ensayando y perfeccionado en los jardines que le siguen. Destaca la creación de un generoso umbral de entrada que da acceso tanto a la casa principal como al espacio del bosque, fruto de la posición cercana de la casa al centro de gravedad del recinto y más alejada de los límites. Asimismo Seifu-so recoge también otros espacios ya utilizados con anterioridad, como p. ej. la plaza oculta del fondo vista en Tairyu-sanso, aunque aquí de menor entidad por ser sus dimensiones más reducidas. En particular, el jardín de Seifu-so brilla por la sofisticada forma de relacionarse con el paisaje. Para ello se realizan dos operaciones: la creación de amplias praderas situadas al frente de la casa. Ello es así con el fin de tomar la distancia necesaria para vislumbrar el objetivo a tomar prestado del paisaje, el carácter chino inscrito en la montaña de Daimon-ji. Motivo del uso de la técnica de *shakkei* que se halla más alejado en toda su obra, a 5 kilómetros. En segundo lugar el vacío oculto del fondo se sitúa justo por debajo de él. El pequeño bosquecillo de pinos situado sobre las colinas del jardín funciona a la vez como la composición pintoresca del jardín así como el espacio de tránsito a su espacio interior. Una isla desnuda se ofrece como única balsa a la que agarrarse para fondear al estanque, cruzar las piedras *tobi-ishi*¹⁷ y tomar el camino interior. Bajo las ramas retorcidas de los pinos se llega a lo profundo del jardín. Es en este punto, en donde aparece otra novedad en su obra, la ubicación de un pequeño lago escondido en la parte superior. El paisaje que se divisa ahora está ya fuera de los márgenes visuales iniciales. Aquí se desarrolla la celebración de la fiesta del té *sencha*¹⁸. Si se sigue el camino por su vertiente norte se llega a una atalaya bajo los árboles. Sobre ella se divisa la vista retrospectiva del jardín. Si en cambio se elige la vertiente sureste, el camino de montaña transita por llenos y claros junto al estanque y conduce al bosque inicial. Allí, en penumbra se hallan ocultas las dos casas de té.

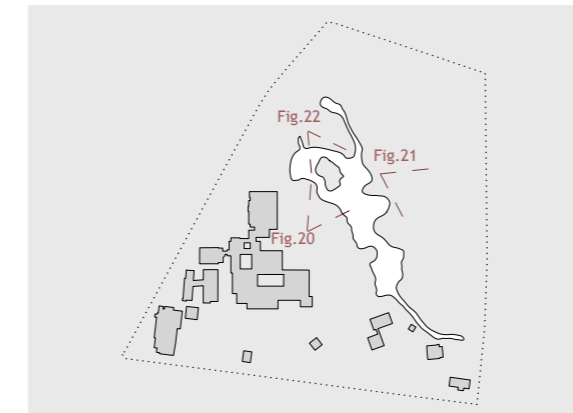


Fig. 20. Desde la casa principal con la colina de Daimon-ji al fondo (Págs. 62-63).

Fig. 21. Bajo la espesura de los pinos (Pág. 64).

Fig. 22. Vista desde la cascada hacia el jardín (Pág. 65).

16. Ogawa modifica un jardín preexistente por 1) cambio de las casas de té y ampliación el estanque; 2) cambio de la dirección del jardín del este al sur. Sugita (2011, p. 369)

17. *Tobi-ishi* 飛石 Piedras que sirven para conducir el paso a través del jardín y que simulan a las mismas que en la naturaleza cruzan la corriente de un río.

18. *Sencha* 煎茶 Lit. infusión de té. Preparada a partir hojas secas de que han sido inicialmente tostadas al vapor y enrolladas enteras, se disuelven posteriormente en agua caliente sin que ésta llegue a su punto de ebullición y cuyo resultado es un caldo de color verde limón brillante de sabrosos sabores a vegetales y a algas. En cuanto a su origen, el té *sencha* proviene de China en el S. XVII e inmediatamente tiene sus seguidores en Japón.





Fig. 23. Planta del jardín de Yuho-en. Escala 1/500



FICHA TÉCNICA

- Nombre: Yuho-en (1913-act)
- Propiedad: Sumitomo Tomoito (1913-1937); Familia Sumitomo (1937- act.).
- Superficies: recinto: 15.500 m²; arquitectura: 2.530m² (16%); claro: 2.887 (20%); velo: 10.577m² (70%); flujo: 950m² (6%);
- Periodos de construcción: 1913-1920
- Arquitectura: Cuerpo principal de una y dos plantas, casa de té y resto de pequeñas edificaciones de estilo *sukiya*.
- Peculiaridades: Es el más inaccesible de todos los jardines así como su divulgación, habiendo muy poca información publicada.
- Dirección y acceso: Kioto 606-8431, Sakyo-ku, Shishiga-tani, Shimomiyanomae-cho 25; entrada limitada; tel. museo 075-771-6411

有芳園

YUHO-EN

EL JARDÍN DE LA FRAGANCIA

Por el valle de Shishiga se anuncia el sol tras Higashiyama. El gran vacío oblicuo en el jardín se abre en cascada hacia el origen de la luz. Cuando se llega al lugar más cercano a ella, en el extremo sureste, grandes piedras bajan sobre la pendiente de la loma de la montaña hacia el llano del frente de la casa. Estos bloques “erráticos” fijan un límite visual que antecede a la gran marca de la montaña. Este es el mecanismo de distancia con respecto a ella que se establece para lograr así una adecuada relación: un espacio “entre”. Hacia la ranura del paisaje, la vaguada de Shishiga, unos pinos se lanzan desde la orilla del estanque¹⁹. Desde su posición, designan el límite del espacio entre el reflejo del agua y la fresca pradera. La casa se construye en dos plantas. Un generoso patio se halla en su interior. Opuesta a esta fluida trasmisión de la luz natural a través de los espacios vacíos del jardín, en el lado noreste del estanque, otra visual profunda, ésta vez oscura, se adentra hasta el fondo del bosque profundo. Las piedras *tobi-ishii* sobre el remanso indican el camino de acceso a este mundo secreto. Dentro de él, una pequeña cascada brota el agua cual manantial. Tras el manadero, el camino se retuerce hacia la derecha. En un largo andar por la espesura, se llega a la puerta de entrada de la casa del té y se penetra su interior. Tras la salida, espera el camino de regreso a la ciudad, no sin antes visitar a un pequeño santuario, cruzar un puente de piedra, divisar otro pequeño estanque semi-oscuro y abandonar al recinto. De nuevo al cruzar el umbral de la portada, se vislumbra a lo lejos el camino que da inicio al recorrido del jardín, una travesía en diagonal que cruza a un bosque y que conduce al claro interior de Yuho-en²⁰. Con esta estrategia espacial basada en una posición centrada de la edificación abarcando gran cantidad de superficie, ésta flota sobre el espacio, por el vacío de su centro, frente y fondo. La pradera del claro interno del jardín no es un lugar separado desde donde divisar a la montaña del paisaje en la distancia, sino que este vacío se presenta por primera vez en su obra como el umbral de acceso a la montaña cercana.

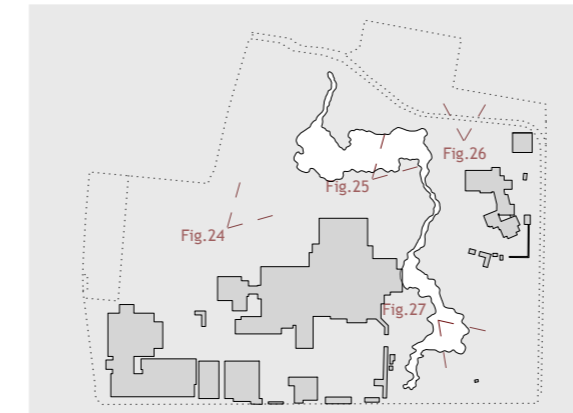


Fig. 24. Vista desde la pradera (Pág. 68).
 Fig. 25. Estanque y cascada de piedras (Pág. 69).
 Fig. 26. Vista del puente interior (Pág. 70).
 Fig. 27. Vista hacia el estanque menor (Pág. 71).

19. Tras la segunda Guerra Mundial, Yuho-en fue confiscado por el ejército americano y se disponen a cambiar el estanque principal por una piscina rectangular. No obstante los Ogawa deciden ir a hablar con los altos responsables americanos en Tokio y consiguen que la piscina se construya en el interior del estanque salvaguardando de ese modo la forma y el pretil de rocas original. Ogawa (2004, pág. 91)

20. El jardín pertenece a la familia Sumitomo. El señor Tomoito (1865-1926) jerarca número XV del *zaibatsu*, funda el Banco Sumitomo. A pesar de que contribuye en gran medida al desarrollo de las empresas familiares, destaca por su gran sensibilidad artística. Reúne una valiosa colección de antiguos objetos de bronce chinos que hoy en día forma parte de la obra que se exhibe en el museo Sen-Oku Hakuko Kan, sito justo en la parcela enfrente del jardín Yuho-en.



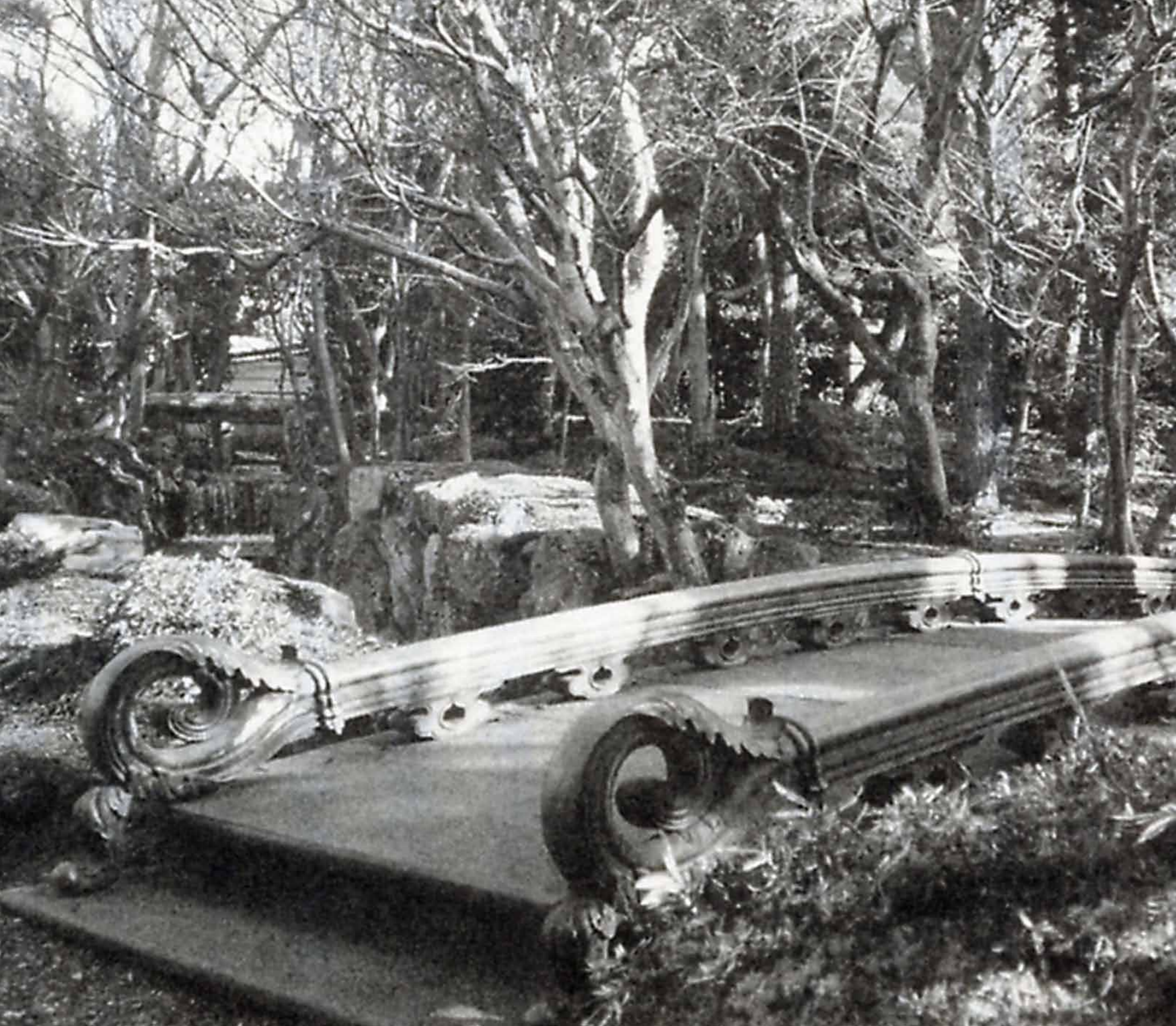


Fig. 28. Planta del jardín de Hekiun-so. Escala 1/500

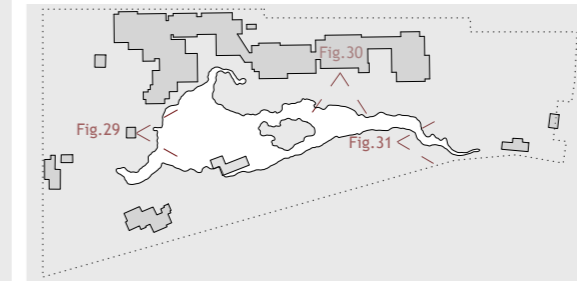


Fig. 29. Vista desde el cenador de descanso (Págs. 74-75).

Fig. 30. Desde la casa hacia el valle del paisaje (Pág. 76).

Fig. 31. La cascada de tres escalones (Pág. 77).

21. *Hiraishi* 平石 piedra plana situada en las orillas de los estanques a modo de remate y que sirve para posarse sobre ella y admirar una buena vista.

FICHA TÉCNICA

- Nombre: Hekiunso (1928-act).
- Propiedad: Nomura Tokuhichi (1917-1945); *Zaibatsu* Nomura (1945-act).
- Periodos de construcción: 1917-1928. Jardín diseñado bajo las órdenes de Hakuyo. Su padre, Ogawa, lo reforma posteriormente.
- Superficies: recinto: 17.339.35m²; arquitectura: 2.550m² (15%); claro:4.760 (27.5%); velo: 10.150m² (58%); flujo:1.978m² (12%);
- Arquitectura: Cuerpo principal de una y dos plantas, y varias casas de té de estilo *sukiya*. Arquitecto:
- Peculiaridades: Designado propiedad cultural de importancia en 2006
- Dirección y acceso: Kioto 606-8434, Sakyo-ku Nanzen-ji Shimokawara-cho 37-2; entrada limitada; tel. museo 075-751-0374

碧雲莊

HEKIUN-SO

LA VILLA AZUL CELESTE

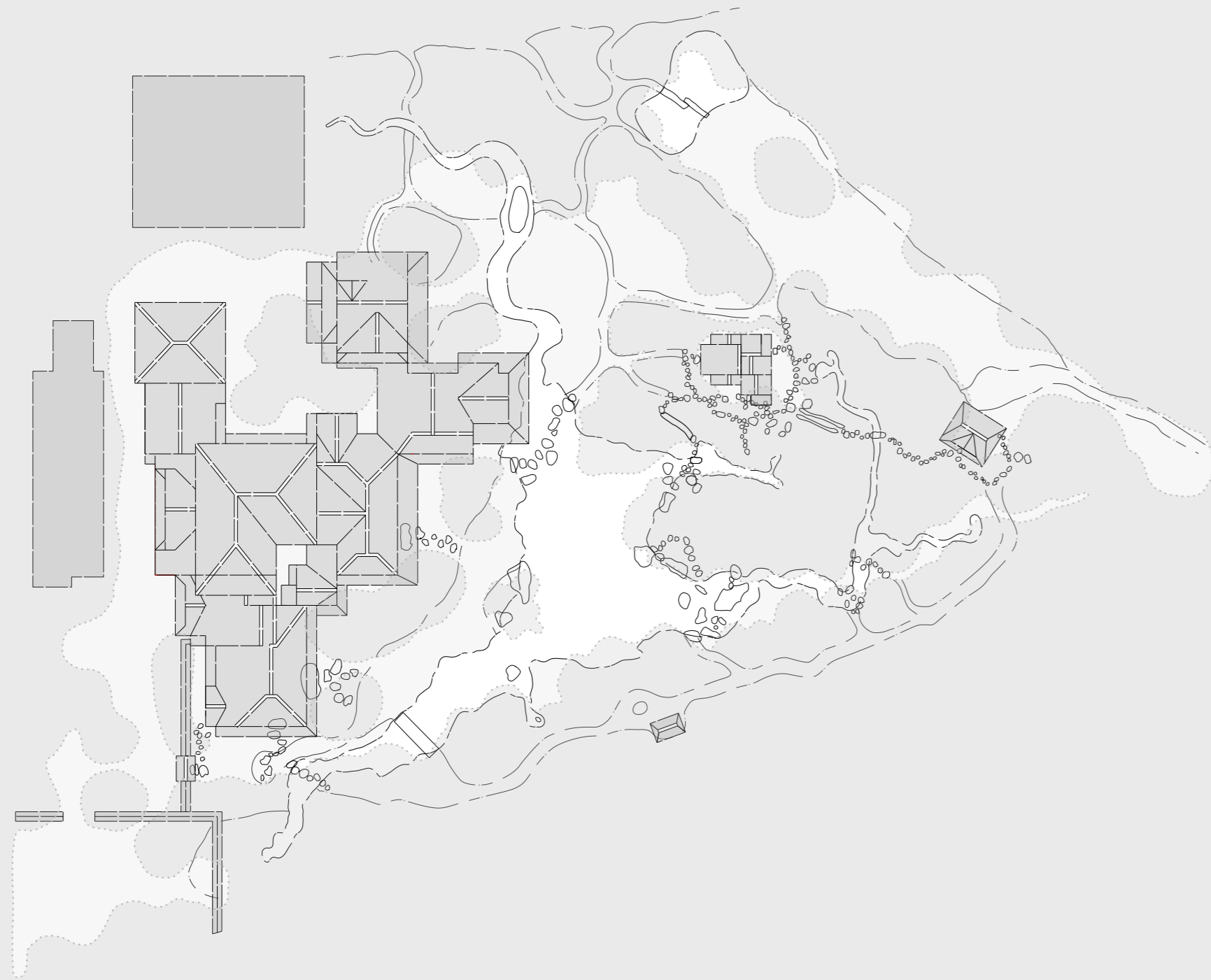
Es el más monumental de todos los jardines. El gran estanque penetra el paisaje allí donde se erige la pagoda del templo de Eikan-do. Una gran isla repleta de pinos se ubica debajo y un puente la cruza. Visto desde Higashiyama, el estanque nace en ella y se va haciendo grande a medida que acumula las aguas del jardín. Los árboles sobre el estanque son los primeros que llegan desde el paisaje hasta el jardín a poblarlo. En el oeste la gran masa de agua termina en dos apéndices para aproximarse a sendos espacios del té, uno ubicado en cuerpo independiente, el del sur, y otro dentro de la casa, en el norte. La enorme huella de la casa principal se aparta hacia el lindero norte, para que el agua circule libre y longitudinalmente de este a oeste. Un pequeño cenador de espera se asienta en esta orilla, de la que surgen los caminos de recorrido del jardín y hacia la piedra “noray”²¹ del estanque. Detrás ella empieza el espacio de recepción y entrada. La valla del recinto se retira del frente público y una masa de pinos pueblan este espacio que recuerda en gran medida al entorno del templo de Nanzen-ji. Tras la portada de la entrada, un pino asoma, y Higashiyama. Queda representado de ese modo el majestuoso acceso a este espacio. En su polo más opuesto, su extremo este, la llegada se protege en un claro de coníferas cubierto de gravas. Tras ella el rumor de la cascada, y del arroyo que se escucha sobre un pesado puente de piedra. En los saltos de agua, su rocío se mezcla con la luz primera del día, en similar bosque al de Higashiyama. Junto al evidente despliegue longitudinal del jardín debido a la alargada forma del solar, transversalmente se dan escenarios de igual interés. La sombra que crea el tejado que cubre la casa del té en forma de barcaza, se une a la negrura del valle del paisaje. Un claro a modo de puerto sobre la orilla con dos piedras labradas se une a plena luz en la aurora. Estos puntos singulares se refuerzan con otros secundarios y crean paisajes dentro del paisaje general para cada espacio de la casa. Como muestra de la alta jerarquía del propietario, el jardín está repleto de numerosas y grandes rocas.







Fig. 32. Planta del jardín de Ryukyo-in. Escala 1/500



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** Fukuti-an (1909-1925); Koto-an (1925-1945); Sin nombre específico (1945-1948); Shokuho-en (1948-2009); Ryukyo-in (2009-act).
 •**Propiedad:** Tukamoto Yosaji (1909-1925); Iwasaki Koyata (1925-1945); Cuerpo general militar Estados Unidos (1945-1948); Tatsamura Bijutsu Orimono Co. Ltd. (1948-2009); Shinnyo-en (2009-act).
 •**Periodos de construcción:** 1925-1928 (Hakuyo es el encargado principal. Ogawa realiza alteraciones tras su muerte).
 •**Superficies:** recinto: 7,500m²; arquitectura: 925m² (12.5%); claro: 2.500 (33%); velo: 4.450m² (60%); flujo: 600m² (8%).
 •**Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas, y casa de té de estilo *sukiya*.
 •**Peculiaridades:** El nombre alude al reverbero del agua que cae hacia el frente desde tres puntos diferentes.
 •**Dirección y acceso:** Kioto 606-8434, Sakyo-ku Nanzenji Kawaracho 43-1; entrada limitada 2 veces al año; tel. 075-771-3969

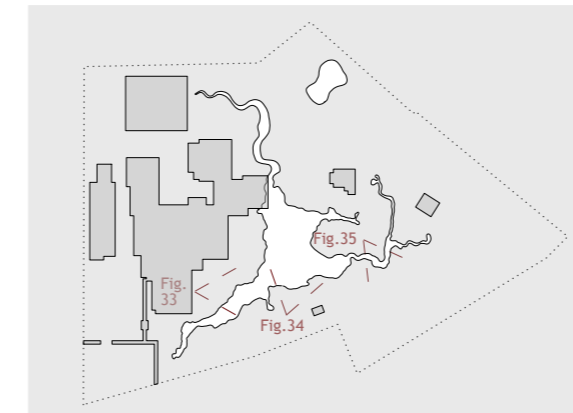


Fig. 33. Panorámica principal del jardín (Págs. 80-81)
 Fig. 34. Vista lateral con vistas al arroyo y las colinas de Higashiyama con la colina de Daimon-ji al fondo (Pág. 82).
 Fig. 35. Detalle interior del jardín (Pág. 83).

22. *Matcha* 抹茶 Té verde molido de origen Chino e importado en Japón en el S.XII, ingrediente esencial para la celebración de la ceremonia del té tradicionalmente realizada según los principios estéticos puestos en valor por Sen no Rikyu en el S.XVI.

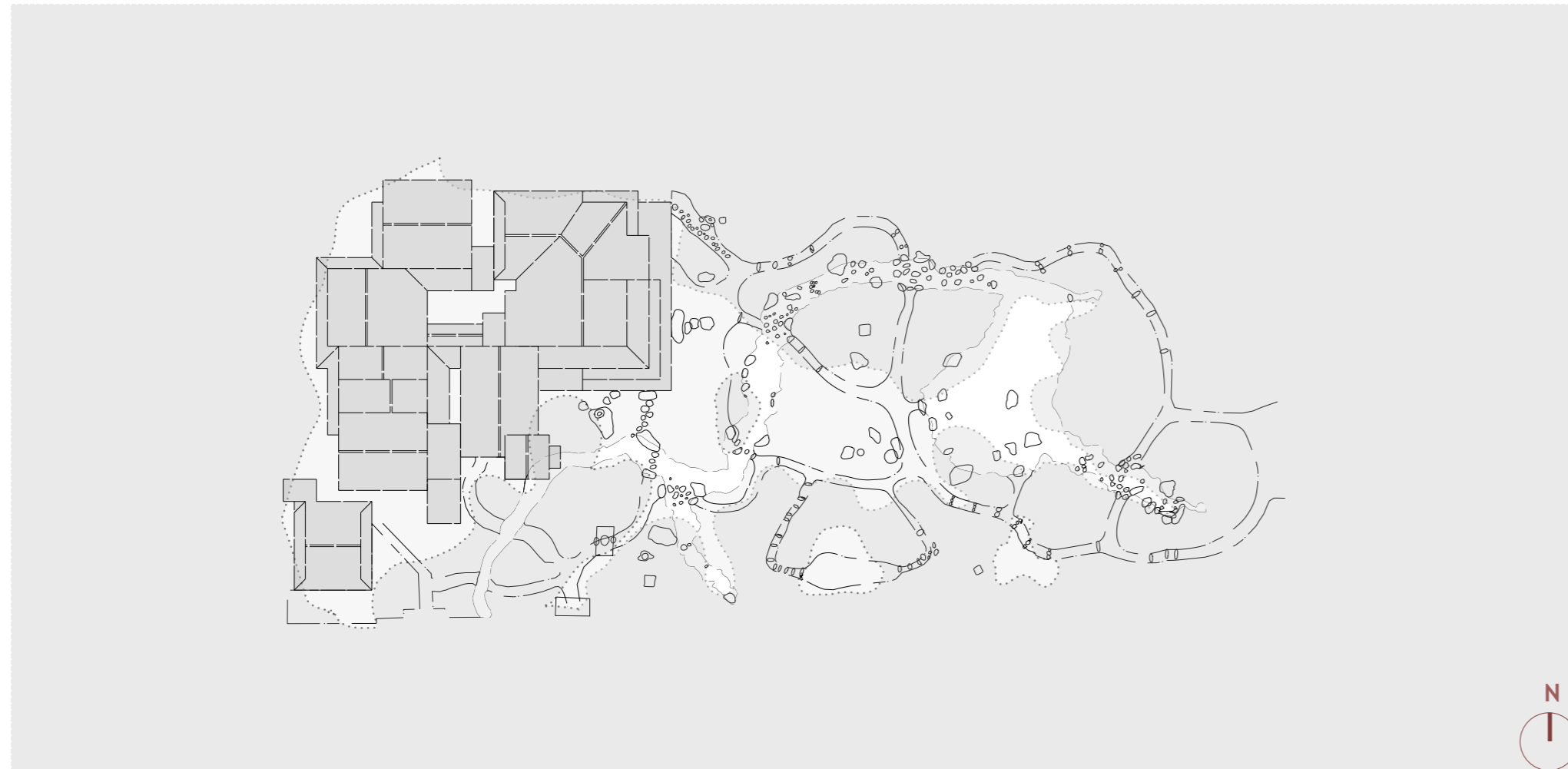
EL TEMPLO DEL MURMULLO DEL ECO

El jardín de Ryukyo-in por su posición privilegiada permite a Ogawa que fructifiquen sus nuevos recursos ensayados en la técnica de *shakkei*. El jardín se ata al lugar a través de un riachuelo que pierde su horizonte allí en donde el paisaje se confina en la vaguada que crean dos colinas. Este punto infinito se corresponde en el jardín con la confluencia de dos hilos de agua en cuya intersección se sitúa una península empedrada y desnuda a donde recae el tronco de un viejo pino. La luz se pierde hacia el fondo por el musgo libre de copas. En ese punto se halla un cenador de espera situado estratégicamente entre los dos espacios del té. El que se corresponde con la plaza abierta para el té *sencha*, oculta tras la masa arbórea, y la cerrada en la *chasitsu* para el té *matcha*²² bajo la penumbra. Por el hecho de que el vacío del fondo se ubique a lo largo de toda la anchura del recinto, tras la composición principal del jardín formada por estos árboles y otros elementos, es que este espacio vacío es el lugar en donde se funden las trazas del jardín con el paisaje a través del esfumado que produce esta holgura del espacio. A veces, en la aurora, inundado por la luz desde su espalda, permite su clara trasmisión de un espacio a otro otorgando las máximas profundidades del jardín, otras por la espesa oscuridad, permite a ambas sombras del paisaje y jardín ser solo una. El agua llega al frente en varios brazos que derraman el agua sobre una laguna que se desborda al frente la casa y se encauza de nuevo hasta salir del jardín. Al borde de la edificación un espacio cubierto de gravas otorga la imagen panorámica de todo este conjunto, que no obstante encierra otros espacios independientes de interés como el estanque de lirios o la plaza de arbustos, ambas en el norte del jardín. Desde el cenador de espera sur junto al camino, hay una nueva visual hacia el norte, con la montaña de Daimo-ji al fondo bajo el rumor de un río en la desembocadura a un amplio mar. Aquí unas piedras *tobi-ishi* se adentran hacia un pequeño bosquecillo que protegen el frente de la casa del té. Desde el umbral del jardín de entrada unos pinos acuden a la recepción de la ciudad.





Fig. 36. Planta del jardín de Yi-en. Escala 1/500



FICHA TÉCNICA

•Nombre: Villa del Sr. Hosokawa (1927-1970); Yien (1970-act)

•Propiedad: Hosokawa Moritatsu (1927-1970); Hosokawa Morihiro(1970-2007); Omron Corporation (2007- act.)

•Periodos de construcción: 1927-1929

•Superficies: recinto: 3.340m²; arquitectura: 700m² (20%); claro: 310 (10%); velo: 2.000m² (60%); flujo: 315m² (10%);

•Arquitectura: Cuerpo principal de dos plantas.

•Peculiaridades: La casa del té no se dispone libre sobre el jardín, sino que se halla dentro de la casa principal.

•Dirección y acceso: Kioto 606-, Sakyo-ku Nanzenji; entrada limitada; tel. (-)

怡園

YI-EN

EL JARDÍN DE LA QUIETUD

Las pequeñas dimensiones del jardín no son acicate alguno para presentar en reducido espacio toda la variedad de recursos que Ogawa muestra progresivamente en sus anteriores jardines, pero aquí ya de la manera más libre y abstracta. La cocina de la casa se sitúa sobre el curso del agua y en su suelo se abre una compuerta por donde se pescan los peces del lugar. Más al centro se halla el salón principal, semi-abierto a todo el esplendor verde. Ante él se desarrolla un pino, situado sobre la orilla de arroyo, que flanquea el espacio posterior, semi-oculto. La segunda pradera, por ser intermedia tiene similares características que la de Yuho-en, en este caso es bordeada por un camino que pierde su traza blanca y luminosa sobre el valle de las montañas. Ello ocurre porque los pinos de cerca de una gran piedra se adelantan desde el borde del recinto hasta el frente lateral, para ocultar el fin físico de la senda dentro de las propiedades del jardín. Junto a este lapso intermedio, como en Seifu-so, se sitúa un espacio vacío debajo del elemento masa que del paisaje se presta, aquí la cubierta de *San-mon* de Nanzen-ji. Este pozo de luz, dado sobre una colina, pasa a ser un espacio privado que se utiliza por aquellas personas que ante la muchedumbre de la fiesta en la plaza contigua quieren tener una charla privada. Al fondo de la parcela se coloca la masa de agua principal que flota oscura en el espacio. Una muy honda hendidura sobre el bosque recóndito marca el origen del agua en vigoroso surtidor. El flujo crea una laguna y discurre hacia la derecha, en donde un silencioso nacimiento une su agua al jardín. A partir de este punto se produce el gran rugir, un vivaz y recto arroyo donde numerosas piedras obligan al murmullo del agua pronunciarse en su camino. Estratégica, en la diagonal opuesta a la máxima fuga visual del jardín al paisaje, se sitúa enclavada en el interior de la casa la habitación del té. De ese modo Ogawa vincula de nuevo, máxima profundidad espacial, con la ubicación de los espacios arquitectónicos de mayor entidad. Como resultado en Yi-en²³ la función que en ella se desarrolla se fusiona con el paisaje de Higashiyama.

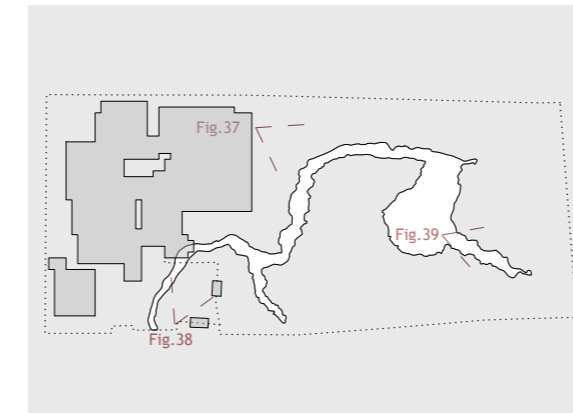


Fig. 37. Vista diagonal desde la casa del té (Págs. 86-87).

Fig. 38. El acceso al jardín (Pág. 88).

Fig. 39. La caída del arroyo sobre el estanque (Pág. 89).

23. El propietario originario es Hosokawa Moritatsu padre del ex primer ministro Hosokawa Morihiro quien relata como de niño solía pescar desde la cocina sobre el arroyo. NHK (2010). En la actualidad al este del jardín, el nuevo propietario se ha construido una nueva casa diseñada por el famoso arquitecto Kengo Kuma







Fig. 40. *Kuya no Taki* 空也の滝. La cascada *Kuya*. Kioto

24. Era que comprende aproximadamente desde el año 14.500 a.C. hasta el 300 a.C.,

25. *Yaoyorozu no kami* 八百万の神 Lit. ocho millones de dioses. En referencia al politeísmo que caracteriza a la religión sintoísta.

Desde antaño los pobladores de las costas insulares del este de Asia, el actual Japón, desarrollan una estrecha relación con la naturaleza. En las más antiguas huellas de la civilización primitiva, la era Jomon²⁴, las manifestaciones cotidianas, artísticas y religiosas se fundamentan en principios basados en una relación armónica con el medio circundante. La religión nativa, agrupada en torno a una serie de creencias, recibe el nombre de sintoísmo a partir del S.VI. Ésta reúne un conjunto de ritos cuyo deseo es obtener la energía causante de los fenómenos naturales, representados por una infinita miríada de dioses²⁵ Los distintos actos realizados para tal fin son su camino. El propósito es lograr una pacífica unión con ellos y con las almas humanas que permanecen cerca de sus cuerpos tras la muerte. El rasgo definitivo de ésta compleja religión es que la naturaleza es la materia en donde ella se manifiesta. Comparte similitudes con otras religiones provenientes del continente, en concreto con el confucianismo y el taoísmo. Prácticas, todas, que se encuadran en un ámbito geográfico mayor, el asiático, en cuyas religiones y tradiciones folklóricas se realiza una visión animista de la naturaleza. Sin embargo el sintoísmo en sus ritos transmitidos y perfeccionados en generación tras generación revela una particularidad y sofisticación inusual en su aproximación hacia lo natural. El conjunto sagrado de Ise Jingu (Fig. 41 de la página siguiente.) es sin lugar a duda, la expresión más refinada de su universo.

Las causas de la singularidad sintoísta se encuentran fundamentalmente en la insularidad del Japón, que aislado físicamente del resto del continente asiático, filtra sus específicas vías de relación. También en la belleza y el ímpetu natural de su territorio, caracterizado al tiempo por la bondad y fragilidad de su hermosura como por la ferocidad e inestabilidad de su tierra. Su morada es destruida una vez tras otra por la naturaleza. Posteriormente ha de renacer de nuevo sobre el mismo suelo. El ser humano frente a ello, incapaz de dominar totalmente a esta energía sobrenatural, se acerca primero con desazón y asustadizo respeto. Tras ello, su pensamiento agudiza en como obtenerla. (Fig. 40).



26. Acerca de esta relación, el investigador Nitschke ha afirmado que “La historia de la jardinería japonesa es también la historia de la búsqueda de un paraíso del loto; es decir, la historia del esfuerzo humano por alcanzar la existencia adecuada en y con la naturaleza” Nitschke (2007, p. 9)

27. De hecho la obra de Nitschke (2007) contrapone la línea ortogonal de la arquitectura con la orgánica del jardín.

28. Estos cinco prototipos se corresponden con los dados en las épocas de 1)Heian; 2)Kamakura y Muromachi; 3)Azuchi-Momoyama; 4)Edo 5)Meiji - act. Nitschke (2007, p.27)

Fig. 41. Ise Jingu. Naiku. Santuario de *Kazahi no Mino Miya*

Esta intensa relación con la naturaleza²⁶ ha llegado a constituir el auténtico rasgo característico de la identidad nacional japonesa. Es la genuina esencia que la define. Su continua inercia ha permanecido siempre presente en mayor o menor medida en todos los tiempos. No obstante se matiza por las diversas oleadas de influencias exteriores de las que también se alimenta, dentro de unos márgenes de pervivencia establecidos.

Se caracteriza por ser una relación compleja, a través del sentimiento pero también dentro de la esfera de lo conceptual. Deliberadamente contradictoria y ambigua. Aparentemente se halla lejos del campo del intelecto. Prefiere moverse dentro de los ámbitos de la percepción y de los sentidos.

La totalidad de las artes japonesas participan de esta particular relación del ser humano con la naturaleza. Entre ellas, el jardín japonés refleja, por construirse de especies vivas y procesos naturales, la vía más directa de esta profunda introspección hacia la naturaleza. Se da tanto de un modo visual, como espacial y funcional. A través de estas esferas, el jardín japonés propicia la unión entre la arquitectura y la naturaleza, entre un exterior y un interior²⁷. La arquitectura japonesa recoge en los marcos del universo japonés, la voluntad de vivir ligado en un medio rodeado por la naturaleza. El jardín japonés cataliza a ese pensamiento.

A lo largo de la historia, la relación entre arquitectura y naturaleza que el jardín japonés sincroniza, se da de diversos modos según el concepto de naturaleza de cada época. Diferentes composiciones y elementos que forman el imaginario del jardín tradicional japonés se encargan de darle forma. En lo relativo al espacio y a la materia, concretamente a la ubicación y la elección de estos objetos en el jardín, su localización es también consecuencia del concepto de naturaleza se tiene en cada periodo histórico. Nitschke clasifica en cinco los distintos prototipos del jardín japonés a través del concepto de naturaleza que se ha tenido en cada marco histórico²⁸



Fig. 43. Asentamiento holandés en Dejima, Nagasaki de 1641 a 1853. Detalle

Fig. 42. Asentamiento en Dejima. Vista completa



Fig. 44. Asentamiento Chino en Nagasaki. 1639-1854

EL JARDÍN JAPONÉS A FINALES DEL PERIODO EDO

Periodo Edo²⁹, el jardín japonés como resultado de más de dos siglos de aislamiento del país³⁰, relaja sus principios. En busca de una renovación, se apoya en nuevas vías, pero al ser éstas, esferas transversales a las de su propio ámbito, acaba por banalizar a su fecundo y propio universo. Prueba de ello es el pobre legado de los jardines. La mayor parte de éstos son un catálogo en las que las imágenes y reglas del pasado son copiadas de forma literal sin haber sido previamente pasadas por el tamiz propio del contexto de la época.

En lo que atañe a la serie de intercambios con el exterior del país, estos son exiguos. No hay contacto oficial que haga brindar de nuevas y frescas ideas venidas desde afuera. De ser así, podría propiciarse un nuevo caldo de cultivo para el jardín japonés de este periodo Edo así como en el pasado ya sucediera con la influencia del budismo. Solamente se dan breves y puntuales trueques culturales y económicos con Holanda, y en mayor medida con China. En el S XVII, desde este vasto territorio vecino, penetra un nuevo tipo de té, es el denominado té verde *sencha*. Su filosofía, que difiere de la del té *matcha*, va a dar un giro circunstancial al futuro del jardín japonés a finales del periodo Edo y sobretodo en el periodo Meiji. No obstante en estos precisos momentos su repercusión es todavía menor, su efecto se halla en un estado latente y simiente.

En este contexto, los mejores jardines del periodo Edo recogen una virtud desenfadada, experimentalista y propia, a partir del ensamblaje de los elementos del pasado junto con ligeras novedades, mostrándose así el potencial precursor de este presente para con el futuro. Entre los cánones de sus principios se aprecia la voluntad de crear un jardín despojado de la antigua estética del *wabi-sabi*³¹ distinguida por atmósferas oscuras y tenebrosas, para abrirse a un nuevo espacio de creación caracterizado tanto por su amplitud y luminosidad como por un recorrido distendido. Las rocas por ejemplo, presentan recursos formales antagónicos, en algunas ocasiones se presentan grotescas, en otras por lo contrario ocultas por *karikomi-no mono*³².

29. Era que comprende del año 1603 d.C al 1868 d.C

30. *Sakoku* 鎖国 Lit. País en cadenas. Política del sogún Tokugawa que marca las relaciones del país con el exterior basadas en una estrategia de aislamiento. Para ello ninguna persona extranjera o nativa podía entrar o salir del país estando castigado bajo pena de muerte. Entró en vigencia en 1641 tras la expulsión de Japón de los extranjeros europeos. En la práctica si hubo contactos con el exterior pero de manera muy reducida y siempre bajo el control del sogún. Finaliza en 1853 cuando el comodoro Matthew llega a la bahía de Tokio para exigir la reapertura al exterior del país.

31. *Wabi sabi* 侘・寂 Concepto estético japonés que regula muchas de sus artes. Patina del tiempo depositada sobre objetos que han sido elaborados a partir de materiales rústicos y sencillos.

32. *Karikomi no mono* 刈り込みの物 Arte de la poda de arbustos para darles una forma determinada. En Japón durante el periodo Edo es frecuentemente utilizado. Por ejemplo en los jardines de Kobori Enshu, Daichi-ji en Kogakun de la prefectura de Shiga y Raikyu-ji en Takaha-shi de la prefectura de Okayama, las azaleas son podadas para crear una composición original en el jardín.

Fig. 45. Plano del jardín de Shisen-do



Fig. 46. Plano del jardín de Shugaku-in



Fig. 47. Plano del jardín de Koraku-en

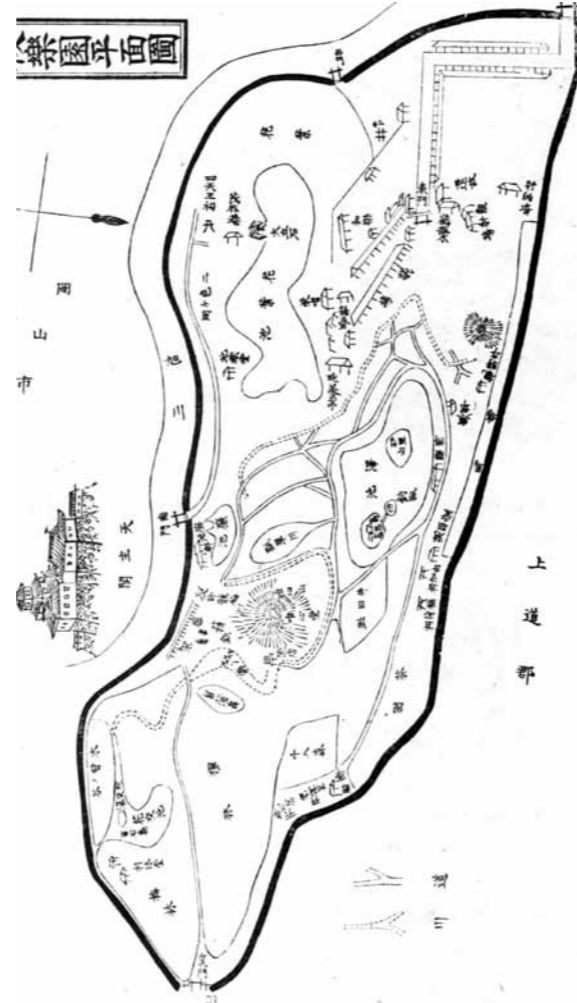


Fig. 48. Jardín de Shisen-do (1641)



Fig. 49. Jardín de Shugaku-in (1655-1699)



Fig. 50. Jardín de (Koraku-en 1700)

Este nuevo tipo de té cuya filosofía es más abierta hacia la naturaleza, busca de una nueva ceremonia y por ende de una tipología de jardín que la haga realidad, un recipiente apropiado que de cobijo a este nuevo aroma fresco y claro. Con el fin de ilustrar estos nuevos avances se ilustran brevemente, por su importancia y distinta caracterización, a tres jardines del periodo Edo. Estos son Shisen-do, Shugaku-in, y Koraku-en. La elección de estos tres jardines se debe a que muestran de una forma clara estas nuevas vías descritas de formulación basadas en ligeros avances, así como, porque comparten rasgos primarios que posteriormente se van a ver desarrollados en la obra de Ogawa en general.

El jardín de Shisen-do (Fig. 45 y Fig. 48) se distingue por la cuidada escala y proporción de cada uno de los elementos que forman una libre y original composición para esta villa de retiro que hace de él una perfecta unión entre arquitectura, jardín y naturaleza. Así mismo es una interesante combinación de un jardín de escena con otro de recorrido que conduce a la parte inferior del recinto.

El jardín de la villa imperial de Shugaku-in (Fig. 46 y Fig. 49) destaca por su clara y libre disposición abierta al paisaje, su arquitectura se despliega sobre todo el solar. Diversas atmósferas se suceden. Destacan los íntimos y delicados detalles en torno a *Kyakuden*, el camino de pinos bajo la montaña y el gran estanque superior, en donde el concepto de *shakkei* es superado al estar la arquitectura ya inmersa dentro del paisaje.

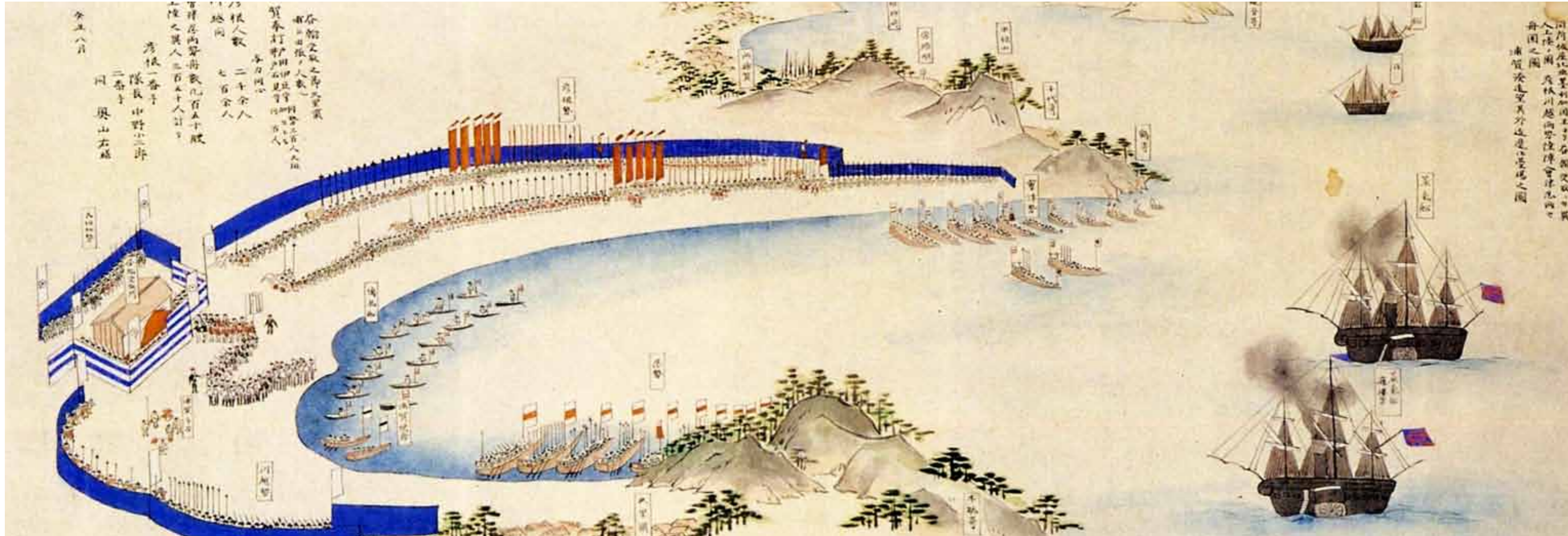
Finalmente el jardín de Kouraku-en (Fig. 47 y Fig. 50) sobresale por su gran luminosidad en donde encierra partes muy diferenciadas, una colina en su parte intermedia junto a un estanque que se emplazan por debajo de la montaña del paisaje que se toma prestado; campos de cultivo y frutales; un bosque de pinos y finalmente un curso de agua con atmósferas muy rocosas junto a la edificación principal. Kouraku-en es un referente histórico en cuanto a la amplitud de su espacio y a la forma de recorrerlo³³.

33. Ogawa cita a este jardín como la vía del futuro: "También tengo en mente jardines amplios. Es importante que hayan a partir de ahora jardines como Kouraku-en" Shirahata et al. (2008, pág. 102)



Fig. 51. Recepción del sogún ante los representantes americanos

Fig. 52. *Kurofune*. Barco americano atracado en la bahía de Yokohama



34. De 794 a 1868 con muy breves interrupciones.

35. Actual Tokio

36. En especial las regiones de Satsuma y Chosu

37. *Bakumatsu* 幕末 Periodo histórico japonés que comprende a la última parte de la era Edo, todavía regida por la figura de los sogún. Comprende a los decisivos acontecimientos que se producen entre 1853 y 1867. Tras ellos se da comienzo a la restauración imperial Meiji y por tanto fin del periodo feudal y del aislamiento japonés.

38. Traducido como “Civilización e Ilustración”

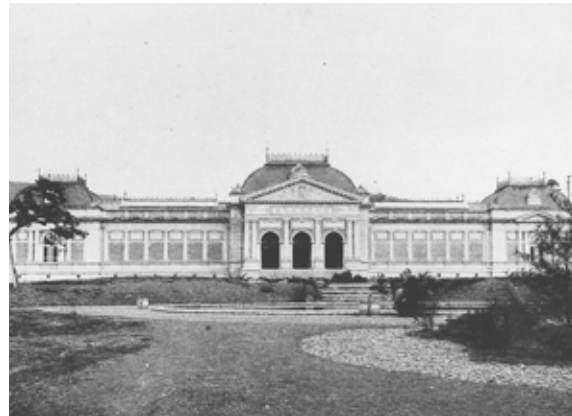
39. *Kokka Shinto* 国家神道 Sintoísmo del estado. Ideología que caracteriza al periodo Meiji promulgada por su gobierno hasta su derrota en la segunda Guerra Mundial para identificar una nación con una religión. Por ello se da preferencia a la religión nativa del sintoísmo sobre otras importadas como el budismo, taoísmo confucionismo, cristianismo, etc.

LA RESTAURACIÓN MEIJI: CAMBIOS EN LA CIUDAD DE KIOTO

Tras más de mil años de capitalidad, la ciudad de Kioto cede su hegemonía³⁴ en favor de Edo³⁵. Dicha pérdida de relevancia, no obstante, no sucede de un momento a otro súbitamente, sino que Kioto de manera progresiva deja de ser el gran centro político y administrativo que es en su origen a medida que el gobierno de los diversos sogún se emplazan en distintas áreas del país. Así pues pasa a ser únicamente relevante a nivel simbólico al ser el lugar permanente de la residencia imperial. A mitad del S.XIX, con el sogún de los Tokugawa en el poder, y tras más de dos siglos de permanencia cerrados al exterior, numerosas fuerzas internas oprimidas se hallan en pleno deseo de renovación³⁶. En julio de 1853, el barco del comodoro americano Matthey Perry (Fig. 51 y Fig. 52) atraca en la bahía de Yokohama y con ello se da inicio a un período de transición y caos interno denominado *Bakumatsu*³⁷ cuyo desenlace en la batalla final de Toba-Fushimi en 1867 promulga la abolición del gobierno de los sogún y la restauración de la figura del emperador como figura central del país. Se inicia el periodo Meiji³⁸ en 1868, caracterizado por su reapertura a Occidente y el traslado de la residencia imperial a Tokio. Como consecuencia de todos estos cambios, la ciudad de Kioto entra en un periodo de declive económico y demográfico. Aun con todo, ni por aquel entonces ni siquiera ahora, Kioto deja de ser la auténtica capital cultural y bastión del Japón más puro y tradicional.

Con la restauración Meiji también se da inicio al auge del nacionalismo. Una de las primeras acciones es asimilar identidad nacional con unidad religiosa, para ello se considera el sintoísmo como la religión exclusiva del estado³⁹ en detrimento de las restantes, hecho que pasa por una depuración de ésta frente a las paulatinas influencias de otras religiones coexistentes. Así pues las religiones budistas, taoístas y confucionistas son desplazadas y relegadas para configurar una identidad nacional basada en una necesaria definición religiosa siguiendo el patrón occidental. En la ley promulgada en Febrero de 1871, acerca de la transferencia de los derechos de propiedades del suelo, ésta pasa de los templos y santuarios en beneficio del estado ex-

Fig. 53. Museo nacional de Kioto.



40. *Bummei Kaika* 文明開化 Política del periodo Meiji que comprende al conjunto de las medidas adoptadas por parte de Japón con el fin de adoptar los avances y costumbres de la cultura occidental tras su periodo de aislamiento.

cepto el área más próxima del santuario o del templo. En cuanto aquí corresponde, este hecho va a tener gran importancia en la fisonomía del área en donde se van a emplazar la mayor parte de los jardines de Ogawa pues al quedar éstas libres, se van a corresponder con las zonas por donde la ciudad abre nuevas vías de ensanche.

Así mismo, el modo en que ambas religiones, sintoísta y budista, interpretan a los fenómenos naturales, va a tener su propia repercusión sobre los jardines que se crean en los inicios de esta era.

Con el fin de propiciar un efectivo cambio económico basado en una rápida industrialización, Japón envía a numerosos emisarios mayormente a Europa, para paliar el retraso científico que acumula con respecto a Occidente.

En lo militar, este nacionalismo supone el fortalecimiento de este cuerpo que augura el posterior movimiento de expansión territorial y colonización de esta potencia por Asia siguiendo a modelos occidentales.

En lo que corresponde a la esfera social, la restauración Meiji trata de igualar en lo máximo posible los derechos y posibilidades de su población tras siglos de poder de los diversos según que se suceden y regidos bajo reglas similares al sistema feudal europeo.

En la vida del día a día de los japoneses se van a suceder cambios muy profundos dirigidos a adoptar numerosas costumbres occidentales en detrimento de su propia cultura. Este movimiento en favor de lo occidental es conocido bajo el nombre de *bummei kaika*⁴⁰. Por ejemplo, se aprueban distintos edictos que prohíben la posesión de espadas o el corte de pelo al estilo samurái, paulatinamente el quimono deja de ser la vestimenta apropiada para realizar el trabajo en favor del uso de trajes occidentales; se construyen los primeros edificios de estilo Occidental para los edificios públicos, etc (Figuras 53-55)



Fig. 55. Parque de Hibiya en Tokio. Plano

Fig. 54. Concierto al aire libre en el Parque de Hibiya en Tokio. Inicios S. XX





Fig. 56. El jardín del marqués Okuma 1887



Fig. 57. El jardín del marqués de Hosokawa de 1893



Fig. 58. El jardín del marqués Ishikawa Takanawa de 1909



Fig. 60. Plano del jardín del marqués Okuma



Fig. 61. Plano del jardín del marqués de Hosokawa



Fig. 62. Plano del jardín del marqués Ishikawa Takanawa

Fig. 59. Jardín del hotel de Tsukiji de 1868

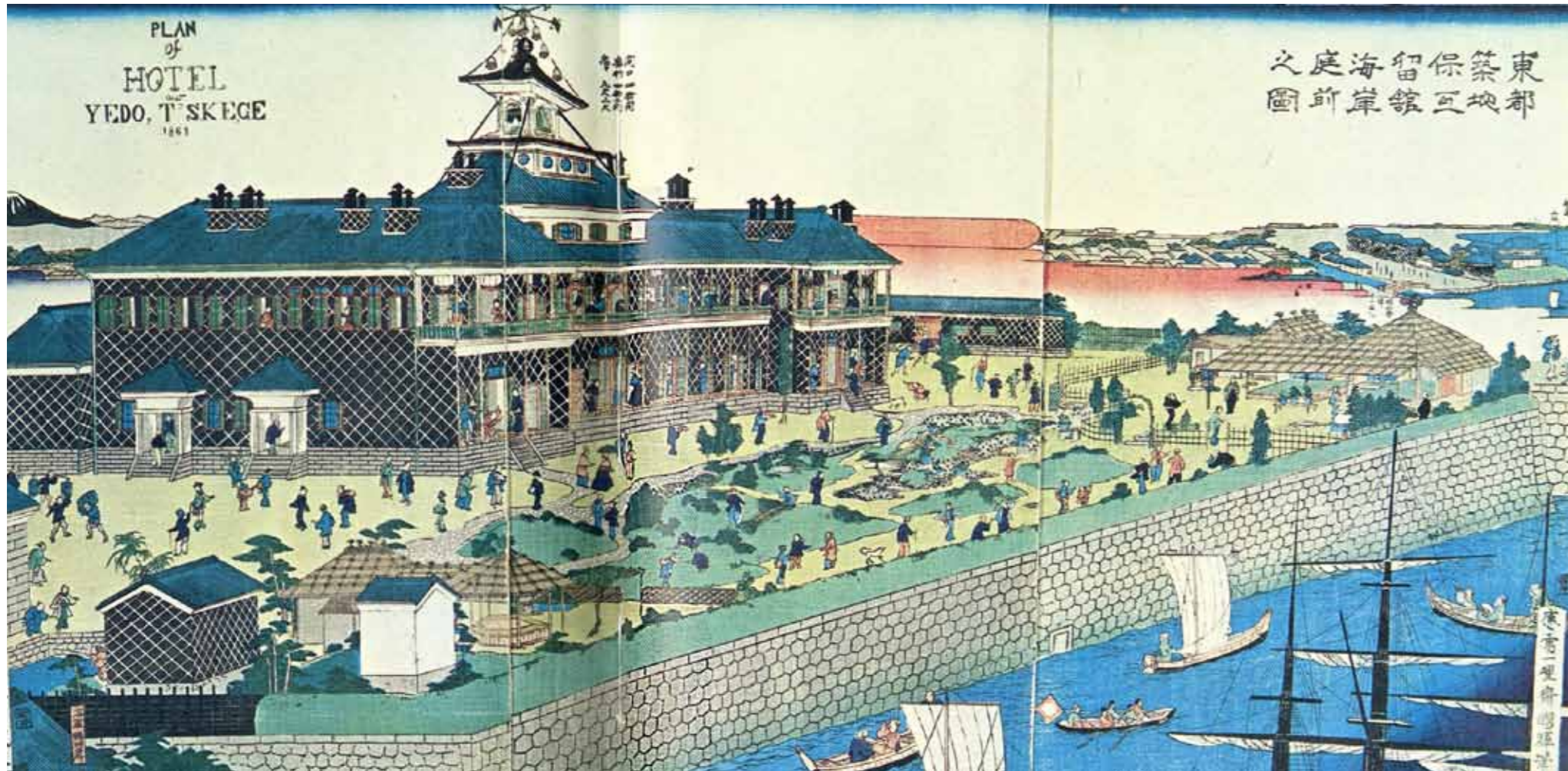


Fig. 63. Detalle del Jardín del hotel de Tsukiji de 1868

41. La investigadora Muraoka K. discrepa con Hiragaya S. en cuanto a que hubiera influencia en el jardín japonés por parte de su homónimo inglés en el periodo Meiji tras la transmisión realizada por parte de las personalidades japonesas enviadas a Europa a fin de estudiar su civilización. Para ello analiza los jardines ingleses de Stourhed, Rousham y el palacio de Bleinhem. Extrae que no se dan las condiciones específicas necesarias para realizar dicha aseveración. Por ello concluye que el jardín japonés Meiji es la evolución natural de su predecesor, periodo Edo, bajo un nuevo contexto cultural de la era Meiji caracterizada por el realismo, naturalismo e individualismo. Muraoka (2011, p. 37-39)

42. Para Harigaya S., tanto el jardín japonés de estilo mixto (oriental-occidental) como su posterior prototipo, resultado de una total asimilación del estilo occidental, son el valioso legado de esta era cuya repercusión posterior se va a dar en la creación de numerosos parques públicos en Japón de estilo occidental. Harigaya (1934, p. 93-101)

En lo que atañe al jardín japonés del periodo Meiji, con la apertura a Occidente, este periodo se enfrenta a nuevos y grandes desafíos. Sus mayores esfuerzos van encaminados en hacer compatible las nuevas corrientes paisajísticas extranjeras, caracterizadas por vastas superficies, composiciones geométricas, vegetación recortada, etc; con el jardín del último periodo Edo, distinguido por un espacio luminoso con abruptas colinas y caminos tortuosos. La evolución del proceso de ensamblaje de filosofías tan alejadas del mundo natural, la reflejan los jardines construidos en torno al área de la ciudad de Tokio. El investigador Harigaya Shokichi distingue tres etapas en lo que concierne a este desarrollo. En una primera fase se da una simple convivencia de vocabularios sin apenas haber elementos resultantes nuevos. Concretamente aquí se refiere a la incorporación de singulares elementos occidentales como arcos, miradores, fuentes, etc, a jardines de estilo predominantemente japonés. El jardín del hotel Tsukiji (Fig. 59 y Fig. 63) es un claro ejemplo. No obstante, más tarde, el jardín del marqués Okuma (Fig. 56 y Fig. 60) muestra en estado embrionario rasgos que posteriormente se van a consolidar tras la progresiva vuelta a Japón de los primeros mensajeros a Europa⁴¹. Se abre entonces paso a una segundo escalón en donde se produce una fusión de estilos japoneses y occidentales y florece un jardín propio que se caracteriza por disponer de praderas extensas con suaves pendientes, salpicadas por arbustos y árboles de mediano tamaño, serpenteados por sinuosos y elegantes caminos. El jardín del marqués de Hosokawa (Fig. 57 y Fig. 61) es una muestra. La función de estos jardines, es la de conectar ambos cuerpos edificatorios de estilos diferentes con sendas vistas hacia aquellas partes del jardín en donde dominan sus composiciones correspondientes. Finalmente en una tercera y última etapa se produce ya una total asimilación del jardín Occidental⁴², de sus vastas y planas superficies separadas por líneas rectas y geométricas, gusto por fórmulas simétricas, vegetación recortada en grandes maceteros y edificios de estilo totalmente europeo. El jardín del marqués Ishikawa Takanawa (Fig. 58 y Fig. 62) es el máximo exponente.



Fig. 64. Jardín de Hakusason-so. Kioto



Fig. 65. Jardín de Rokasen-sui. Otsu



Fig. 66. Jardín de Rokasen-sui. Plano



Fig. 68. Inauguración en Kioto del canal del lago Biwa.



Fig. 69. Construcción del Santuario de Heian Jingu.



Fig. 70. Exposición industrial celebrada en Kioto.



Fig. 67. Jardín de Hakusason-so. Plano

No obstante estas tres fases descritas no se aprecian en los jardines que se producen en la antigua capital, Kioto. De sus producciones, cabe resaltar que son propuestas que se hallan más preocupadas en integrar la obra en el lugar que en incorporar con premura el nuevo estilo occidental (Fig. 64-Fig. 67). De hecho el reto se halla en elaborar un nuevo modelo de jardín a partir de incluir las características latentes de sus predecesores, periodo Edo, en especial su luminosidad. Con respecto al modo de hacerlo sintonizan con la óptica vista para Tokio, en una vuelta al naturalismo⁴³, no obstante, y esta es una gran diferencia con respecto a ella, tiene como premisa recuperar parte del espacio del jardín de *roji*⁴⁴ que en los últimos jardines Edo había quedado desvirtuada. Asimismo incorporan con mayor precisión y calidad al recurso del agua, que es prácticamente inexistente en los ejemplos de Tokio. Por otra parte, funcionalmente, los diseñadores de Kioto, se hallan inmersos en la búsqueda de un escenario apropiado para la fiesta del té *sencha*. Junto a ello han de satisfacerse los deseos de los propietarios para que el jardín sea capaz de representar su estatus. En particular, se trata de una nueva burguesía creciente que surge de la recuperación económica de la ciudad y que permite relanzar la cultura local con intercambios económicos con el resto del país y el exterior. Esta nueva clase alta dispone de los primeros contactos con ciudadanos europeos tras sus estancias en el extranjero. De ese modo se propicia un trasvase cultural a través de sus negocios que tiene su propio calado en los jardines, pues ésta los hace servir como tarjeta de visita. El canon de belleza que van a instaurar se basa esencialmente en el paisaje que envuelve a la obra. El resultado es la elaboración de una marca propia representativa de sus propios ideales culturales y estéticos basados en un aperturismo controlado a Occidente a partir del perfeccionamiento de sus propias raíces tradicionales. Esta propagación se traduce a nivel paisajístico en la creación de unos jardines abocados al bello paisaje del lugar. En ello las generosas dimensiones de los recintos, por disponerse de los nuevos terrenos tomados por el estado a los templos y santuarios, va a ser un factor decisivo.

43. Shizen shugi 自然主義 Naturalismo

44. *Roji* (jardín de) 露地 lit. suelo húmedo. Camino de acceso a través de las piedras *tobi ishi* que marcan el camino hacia la casa del té caracterizado por la umbría creada por las plantas siempre verdes que aquí se ubican. Se divide por un jardín exterior e interior, con una *machiai* y en él se ubican elementos típicos como las linternas o el *tsukubai*.



Fig. 71. La Misión Iwakura o embajada Iwakura (岩倉使節團, Iwakura Shisetsudan) es una embajada diplomática japonesa que viaja en 1871 a América y Europa. Su objetivo es conocer los avances culturales y científicos de Occidente. Es propuesta por primera vez por Guido Verbeck, influyente ciudadano holandés que vive en el sur de Japón. Tras esta misión otras similares se realizan.

El motor definitivo para este impulso económico y demográfico para superar el declive de la ciudad de Kioto tras el traslado de la capital a Edo es la creación del canal del lago Biwa (Fig. 68). Su construcción tiene una repercusión notable sobre la propia fisonomía de la ciudad. El canal sirve para transportar agua, carga y pasajeros. Asimismo se erige la primera estación pública de energía hidroeléctrica del país que sirve para suministrar energía a los tranvías que se proyectan para circular por la ciudad. Desde el gran canal, otros ramales de menor tamaño se derivan y numerosa agua llega a muchos otros puntos alejados de la ciudad. Todos estos acontecimientos encadenados producen el resurgir de la ciudad de Kioto. Bajo ese clima de confianza se celebra la exposición industrial del Japón en Kioto (Fig. 689) sobre la zona de Okazaki. En el mismo sitio se construye el Santuario Heian Jingu (Fig. 6970) para celebrar los 1100 años del nacimiento de la capital histórica de Heian-Kyo, nombre oficial de la ciudad de Kioto durante su supremacía. Ogawa se encargará de su jardín.

La influencia que la apertura a Occidente ejerce sobre el jardín japonés en los periodos Meiji, Taisho y Showa, en los que se inscribe la obra de Ogawa, se desmenuza gradualmente a lo largo de esta disertación y a través de su obra. La nueva vertiente de corte naturalista descrita, abierta al paisaje, junto con algunos ejemplos en Tokio, representa, visto hoy en día, al jardín japonés moderno que se abre paso en estas épocas a partir de sacar a la luz las ansias interiores que se gestan desde el periodo Edo y en especial aquí se refiere al abandono del simbolismo dando preferencia a la naturaleza como tema principal de sus composiciones. Por ello es el propio acto de aperturismo japonés hacia el exterior (Fig. 71), el catalizador, pero no para copiar literalmente todo cuanto se descubra, sino para liberar, posibilitar y desencadenar múltiples cambios que desde hacia tiempo ya se desean. Así pues Occidente sirve como espejo al que reflejarse en unas ocasiones o simplemente como imagen alternativa de la que distinguirse y no ser tomada, en otras. Resulta imposible



Fig. 72. Jardín de Gyo-en en Tokio. Año 1884



Fig. 73. Jardín de Isui-en en Nara. Año 1899



Fig. 74. Jardín de Seibi-en en Hirosaki. Año 1902-1911



Fig. 76. Plano del jardín de Gyo-en en Tokio.



Fig. 77. Plano del jardín Isui-en.



Fig. 78. Plano del jardín Seibi-en.



Fig. 75. *Tsukiyama teizo-den*. Escrito por Akisato Ritoken en 1828 es el más reciente en la época de Ogawa y por lo tanto el más utilizado

no concluir que se acerca un renovado y lleno de energía jardín japonés, del que la influencia con Occidente no es tan deudora sino transversal. Dentro de este clima de hervidero destaca, como figura consistente con una línea de pensamiento integradora, la obra de Ogawa que se enclava de forma continua en Kioto y en menor medida en otras ciudades de Japón. Sus jardines, más otras puntuales, en especial la valiosa carrera de Kodaira Yoshichika⁴⁵, y diversas obras anónimas, forman un cambio de paradigma en el periodo Meiji que da inicio el paisajismo moderno japonés. Son el reflejo único de esta trascendental y contradictoria época Meiji. Como resumen, para Tokio y Kioto, las incursiones culturales exteriores son tratadas e integradas de diversa manera según el propio contexto físico y cultural de cada área geográfica. En la antigua capital Kioto, donde Ogawa construye la gran mayoría de sus obras, se va a instaurar un jardín del paisaje, mientras en Tokio, un ambiente más urbano, otros diseñadores materializan imágenes más europeístas. Éstas tienen gran repercusión posterior para los futuros parques públicos que se construyen. Mientras tanto, en otros ámbitos periféricos las soluciones son más locales, experimentalistas y libres.

En cuanto a los manuales que los jardineros disponen en sus labores, destaca el *Tsukiyama teizo-den* (Fig. 75). Ogawa además cita el *Tenchijin*⁴⁶ y el *Gogyo*⁴⁷ (Fig. 79) como libros asiduos en sus inicios.

De la breve primera visita que se ha realizado a la obra seleccionada de Ogawa, capítulo segundo de esta disertación, se adivina un primer aroma de su obra. A continuación para finalizar este recorrido por el jardín del periodo Meiji y antes de adentrarse al universo Ogawa, se visitan tres jardines, que bien pudieran haber sido diseñados por él mismo. De ese modo al poner en valor a tres obras coetáneas se pone en su justo lugar a su propia obra y se enclava dentro de una corriente más amplia de la época caracterizada por elaborar espacios luminosos y naturales. Estos tres jardines, que pudieran haber sido diseñados por Ogawa pero que no lo fueron, son el jardín de Isui-en en Nara, Seibi-en en Hirosaki y Gyo-en en Tokio.

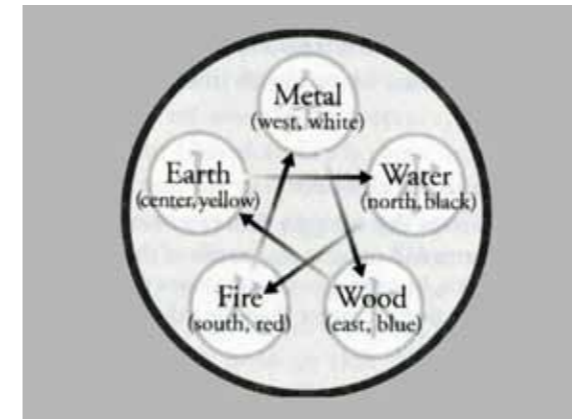


Fig. 79. *Gogyo*

El jardín de Gyo-en de Tokio, (Fig. 72 y Fig. 76) dentro de los recintos del Santuario de Meiji Jingu, se construye en 1884. El arquitecto paisajista Kodaira Yoshichika a las órdenes del emperador dota de un espacio vital a la emperatriz Shoken. Diversas reuniones de corrección y concreción de la propuesta final se suceden⁴⁸. De Gyo-en en primer lugar destaca la no presencia de ningún objeto con carácter simbólico, reflejo del espíritu de la época comandada por el Emperador. En segundo lugar la calidad espacial del jardín fruto de vincular la forma del estanque con el penetrar un espacio profundo a través del recorrido por un valle seco que conduce a un pozo en su extremo más interior. Respecto a los jardines vistos de Tokio, tiene en común el frente de la casa, un espacio abierto en donde el camino serpentea una pradera en pendiente jalonada por azaleas y que conduce al frente del estanque. Una terraza de pesca se sitúa para el disfrute de la emperatriz.

El jardín de Isui-en de Nara (Fig. 73 y Fig. 77) se erige en el año 1899 por parte de Jikiso Soshitsu duodécima cabeza en el linaje de *Urasenke*⁴⁹ según las ordenes del propietario, el empresario Seiki Tojiro. Espacialmente del jardín se destaca la vista principal que toma prestado el templo de Todai-ji. El *shakkei* se obtiene a partir de la ubicación de una isla desnuda bajo su cubierta. Hasta ella llegan unas piedras *tobi ishi*.

El jardín de Seibi-en en Kuroishi (Fig. 74 y Fig. 78) en la provincia de Aomori se empieza en 1902 y se termina en 1911. De él se destaca su desdoble en tres diferentes universos, el frente abierto al paisaje en donde un estanque precede a una colina sobre la que los pinos se pierden hacia el infinito en una forma de tomar prestado el paisaje muy elegante y refinada; el lado derecho dedicado al mundo budista con sus respectivos elementos y el lado izquierdo destinado al bosque en donde se sitúan los pequeños santuarios sintoístas.

Con Ogawa tienen en común, la pérdida del simbolismo, la utilización de la técnica del *shakkei* y el despliegue espacial en aras de lugares inéditos en el paisajismo. No obstante sus soluciones son más refinadas.

45. Arquitecto y paisajista (1895-1912)

46. *Tenchijin* 天人 Principio paisajístico que describe el universo incorporando elementos como el cielo, la tierra y el ser humano.

47. *Gogyo* 五行 Filosofía que explica los eventos naturales como resultado de la interacción de cinco elementos: madera, fuego, tierra, metal y agua.

48. Antiguamente había existido ya un jardín en el lugar.

49. *Urasenke* 裏千家 Una de las escuelas más importantes de la ceremonia del té japonesa.

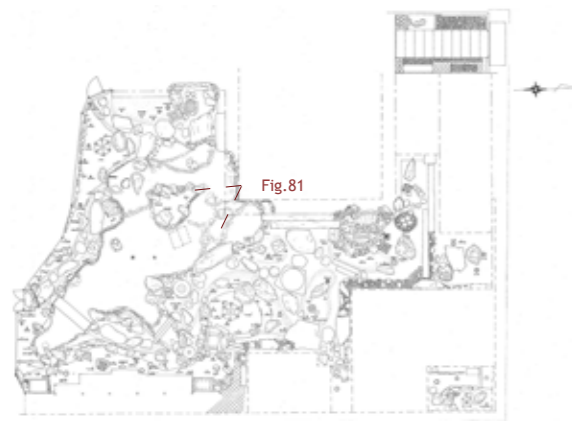


Fig. 80. Jardín de Namikawa. Plano

Fig. 81. Jardín de Namikawa, primera obra representativa de Ogawa



- 50. Situada cerca de Kioto.
- 51. Según Ogawa Katsuaki en una entrevista con él.
- 52. (1579-1647) Maestro de jardines
- 53. (1840-1908) Personalidad influyente procedente de la región de Chosu
- 54. (1836-1909) Maestro de jardines procedente de la región de Chosu. Ogawa se refiere a él como “*El Kobori Enshu de estos tiempos*” Shirahata (2008, pág. 5)
- 55. “Sr. Yamagata cuando se trata de gestionar la estrategia del ejército usted es el numero uno en Japón, pero cuando se trata de hacer este jardín, déjeme a mi” Palabras de Ogawa a Yamagata tras escuchar sus imposiciones en el diseño. Itoh (1980, pág. 41)

EL LINAJE OGAWA: UEJI



Fig. 82. Trabajadores de la empresa de Ogawa



Fig. 83. Letra de puño de Jihee Ogawa. Recibo.

Yamamoto Genosuke nace en la aldea de Kodari⁵⁰ el 25 de Mayo de 1860, últimos años del periodo Edo. Conoce a Ogawa Mitsu en la universidad en un grupo de reuniones de estudiantes que planean marcharse un año al extranjero a tener dicha experiencia pionera⁵¹ en los primeros años de reapertura del país ya en el periodo Meiji. Ella es la cuarta de las hijas de Ogawa VI que en ese momento ostenta el título del linaje de una familia dedicados al oficio de la jardinería desde a mediados del siglo XVIII. Genosuke a los 17 años y Mitsu deciden casarse. En ese momento él es adoptado por la familia y pasa a llamarse Ogawa Jihee. Se unen al negocio familiar y abandonan el deseo de ir a Europa. A los 20 años con el fallecimiento repentino de Ogawa VI se convierte en cabeza de familia y por tanto en la séptima generación de los Ogawa. Profesionalmente se hace llamar con el sobrenombre de Ueji (Fig. 82 -Fig. 83). La empresa se halla en el área de Okazaki, muy cerca de donde va a desplegarse la gran mayoría de su posterior obra. Sus inicios se compaginan con jardines de menor entidad, labores de mantenimiento y rehabilitación de otros tantos. Ogawa adquiere fama como investigador de la escuela del maestro Kobori Enshu⁵². De la red de contactos que su familia le dispone, conoce a Kuhara Shozaburo⁵³ quien a su vez le presenta a distintas personalidades provenientes todas ellas de los dominios de *Chosu* y *Satsuma*, entre ellos al maestro Ijuin Kanetsune⁵⁴ al que ayuda en el jardín de Kousei-in.

Su primera obra de cierto renombre es el jardín de Namikawa en 1890 a la edad de 30 años (Fig. 80- Fig. 81). De ella destaca la gran superficie que dedica al estanque a donde asoma el pabellón principal de la edificación y la gran cantidad de piedras ubicadas, algo que ya no va a volver a repetirse tras esta obra. A la edad de 37 años se va a producir un encuentro crucial en su carrera profesional. Yamagata Aritomo le encomienda hacerse cargo de lo que va a ser la primera gran construcción de un gran jardín, Murin-an. Varias anécdotas⁵⁵ relatan la naturaleza de la relación que mantienen ambos con respecto al proceso de construcción del jardín. Es la comunión de ambas personalidades las que hacen llevar al jardín hacia una fresca solución

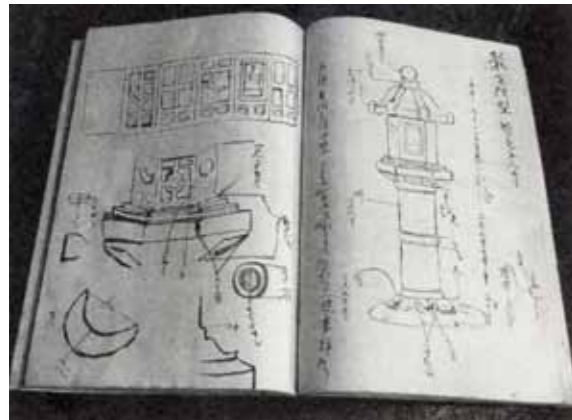


Fig. 84. Cuaderno de notas y bocetos de Hakuyo

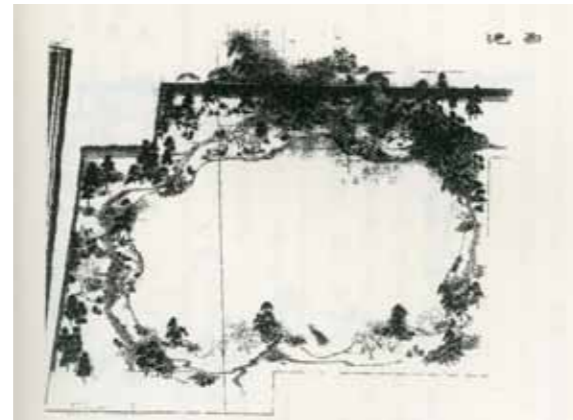


Fig. 85. Plano original del estanque oeste de Heian Jingu.



Fig. 86. Plano original del estanque oeste de Heian Jingu.



Fig. 88. Ogawa Jihei VII



Fig. 89. Ogawa Jihei VIII



Fig. 90. Ogawa Jihei XIX



Fig. 91. Ogawa Kimiko



Fig. 92. Ogawa Jihei XI



Fig. 93. Ogawa Katsuaki



Fig. 87. Lápiz de bocetos de Hakuyo

56. Ogawa trabaja constantemente con los más importantes de la época de forma regular y constante. Entre ellos se destacan a Kitamura Setajiro, Kimura Senbeye, Masuda Fujjio, Kamito, Ikeda Goichi, Yagi entre otros.

57. Con el fin de ofrecer una idea de los tiempos constructivos de los jardines, estos difieren según sus tamaños y dificultades técnicas. Asimismo una vez dados por acabados en lo que se refiere a la estructura general de su espacio, la terminación de los detalles se alarga con el tiempo. Es más Ogawa como encargado también de mantenerlos posteriormente, procede a realizar cambios continuos en ellos a lo largo de su carrera. En concreto el jardín de Seifu-so construido entre 1912 a 1913 se corresponde con las siguientes etapas: 1) el jardín se completa en 9 meses a partir de julio 1912 a abril 1913; 2) el jardín de té se completó en 6 meses a partir de noviembre 1912 a abril 1913; 3) el estanque se completa en 7 meses desde septiembre 1912 hasta marzo 1913; 4) las colinas artificiales se terminan en 3 meses de octubre a diciembre de 1912; 5) el bambú se planta en el frente de la entrada de la casa en abril 1913; 6) el jardín de hierba se completa en 7 meses a partir de octubre de 1912 a abril de 1913. Sugita (2011, p. 369)

abierta al paisaje a través de distintos recursos espaciales y materiales. Tras Murin-an se va a encargar de realizar dilatadamente en el tiempo uno de sus jardines más importantes, el del santuario de Heian Jingu (Fig. 85 -Fig. 86), en concreto en este momento las partes que se corresponden con el estanque oeste e interior. En todas estas obras hace uso del agua proveniente del recién acabado canal del lago Biwa. Por tanto ya desde sus inicios la relación que tiene Ogawa con el agua del lugar se hace patente como elemento fundamental. A partir de su relación con Yamagata, empieza a recibir gran cantidad de encargos de las clases sociales más altas del país que se asientan sobre el valle de Nanzen-ji para construirse segundas residencias abiertas al magnífico escaparate de Higashiyama. Junto con estos jardines de nuevas construcciones recibe los encargos de restaurar los jardines históricos más importantes como Kioto-Gosho, Katsura-Rykyu, Shuga-kuin, Nijo-jo, Ninna-ji entre otros. De entre todos sus clientes va a ser la familia Sumitomo la que le va a dar las mayores oportunidades para desarrollar su filosofía paisajística a través de varios jardines por los que es solicitado. El proceso de elaboración de los jardines es muy peculiar. La aportación del cliente en la toma de decisiones del proyecto es relevante, asimismo a través de ellos Ogawa va a recibir las noticias de los estilos que se están dando en Europa. Conjuntamente al entender Ogawa el proyecto de jardín y arquitectura como uno único va a establecer conexiones con sus arquitectos y carpinteros⁵⁶. De ese modo, arquitectura y jardín, en el mejor de los casos se integran mutuamente con el fin de crear una unidad espacial y material. A tal fin ambas tareas se construyen en diversas fases coordinadas. No solo el jardín de Heian Jingu muestra este hecho, por otro lado comprensible por la envergadura de la obra, sino también otros jardines como Tairyu-sanso, Ryukyo-in, Seifu-so⁵⁷ etc, son llevados a cabo a partir de diversas etapas en donde a la construcción de un nuevo cuerpo edificatorio le sigue su parte correspondiente del jardín o viceversa. A partir de todo este entramado de contactos, clientes importantes, artesanos y con la ayuda inseparable de su familia la empresa crece en volumen



Fig. 94. Pastillero de Ogawa. A Ogawa le gustaba decir: “la misma medicina no sirve por igual a todo el mundo” Yamane (1966, pag. 40). Expresión que significa que un buen consejo no es bueno para todo el mundo.

58. (1882-1926)

59. (1912-1944)

60. Kimiko va a tener una labor importante en la posterior protección de los jardines construidos. (Cita 19 pág. 67)

61. (1939-1983)

62. (1942-)

63. (1975-)

64. Yamane (1965, pág. 39)

65. Como se relata en la Fig. 94

y va a ser responsable del proyecto paisajístico y cultural principalmente desarrollado en torno al templo de Nanzen-ji. Ogawa es de hecho un gran afortunado en vivir en esta época, ya que tiene la oportunidad de construir numerosos jardines, por la nueva disponibilidad de las tierras, por una nueva burguesía deseosa de alcanzar un nivel estético de su poder, y finalmente por disponer de un recurso fundamental: del recurso del agua proveniente del lago Biwa. De igual modo la ciudad de Kioto finalmente se honra por contar con una figura de igual talento y profesionalidad como el formado por la familia Ogawa. Ha de entenderse que Ogawa Jihee es el productor de obras en las que a menudo es su hijo Hakuyo⁵⁸ (Ogawa VIII) o nieto Jiro⁵⁹ (Ogawa IX) y esposa Kimiko⁶⁰, los que están más al pie del diseño de la obra y su posterior cuidado. Por ese motivo es más adecuado hablar del linaje Ogawa, que continua hasta nuestros días por Ogawa X⁶¹, Ogawa XI⁶² y su hijo Katsuaki Ogawa⁶³ próximo Ogawa XII. Sobre la personalidad de Ogawa, de los artículos, entrevistas concedidas, escasos escritos de Ogawa y principalmente de lo que se desprende de su forma de actuar, se concluye que su naturaleza destaca por ser una persona noble, fuerte y diligente con su oficio, al que él mismo llama “levantar árboles más que de diseñador de paisajes”⁶⁴. De poca flatulencia y directo en sus palabras⁶⁵. Con amor y respeto a su propia cultura al tiempo que abierto de miras y experimentalista. Acerca de la filosofía particular con la que diseña los jardines, ésta se va a ir desglosando progresivamente en la disertación. Ogawa se preocupa por establecer una relación directa entre el ser humano y cada uno de los elementos que forman el universo del jardín y del paisaje. Ogawa “pregunta” a estos elementos a donde quieren ir a posarse. Se inicia ahora un recorrido interior a la obra de Ogawa, es el viaje a través de MA y OKU de sus jardines, itinerario que muestra como la obra de un jardinero-diseñador de la época Meiji, anhela por descubrir la relación profunda que existe entre los elementos con los que se compone el jardín, la naturaleza circundante y el ser humano que la habita. Arte, técnica y oficio para convertirse en el intermediario de ese misterioso propósito.

MA Y OKU EN SUS JARDINES

Fig. 95. *Sunayama*⁶⁶ del Santuario de Kamigamo en Kioto



66. *Sunayama* 砂山 Montaña de arena o gravas muy finas en forma de cono que se sitúan en los espacios umbrales de las entradas de los templos o los jardines. Su origen incierto parece estar relacionado con el hecho de acumular el material que le da forma a partir de barrer el espacio circundante con el fin de dar paso a las personas importantes entre dos *sunayamas* consecutivas ubicadas en el jardín norte de los templos y santuarios.

67. *Engawa* 縁側 Pasarela elevada de madera situada en el perímetro de la casa bajo sus aleros y que regula la relación visual y ambiental de ella con el exterior.

69. *Shoji* 障子 Cerramiento tradicional japonés compuesto por bastidores de madera y papel de *washi* en sus huecos con el fin de dejar pasar la luz a su través.

68. *Washi* 和紙 Papel tradicional japonés.

El claro es la superficie que se halla entre las masas del jardín. Está delimitado por los cuerpos naturales, tales como árboles, rocas y agua; así como por otros artificiales como la casa principal, el cenador del descanso o la casa de té, entre otros. El claro, así visto, es la holgura que existe entre todos estos objetos, tanto cuando se hallan aislados, o por lo contrario, agrupados entre sí (Fig. 95).

La experiencia física que se adquiere del jardín es a través de varias vías. Una de ellas se obtiene a partir del recorrido de su camino. Esta senda revela la distancia espacial y temporal que hay entre el espectador y los diversos elementos con los que se reúne.

A este modo de adentrarse al jardín, otra segunda, sentado desde el *engawa*⁶⁷, le complementa. Desde este espacio semiabierto situado en el contorno de la casa y en posición elevada respecto al suelo del jardín, los vaporosos paneles de *washi*⁶⁸ que componen al *shoji*⁶⁹ la protegen. En este lugar, la mirada hacia el exterior es intensa. Se distinguen los llenos de los vacíos, bajo los rayos del sol o el haz de luz de la cara de la luna. Es entonces cuando el espectador establece una relación cognitiva con las masas del jardín y conjetura acerca de la distancia espacial y temporal que entre ellos les separa. Desde ese preciso momento dicho intervalo temporal y espacial va a acortarse, puesto que desde aquí, en el *engawa*, se inicia el recorrido por la senda que conduce hacia los elementos que configuran el jardín.

Senda y *engawa*; ambos ponen en contacto en espacio y tiempo al espectador y a la naturaleza. Cuando el observador se halla entre los miembros que delimitan a un claro, en ese modo pasajero de estar “entre” los elementos, él se convierte en una más de las partes del conjunto, y como tal, fracciona a ese espacio ocupado, en otros dos nuevos. Lo que le antecede y lo que le precede. Se desplaza el caminante y constituye en su movimiento y reposo, dos intervalos, dos subespacios en transición dentro del espacio originario. Si

Fig. 96. La luz invade al claro del jardín de Nanyo-in en Kioto. (Jardín habitualmente atribuido por los investigadores a Ogawa pero no fehacientemente constatado)



70. Acerca de las nociones de vacío, lugar y espacio, se recomienda hacer una relectura del famoso prólogo de Albert Einstein en Jammer (1954).

71. “Creo que podemos distinguir a Occidente por haber considerado el ser como el fundamento de la realidad y a Oriente por haber tomado la nada como el suyo” Nishida Kitaro en Heisig (2002, p. 93)

72. La visión del concepto del espacio en la cultura japonesa no solo referida a la arquitectura, sino también a través de sus respectivas artes, como la jardinería, el arreglo floral, teatro, la pintura, música, literatura, etc, es vista de manera multidisciplinar en la exposición “Ma, retrospectiva de veinte años” dirigida por Arata Isozaki y recogida en el catálogo de posterior publicación en Isozaki (2000).

mengua de nuevo su posición el caminante, otros nuevos espacios temporales y espaciales de distinta longitud se suceden en su frente y a su espalda. Las dimensiones de estos dos espacios por lo tanto son relativas a su andar, se expanden y contraen a medida que el espectador avanza y retrocede. Cuando éste llega al borde de los elementos que lo delimitan, la distancia original del espacio entre los objetos que el espectador había apercibido desde el *engawa* recupera la medida primera y él alcanza al objeto. Posteriormente, a través de esa experiencia espacial y temporal que ha adquirido con las diversas maneras de aprehender el jardín, senda y el *engawa*, el observador llena de contenido al claro, con su memoria. En otro modo de ocupar el vacío también de forma temporal y efímera, las diversas fuerzas naturales lo colman con sus fenómenos. Luz, lluvia, viento, niebla etc, condensan la atmósfera del claro. Así pues de estas dos formas, la acción humana y el cambio natural, son dos de las maneras en las que se invade a un vacío original⁷⁰ (Fig. 96).

Esta singular manera de experimentar la realidad en el jardín japonés, de frente a frente con los objetos, a través de un intervalo espacio temporal que da cabida a muchas de las facultades sensoriales del ser humano, se da de forma análoga en otras artes japonesas. Todas ellas tienen como denominador común a las cuidadas relaciones de espacio y tiempo de las masas o acciones con respecto a los vacíos o pausas que se hallan entre ellas⁷¹. En Occidente estos conceptos se relacionan con el contenedor y el contenido. En Japón este lleno y vacío no son entes absolutas y separadas por una jerarquía conceptual, sino que son partes que continuamente se relacionan entre sí en una infinita sucesión de acontecimientos que interceden al observador dentro del espacio global. Es MA⁷² en el jardín. Para que MA suceda, ha de haber en el diseño una composición que represente al vacío, y un vacío tal que sea capaz de atraer a las partes hacia sí. La luz se propaga en el vacío. La luz penetra en el claro. Luz y claro forman el MA más puro, la primera relación que se da entre un objeto, la luz y su soporte, el vacío. Los jardines diseñados por Ogawa se distinguen por su luminosidad.

Fig. 97. El jardín de Kinkaku-ji en Kioto, lit. “templo del pabellón de oro”, oficialmente llamado Rokuon-ji, lit. “templo del jardín de los ciervos”, se construye en 1397 para lugar del descanso del sogún Ashikaga Yoshimitsu. Ha sido reconstruido en varias ocasiones tras haber sido destruido, la última vez en 1950 tras un incendio intencionado. Actualmente pertenece a la secta *Rinzai*. Declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1994.



- 73. Periodo histórico que comprende los años 794-1185.
- 74. Periodo histórico que comprende los años 1336-1573.
- 75. Colina del norte de la ciudad de Kioto de 201 metros de altitud.
- 76. Conjunto de más de 200 pequeñas islas repletas de pinos situadas en la prefectura de Miyagi.

VACÍO

A partir del distinto manejo que se ha tenido de la sustancia luz y de la consiguiente reserva de un determinado espacio para su materialización, son identificables los diversos arquetipos que constituyen la historia del Jardín Japonés.

Una primera vertiente dada en el periodo Heian⁷³, persigue la consecución de un espacio abierto de grandes proporciones acorde con la monumentalidad y simetría propias de su arquitectura. La luz es la característica dominante. El jardín de Motsu-ji (Fig. 99) en la prefectura de Iwate es un claro ejemplo.

Posteriormente, el jardín de Kinkaku-ji (Fig. 97 y Fig. 98) perteneciente al periodo Muromachi⁷⁴, ilustra también esta búsqueda de un espacio abierto, pero ya de una forma más contenida que sus anteriores predecesores. Aun así, una luz tremenda irradia al espacio bajo un ancho cielo sin árboles. Una cadena de islas flotan sobre el reflejo del estanque, un pequeño pabellón de oro centellea asomado sobre la orilla opuesta. En la parte alta del jardín, al fondo y arrimado a la colina de la montaña de Kinugasa⁷⁵, un estanque menor se halla rodeado de frondosa vegetación que reduce el fulgor de la luz inicial y da pie a un ambiente íntimo. Kinkaku-ji, recuerda bajo este uso de la luz, al paisaje de la bahía de Matsushima⁷⁶, al norte de Japón, en donde los troncos de los pinos retorcidos por el fuerte viento que los arruga, la erizada y oscura superficie del mar, se mimetizan en el jardín con una turbia lámina de agua repleta de islotes. En días, la niebla entra y abruma a este ambiente. Aun así, sumido bajo este suave e inmaculado manto blanco, se es capaz de relacionar a cada uno de los objetos con su otro más próximo. Es el MA del jardín. Tiene por objeto vincular elementos entre sí y hacer patente el vacío interno.

Siguiendo con el análisis de la construcción de un vacío en el Jardín Japonés y acerca de las funciones que comúnmente han venido a desarrollarse en él, se destaca lo siguiente:



Fig. 98. Plano del jardín de Kinkaku-ji



Fig. 99. Jardín de Motsu-ji (S.IX) de la prefectura de Iwate



Fig. 100. Litografía que muestra la contemplación de la luna llena en el jardín de Enyo-in



Fig. 101. Poeta en la cima de la montaña. Shen Zhou (1427-1509)



Fig. 102. Jardín de Ryoan-ji en Kioto



Fig. 103. Jardín de Daisen-in. Kioto



Fig. 104. Jardín de Ninna-ji. Kioto

77. *Nihon koten bungaku taikei* (1966, vol. 14, p. 228 y vol. 17, p. 49 p. 654)

78. Los guijarros son característicos en el jardín de estilo *karesansui* 枯山水. Literalmente paisaje seco. Estilo de jardín japonés cuya auge se da en el periodo Muromachi (1336 1573). Su nombre hace referencia a un paisaje de montañas sin la existencia de agua real. Las piedras por tanto se ubican sobre un fondo de gravas, plano en el que se rastrillan ondas que simbolizan las olas del mar.

79. Kuitert(1988,p. 60)

80. *Zakan-shiki-teien* 座觀式庭園 Tipo de jardín tradicional japonés para ser observado sentado sobre el tatami desde un punto de vista específico, generalmente en la habitación *sho-in*.

81. *Seiza* 正座 Lit. sentarse correctamente. Forma tradicional de sentarse en Japón, apoyando las rodillas sobre el suelo y descansando las nalgas sobre los talones.

82. *Shoin zukuri* 書院 Lit. habitación de la escritora o del dibujo. Habitación principal de la casa cuyo origen es la sala para leer los sutras de los templos. Tradicionalmente junto a esta habitación acompaña una bella vista al jardín exterior. Como estilo arquitectónico se refiere a aquel que se desarrolla en las mansiones de los militares y templos de los periodos Momoyama y Edo.

83. El investigador Kuitert W. analiza como la representación de paisajes por parte de la pintura en este periodo y sus técnicas para conseguir una mayor altitud, profundidad y amplitud en las representaciones tienen su influencia en la consecución del jardín de escena chino y su posterior influencia sobre el jardín japonés del periodo Muromachi. Kuitert(1988,p.66-70 y 75-86)

84. *Sanzon seki gumi* 三尊石組 Piedras de distinto tamaño y ubicación articuladas entre ellas y que representan a la triada budista como eje principal u otras composiciones descritas en sus manuales.

En los jardines del periodo Heian (Fig. 99) los claros abiertos tienen en primer lugar una función práctica, la realización de ritos y ceremonias en el exterior. Junto a este uso pragmático del vacío, otra finalidad estética se le une. Se refiere al goce por parte del espectador ya sea de la intensa luz del sol en el día, o del haz nostálgico de luna en la noche (Fig. 100), ambos fenómenos naturales reflejados sobre la superficie⁷⁷. Para dar cabida a todos estos fines descritos, tanto los funcionales como los estéticos, una fina capa de guijarros⁷⁸ cubre dicha extensión. No obstante, con el transcurso del tiempo, la celebración de estos ritos y ceremonias se desplazan al interior del espacio arquitectónico⁷⁹. Este cambio da pie a un diferente estilo de jardín, ya en el periodo Muromachi, llamado *zakan shiki-teien*⁸⁰. Este tipo de jardín se estructura para ser disfrutado desde la posición de *seiza*⁸¹ sobre el tatami. Su función es ser el fondo escénico del *sho-in*⁸², lugar al que se trasladan los actos de congregación anteriormente realizados en el exterior. Por lo tanto, a raíz de este hecho, el jardín deja de ser un espacio a recorrer para pasar a ser una “pintura mural” a ser observada desde unas posiciones fijas en el interior y en donde cada una de las partes de la composición cobra sentido al vislumbrarse desde sus mejores ángulos previstos. Este jardín de escena, toma como modelo de referencia para sus composiciones y técnicas de representación a la pintura de paisajes elaborada en China (Fig. 101) durante el periodo de la dinastía *Song*⁸³ (960-1279). Ambas representaciones artísticas, pintura y jardín, realizan en su enfoque, una miniaturización de los objetos de sus composiciones. Sus temáticas representan diversos paisajes a los que se ha viajado y se ha adquirido la experiencia personal del lugar. Asimismo junto con la influencia directa de las formas naturales en las composiciones, hay que añadir otras derivadas de cuestiones conceptuales, provenientes del pensamiento y la simbología de la religión budista. Ejemplo de esto último es la inclusión en uno de los ejes principales del jardín a la denominada, *sanzonsekigumi*⁸⁴. Por lo tanto, es la naturaleza y la religión, las que construyen las fuentes temáticas más frecuentes en la composición del jardín.

85. La composición de las rocas del jardín de Ryoan-ji ha sido cuestión de diversas interpretaciones, desde la tradicional que describe a tigres cruzando un río hasta una última investigación que halla un árbol oculto dibujado entre los vacíos de las piedras. Torder, Van (2003, p. 742-746)

86. Jardín de Kioto dentro del complejo de Daitokuji perteneciente a la secta budista de *Rinzai* fundado en 1464 y construido en 1509. Como jardín *karesansui* describe un curso de agua desde la cascada, el río y su desembocadura al amplio mar

87. *Kame ishi* 龜石 En la religión budista, la tortuga sobre el agua con su caparazón en superficie y su cabeza sumergida hacia el fondo del océano evoca las profundidades a las que el alma humana puede alcanzar a través de la meditación. *Tsuru ishi* 鶴石 En la religión budista. La imagen de la grulla con su cabeza al cielo representa a las altitudes que el ser humano puede conquistar a través de la meditación.

88. Templo del norte de Kioto perteneciente a la secta Budista Shingon en 888. Designado patrimonio de la humanidad por la Unesco. Periodo por ejemplo, el cual es rehabilitado por Ogawa en 1914, pero de construcción mucho más antigua

89. “Los métodos para enmarcar un elemento del paisaje y provocar en el espectador la ilusión de que era parte del jardín, llevaron a la estructuración del jardín *shakkei* en cuatro niveles. El primer plano tiene escasa importancia. El segundo nivel suele presentar objetos de arte colocados hábilmente y que sirven de intermediarios visuales entre el paisaje del fondo y el jardín. El tercer plano es el fondo del jardín, que crea un marco para el elemento del paisaje que se pretende captar. El cuarto nivel, por último, es el propio paisaje captado” Nitschke (2007, p.181)

Con el propósito de comparar a los distintos usos que se han hecho de estos espacios vacíos con las propias y específicas llevadas a cabo por Ogawa se dejan a un lado muchas de las connotaciones filosóficas provenientes de la religión, p.ej la *sanzonsekigumi*. Ello es debido a que en Ogawa, es la naturaleza la que cobra mayor importancia. Así pues, con el fin de averiguar el papel que el vacío desempeña en sus jardines, se atiende exclusivamente al plano estético y funcional que se ha dado a lo largo de la historia sobre el vacío. De ese modo, cuando la superficie vacía deja de acoger a las celebraciones, según la anterior transición descrita, sirve de fondo para las figuras que sobre ella se ubican. Así se construye la imagen global del jardín. Ryoan-ji⁸⁵ (Fig. 102) es un claro ejemplo didáctico de ello. Daisen-in⁸⁶ (Fig. 103), va un paso más allá, pues despoja al vacío de la parte sur del jardín, totalmente de objetos. Las figuras *kame-ishi* y *tsuru-ishi*⁸⁷ son construidas del mismo material que el tapiz, por ello fondo y figura se fusionan ambos entre sí. Reflejan cambios de luz y de sombra. El lienzo blanco e inmenso de Daisen-in tiene un carácter de soporte fenomenológico.

Siguiéndose a esta última línea de un fondo neutro vacío de contenido, en el jardín de Ninna-ji⁸⁸ (Fig. 104), la superficie neutra y blanca de guijarros localizada al frente norte del templo está directamente relacionada con la pagoda situada fuera de los límites de éste. Ese es el mecanismo utilizado para incorporarla a la propia composición del jardín. Es por tanto este vacío, un espacio situado en el primer plano⁸⁹ que extiende visualmente la posición del observador, desde el *engawa* del templo hasta el borde del estanque. Por lo tanto la forma de unir al espectador con la pagoda, es dejar un vacío entre ambos. El resultado es que el jardín se une al exterior, lo incorpora, a través del uso de la técnica paisajística de *shakkei*.

Una vez revisadas las distintas formas en las que el Jardín Japonés construye el vacío, la disertación se va a detener extensamente a analizar como es la naturaleza de este espacio en la obra de Ogawa.

Fig. 105. Espacio del umbral en Seifu-so.



Fig. 106. Espacio del montículo en Seifu-so.



Fig. 107. Espacio del confin en Seifu-so.



90. Por ejemplo los jardines de Tairyusan-so, Kaiu-so, Kodaiji-doi, Keitaku-en, Keiunk-an, Hekiun-so, Seiryu-tei, Ryukyo-in, tienen algunos de sus claros cubiertos de gravas.

91. Estos son los casos del umbral de entrada de Seiryu-tei o el confin ubicado en el fondo de Ryukyo-in.

92. Hira niwa 平庭 Tipo de jardín japonés que se caracteriza por una superficie prácticamente plana sobre la que se disponen los elementos de la composición tales como piedras, arboles etc, de tal manera que se remarca la horizontalidad del conjunto. No es frecuente el empleo de agua en ellos y se asocia en muchas ocasiones al jardín seco *karesansui*.

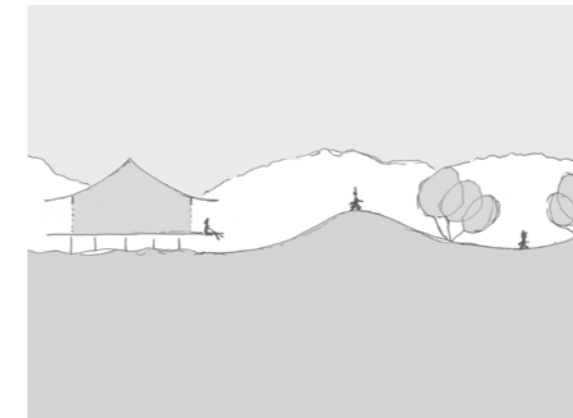


Fig. 108. Umbral, montículo y confin

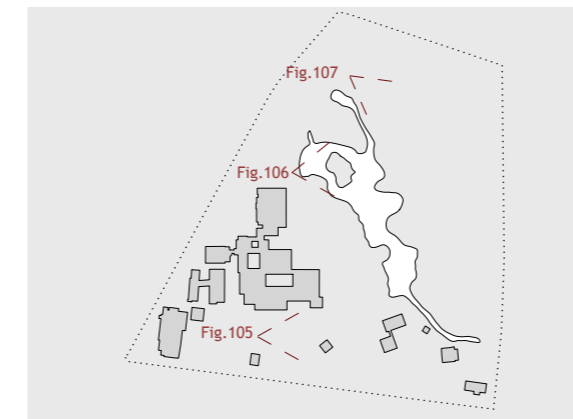


Fig. 109. Plano del jardín de Seifu-so.

UMBRAL, MONTÍCULO Y CONFÍN

¿Cómo es el vacío de los jardines en las obra de Ogawa? ¿En qué lugares lo ubica? ¿Para qué fin? ¿Cuál es la relación de dichos espacios con respecto al paisaje exterior de los jardines? ¿Cuáles son las innovaciones en el uso de estos lugares con respecto a los mismos hallados en el Jardín tradicional Japonés?

La respuesta a toda esta serie de preguntas lleva a desarrollar la siguiente parte, agrupada en torno a las figuras del umbral, el montículo y el confin. A continuación se enumeran una serie de invariantes comunes a todos ellos y que completan una visión general acerca del espacio del claro en la obra de Ogawa:

-En cuanto a su materialización, en la gran mayoría de los casos, esta superficie se tapiza mediante un fresco manto de pradera. No obstante son algunos los ejemplos en los por lo contrario, se cubre por una tersa capa blanca de guijarros⁹⁰.

-En cuanto a su forma, ésta es orgánica, sin una geometría preestablecida, ajena a las características iniciales del terreno. Contrasta con lo que sucede en aquellos jardines de los templos del periodo Muromachi en los que tanto como si se ubica el jardín en su frente como en su fondo adquieren siempre una forma básicamente rectangular para ajustarlos a los límites ortogonales de la arquitectura con la propiedad. En Ogawa esta geometría natural del vacío guarda una fuerte relación con la huella del curso del agua que lo cruza o bordea y a cuya silueta es complementaria. No obstante en algunos lugares en donde la función que se desarrolla en esta área así lo requiera sus bordes si se regularizan para contener dicho uso⁹¹.

-En cuanto a su topografía, ésta deja se ser totalmente plana⁹² como prácticamente así lo es en los jardines de piedras y gravas del periodo Muromachi. En la obra de Ogawa la topografía natural del terreno cobra una gran importancia. En unos casos se caracteriza por tener una suave pendiente hacia el lecho del agua; en otros en cambio su superficie es muy ondulada e intrincada. No obstante en todos estos casos, el



Fig. 110. Los árboles y las piedras se inscriben sobre el vacío y las líneas maestras del jardín de Tairyu-sanso



Fig. 111. La montaña exterior de Daimon-ji se toma prestada en la composición del jardín de Seifu-so



Fig. 112. La luz penetra sobre el claro abierto entre los árboles en el jardín de Furukawa-tei

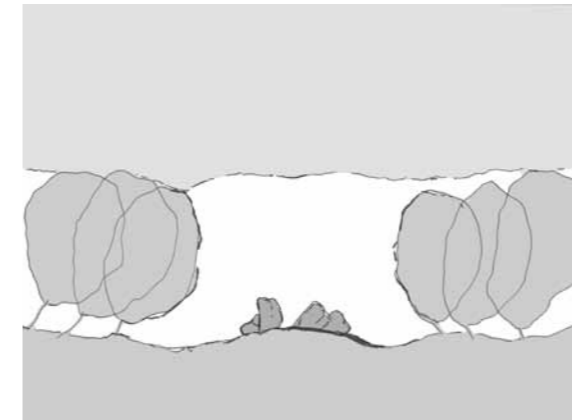


Fig. 113. El claro como soporte de objetos

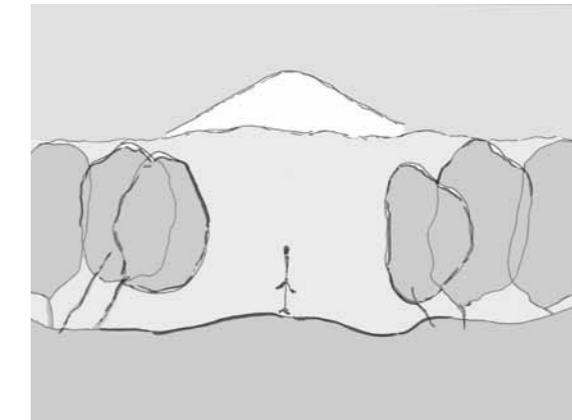


Fig. 114. El claro como nexo de unión con el paisaje

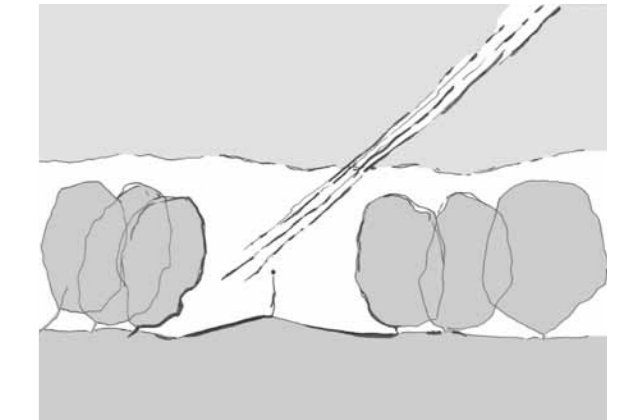


Fig. 115. El claro como vacío fenomenológico

relieve destaca por un elaborado perfil cuya pendiente está vinculada con el resto de los cuerpos del jardín, y en especial con el elemento agua. En muchos otros casos la orografía que se describe en estas praderas internas del jardín están muy vinculadas a las formas del paisaje que desde el fondo se incorporan a través de la técnica de *shakkei*.

En cuanto a la relación de estos espacios vacíos con respecto a sus usos asignados, dicho análisis requiere ser realizado con mayor detenimiento:

-El uso genérico atribuido por Ogawa a una extensión vacía del jardín, éste tiene como fin prioritario el albergar actos de reunión. No obstante el carácter de dichos encuentros difieren tanto si se trata del jardín de un templo, del de una residencia privada o del de un parque público. Así pues, Ogawa en este aspecto es continuista en cuanto al uso habitual adjudicado a estas extensiones en el Jardín tradicional Japonés. No obstante atiende a los nuevos requerimientos espaciales para las funciones propias y específicas de su época. En particular aquí se refiere a la nueva ceremonia del té que precisa de un mayor espacio para su celebración al estar integrada por un mayor número de personas. En cualquier caso estos espacios son soportes flexibles ya que el uso de ellos es siempre efímero. Aquí los matices los aportan aquellos específicos detalles vinculados a cada estación del año, marca del tiempo sobre cada uno de los elementos vivos del jardín. Al concluir la reunión del gentío, el espacio retorna a su vacío original y es entonces cuando el paisaje de nuevo, se adueña del vacío y se proyecta sobre él. Como una novedad a destacarse, Ogawa no siempre ubica este claro para este uso en el frente de la edificación principal, como en el pasado. Contrariamente, para estos casos, Ogawa siempre estudia cual es el mejor lugar para la ubicación de esta área dentro del jardín a fin de que cumpla con un doble fin. Primero el de no perturbar una visión nítida del paisaje y segundo el de crear una cadencia de espacios inesperados con los que el caminante se encuentra paulatinamente⁹³.

93. Los jardines de Tairyu-sanso, Ryukyo-in, Yi-en, entre otros, disponen de estos espacios.

94. A este respecto cabe destacar la composición de los árboles en el jardín de Keiun-kan en Nagahama, pues en este sí se entiende la totalidad del solar, que mayormente se hace cubrir con una pradera, como un manto continuo en el que los árboles aparecen dispersados de un extremo a otro en una composición un tanto aleatoria sobre la misma y no tan vinculada a las líneas maestras del jardín. También en el espacio del confín dedicado a la plaza de celebración de la fiesta del té *sencha* que se va a estudiar más adelante, es un árbol ubicado en su parte central que reside a modo de telón de fondo y perspectiva de dicho espacio, se planta desvinculado de las líneas de su alrededor.

95. Ejemplo de ello es grácil bosquecillo de pequeños pinos en el lado norte del jardín de Tairyu-sanso ubicados sus troncos sobre una pequeña colina recubierta de pradera. También la recoleta composición piedras negras recostadas cerca de la orilla del lago intermedio de Murin-an.

96. Este espacio se da en los jardines de Murin-an, Tairyu-sanso, Shinshin-an, Seiryu-tei, Tsuji-ke y Yi-en, entre otros.

-En cuanto al claro entendido como soporte de cuerpos que sobre él se sitúan para formar una composición determinada del jardín (Fig. 110 y Fig. 113), Ogawa a menudo utiliza este espacio vacío para el fondo de sus figuras. No obstante en sus jardines los elementos de masa se vinculan a las líneas maestras, definidas principalmente por el perímetro del agua y del camino. Raramente se ubican cuerpos aislados en el centro de un vacío para crear una composición peculiar desligada de resto del conjunto⁹⁴. De ser así, se establecería una jerarquía entre los elementos del jardín, hecho de lo que Ogawa siempre rehúye. No obstante en los escasos casos en los que ello sucede, estos objetos se corresponden con árboles o rocas⁹⁵.

-Continuando con la función que Ogawa destina a los vacíos del jardín, esta pradera en muchos casos está desprovista de cualquier cuerpo situado sobre ella e incluso, a medida que su obra evoluciona, de un uso específico. La razón del claro no es aquí por tanto la de ser un soporte de objetos o de funciones, sino la de ser una superficie cuya concepción reside en ser nexo de unión con elementos del paisaje situados fuera de los límites del jardín (Fig. 111 y Fig. 113). Así pues, a partir del recurso visto en el jardín de Ninna-ji, (situar un área neutra entre lo que se toma prestado del paisaje y desde el lugar en donde se visualiza) lo evoluciona y cierra dicho vacío. Para ello lo rodea de árboles. El resultado es que se crea un espacio aislado, independiente del resto que crea una continuidad con el exterior del jardín y su ingreso a su interior. Una vez allí, la impresión es de estar más cerca del objeto exterior al jardín que ha estimulado el recorrido hasta ese lugar.

- Para finalizar, en las últimas obras, el vacío presenta solo un factor estético (Fig. 112 y Fig. 115). Se convierte en espacio sin uso, sin objetos y sin referencia a elementos exteriores. Es un lugar meramente fenomenológico en donde el tiempo y la luz se hallan. El caminante que a él accede, se despoja de cualquier tiempo inmediato y alza su cabeza al cielo en donde un rayo del sol o el haz de la luna le iluminan⁹⁶.

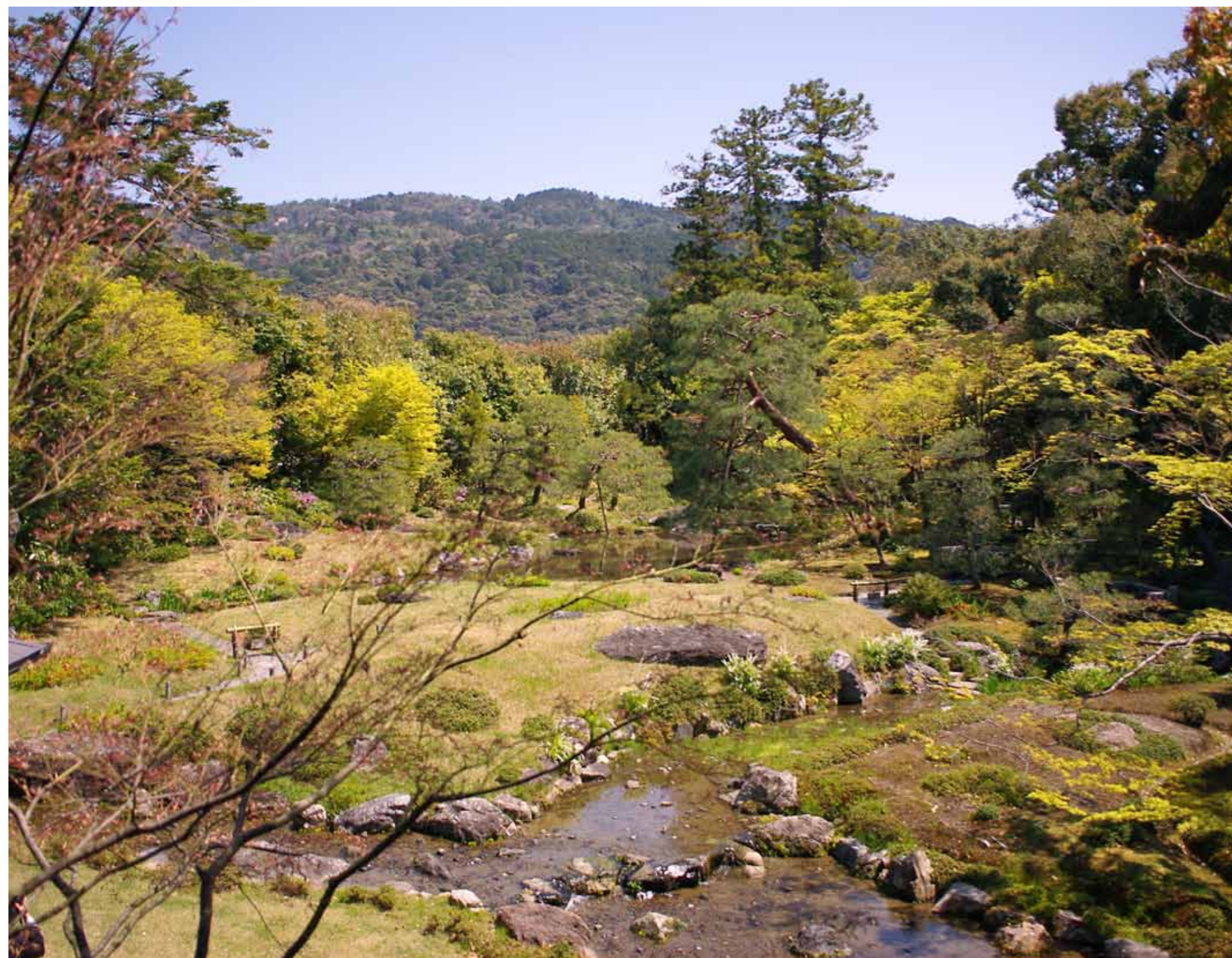


Fig. 116. El claro de un bosque. Imagen arquetípica del vacío en la obra de Ogawa. Vista de Murin-an desde la segunda planta de la casa.



Fig. 117. Plano del jardín de Murin-an

97. El claro, se refiere únicamente a la pradera o a la superficie de guijarros, en excepción a lo sumo. No incluye como tal a la gran masa del agua del estanque. El claro es una superficie accesible por el caminante a su interior, resultado de la imagen de abrir un claro sobre la espesura de un bosque.

98. La ubicación en planta de la arquitectura y de los jardines está siempre sincronizada. La edificación principal se desplaza a uno de los extremos de la propiedad con el fin de maximizar el área de los jardines y obtener una gran panorámica del paisaje. Las diferentes etapas de construcción de la arquitectura están ligadas a sus respectivas del jardín. Ogawa también se sigue la costumbre de diseñar para cada una de las estancias de la casa, un paisaje distinto.

Una vez asignados los diversos usos que se dan dentro de estos claros, se está en posesión de definir con una mayor exactitud cual es el arquetipo del vacío de la obra de Ogawa (Fig. 116 y Fig. 117).

Cabe señalar que,

-Estos vacíos se encuentran siempre delimitados en sus lados por masas de árboles y/o en uno de ellos por piezas arquitectónicas.

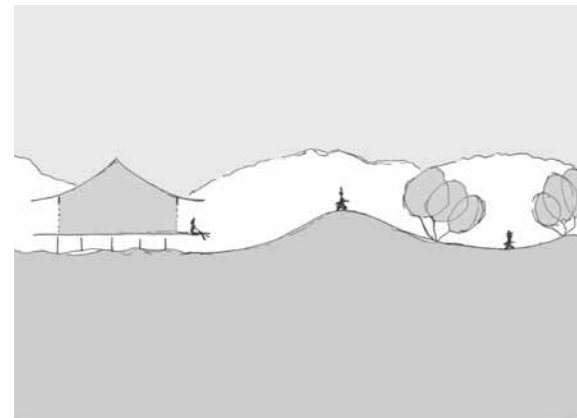
-Su suelo es una pradera delimitada por una red de caminos o por un curso de agua.

-En cuanto a sus bordes, estos vacíos en unas ocasiones están totalmente confinados, aislados por los árboles que dan forma a este espacio independiente,

-O bien en otras, sus superficies están conectadas visualmente por alguno de sus lados con el resto del jardín, pero físicamente separadas por este hilo de agua que cruza, a ésta y a otras superficies del suelo, a las que posteriormente se las une mediante puentes o piedras, elementos que articulan todas a las tierras así unidas entre sí.

Por todo ello, como conclusión a esta parte y a juicio personal, este espacio vacío rodeado por masas arbóreas es el propio y característica de la obra de Ogawa y como tal una de las imágenes definitorias de sus jardines. Se asemeja en gran medida al espacio natural del claro de un bosque. Por ello, de aquí en adelante se refiere la disertación acerca de este espacio vacío como tal a la de un claro⁹⁷ delimitado en mayor o menor medida en sus bordes por los árboles. Este espacio del claro es el resultado en último lugar, de la precisa sincronización entre la arquitectura y los elementos que componen el jardín. Para alcanzar todo ello, la obra entera ha de ser fruto de un proyecto conjunto de arquitectura y de paisajismo⁹⁸.

Fig. 118. Umbral, montículo y confín



99. La esfera de las relaciones en Japón, vienen tradicionalmente reguladas por el par *uchi/soto*. *Uchi* 内 regla social y del lenguaje que designa el modo en la que se ha de establecer el conjunto de relaciones con las personas más cercanas. Se caracteriza por una mayor informalidad y confianza. *Soto* 外 regla social y del lenguaje que designa el modo en la que se ha de establecer el conjunto de relaciones sociales no incluidas en *uchi*. Su consecuencia es un mayor signo de respeto, reserva y de contención emocional.

100. La investigadora Merssevery establece siete "arquetipos de la contemplación" en la naturaleza, son los siguientes: el mar, la cueva, el puerto, el promontorio, la isla, la montaña y el cielo. Merssevery (1990, p.20-21)

Según lo analizado anteriormente y por las distintas cualidades definitorias que caracterizan a los claros dentro de la obra de Ogawa, estos se clasifican en tres tipos: el umbral, el montículo y el confín.

El umbral. (Fig. 119) Es el claro inicial, asociados al acceso a los límites de la propiedad o a los bordes de los espacios de la arquitectura cuando se está dirigiendo hacia sus espacios interiores. Dicho umbral presenta distintas localizaciones. En primer lugar, es el espacio de articulación entre la ciudad con la vivienda, o con una parte del jardín directamente. En ambos casos acompaña una vista a lo lejos del paisaje asomando desde el fondo. Tenso es este umbral, en cuanto a que muestra la distancia entre lo público y lo privado, acentuadas aún más si cabe ambas esferas en la introspectiva cultura japonesa⁹⁹. En segundo lugar, es el espacio íntimo alrededor de un pozo de luz abierto a modo de patio interior que vierte sus hondos rayos sobre los *shoji* de las habitaciones de la casa principal. Y en tercer lugar, es aquel espacio exterior, distendido, allí en donde el *engawa* de la casa, se convierte en el mirador del jardín, pues se abre a la totalidad circundante. Se encuentra por lo tanto en tres posiciones: entre el espacio que va desde la entrada a la propiedad, fin del espacio público, hasta la entrada a la casa y/o jardín, inicio del espacio privado; alrededor del patio interior y de sus espacios contiguos; y en las habitaciones sociales de la casa en donde se divisa la mayor porción del jardín. A estos tres lugares la disertación los denomina respectivamente, acceso, patio y mirador.

-El montículo¹⁰⁰. (Fig. 120) Es el claro intermedio. Llamado así por la privilegiada posición que propicia, en el caminante que sobre él yergue, que su pensamiento se sienta aislado desde dicho enclave prominente. Se caracteriza por un amplio dominio visual del resto del jardín. A medio camino entre el frente y el fondo, adquiere distintas formas, principalmente bajo la imagen de una península, de una isla, o de una colina. Este claro del montículo, o bien contiene a distintos elementos sobre ella, o bien se presenta desnudo.

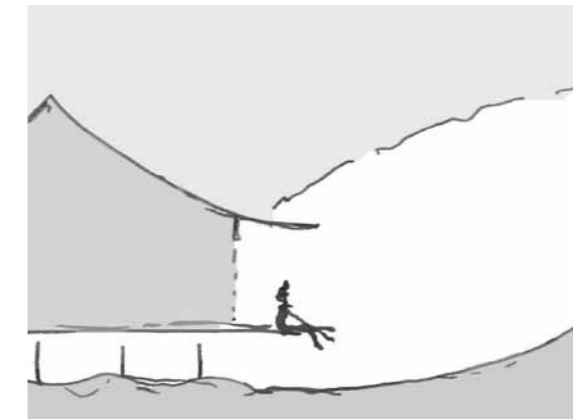


Fig. 119. Umbral



Fig. 120. Montículo

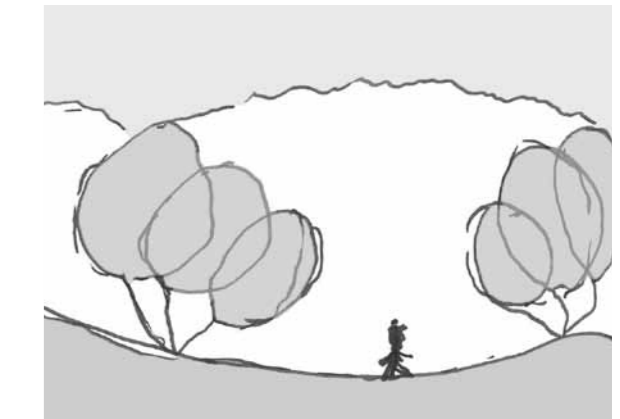


Fig. 121. Confín

En cualquier modo, pertenece a la parte de la composición que se ve desde el umbral del mirador. Por ello cuando otro caminante accede a este espacio del montículo, éste se convierte también en una parte más del conjunto para aquel otro observador que lo contempla desde el *engawa*. Así mismo, este espacio, es el último intersticio vacío antes de penetrar hacia lo más recóndito del jardín y por ello sirve de orientación al caminante respecto a lo que deja atrás y hacia donde se dirige consciente o inconscientemente en su frente.

- **El confín.** (Fig. 121) Es el claro interior, el oculto, el inesperado, el aparecido. Escondido tras la maleza, es un espacio reservado para una de las siguientes funciones: la elaboración de un campo pequeño de cultivo, la celebración de la fiesta de la ceremonia del té, o simplemente indefinido¹⁰¹, sin un uso específico más que el estético o el fenomenológico. Por lo tanto extensión esta última, que básicamente es espacio en sí mismo, portador de los fenómenos naturales y que refleja el constante paso del tiempo. Como se verá al final de esta parte este espacio del confín, guarda profundas relaciones con el paisaje exterior.

Estos tres, umbral, montículo y confín, son los vacíos vistos para los jardines de Ogawa. En algunos casos todos ellos aparecen juntos sobre el mismo jardín, en otros casos, carecen de alguno. En cuanto a su organización dentro del jardín, se hallan todos articulados los unos con los otros y describen una red conectada de espacios vacíos a ser traspasada durante el recorrido. En todo caso por la existencia de estos tres vacíos se obtiene profundidad física y mental a medida que se van vadeando, razón y característica esencial de los jardines de Ogawa. Todos ellos regulan la luz, la profundidad, el estar de una manera gradual y ambigua.

Junto a estos tres vacíos, existe otro que pertenece ya al medio exterior natural. Es el valle del paisaje en donde la ciudad se asienta y la vaguada, entre montaña y montaña, por donde sus aguas desalojan.

A continuación se ve con mayor profundidad el conjunto todos estos vacíos del jardín y del paisaje.

101. A este respecto el investigador Torder puntualiza sobre la importancia de los vacíos para con el conjunto "Los jardines secos japoneses están intencionalmente incompletos para incitar al espectador a que lo complete visualmente como un todo natural". Torder Van (2004a, p.1)

Fig. 122. El umbral de entrada de Ryukyo-in

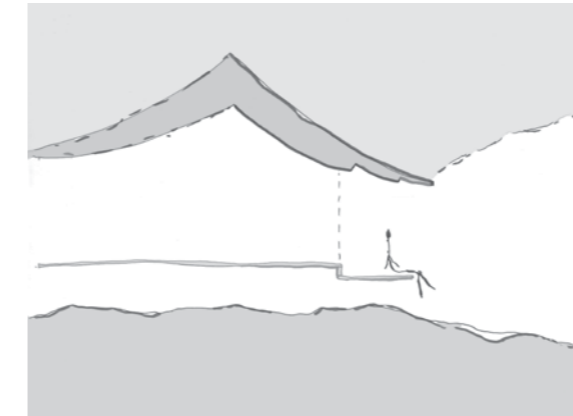


Fig. 123. El umbral



Fig. 124. Plano umbral entrada de Ryukyo-in

UMBRAL

Los vacíos alrededor del cuerpo principal de la edificación suministran luz al interior, al tiempo que proyectan sombras en los planos de debajo de los aleros. Estas sombras son hermanas de la penumbra, que se halla en los lugares más hondos de la casa. El viaje de la luz por el interior del hogar es de este modo:

La luz se cuele través de las ventanas del papel de *washi* y encoge a los espacios íntimos de la de la vivienda, también lo hace por aquellas otras estancias situadas alrededor de los patios interiores. Ya en el *engawa* de la habitación principal, ésta se abre a la inmensidad del paisaje y es aquí donde la luz plena fulgura.

En todos estos espacios, el huésped de la casa, se halla entre el quicio interior y exterior.

El umbral comienza en el acceso desde la vía que da entrada a la finca. Esta holgura es resultado del hecho de retrasar la edificación respecto a la línea que divide lo privado de lo público. El retranqueo del inmueble es una reverencia al paisaje, que arriba de la cubierta asoma. Atravesada la casa, ya en el umbral mirador, el interior se abre al jardín y el paisaje abarca toda su extensión. Entre ambos, acceso y mirador, se sitúa otro umbral, el patio, que tamiza el contraste excesivo de luz y de sombra que habría dentro de la casa en caso de no existir. Es este último umbral el que aporta los matices internos de la vivienda.

De estos tres umbrales, acceso, patio y mirador, se observan tres distintas funciones según su relación con el paisaje. En primer lugar, el acceso, sirve de presentación, lo trae hasta el frente de la ciudad; el segundo, el patio, otorga un ambiente privado e íntimo, en donde el paisaje apenas se percibe a través del cielo del lucernario; y ya finalmente en tercer orden, el mirador, muestra el paisaje en toda su inmensidad.

¿Qué elementos hay en cada uno de estos tres umbrales?

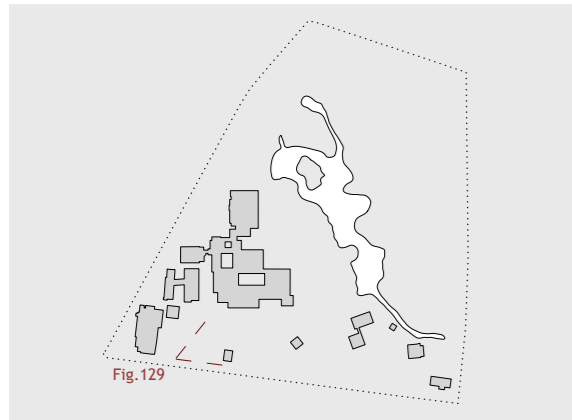


Fig. 126. Plano del umbral de acceso de Seifu-so



Fig. 127. Plano del umbral patio de Ryukyo-in

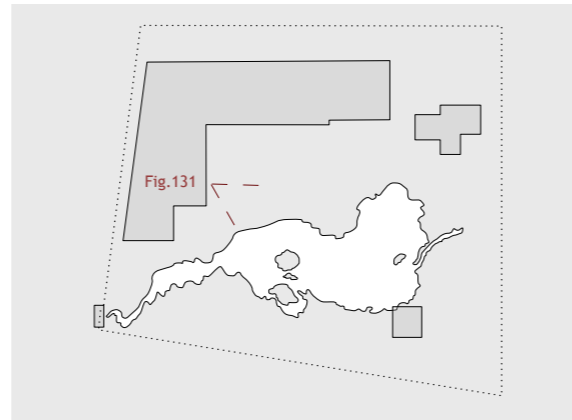


Fig. 128. Plano del umbral mirador de Rakusui-tei

Fig. 129. Umbral de acceso de Seifu-so

Fig. 130. Umbral del patio de Ryukyo-in

Fig. 131. Umbral del mirador de Rakusui-tei



Fig. 125. Puerta de Rakusui-tei

En cuanto a la vegetación existente, la relación de las masas vegetales situadas en los umbrales y el resto de los elementos del jardín y del paisaje es la siguiente:

En el umbral de acceso la vegetación, pinos en su mayoría, se orienta hacia el paisaje para enlazar visualmente con el arbolado de la montaña. En caso de que el paisaje no sea percibido, el umbral del acceso otorga una visión de las copas de los árboles del jardín que sobresalen tras la cerca. Los jardines que mejor muestran estas imágenes son el jardín de Ryukyo-in, el jardín de Seiryu-tei y el pequeño jardín de Kikusui-tei.

En el umbral patio la vegetación no es muy frondosa. Plantas de ligero porte crecen desde un suelo de barro y arcilla, como en el jardín de Murin-an.

En el umbral del mirador, los árboles situados sirven para crear el marco de la imagen global del jardín y/o paisaje en caso de incorporarse este último. Por lo tanto se orientan de tal manera que acompañan en la visualización del jardín. No obstante hay un segundo caso en donde otros tipos de árboles se emplazan aquí precisamente para todo lo contrario, limitar la visión hacia el exterior y cobijar de ese modo el interior de la estancia. Este aspecto se va a ver con mayor detalle en la segunda parte de este capítulo de MA y OKU.

En lo que atañe a los elementos que marcan el acceso a cada uno de los umbrales en su frente, estos se componen de los cerramientos de la edificación y cercados, mayormente contruidos de bambú. Junto a ellos se incorporan destacadas portadas de entrada. Sirven tanto para conducir al interior de la vivienda como para penetrar directamente al espacio reservado para el jardín. Singulares son también aquellas otras puertas que señalan la salida del agua del recinto y que por lo tanto no se abren nunca (Fig. 125).

Se estudia a continuación el umbral del acceso, del patio y del mirador.



Fig. 132. El umbral de entrada de Hekiun-so



102. *Tsukubai* 躰 Jofaina de piedra característica del jardín tradicional cuya función es purificar las manos con el agua que contiene siendo paso previo a un ritual sagrado.

103. *Genkan* 玄関 Es el espacio de entrada tradicional en la arquitectura japonesa. Se caracteriza por estar cubierta por un tejado. Así mismo es el lugar encargado para salvar el desnivel entre la casa, elevado, y el suelo. También es el espacio para descalzarse antes de acceder a su interior

104. Nitschke (2007, p. 199-201)



Fig. 133. Entrada



Fig. 134. Plano del umbral de entrada de Hekiun-so

ENTRADA

Dentro de las obras de Ogawa, se aprecian distintos tipos de accesos dependiendo de la manera en la que se realiza la transición entre el espacio público y el privado. Son un acceso dilatado, compacto y fluido.

ACCESO DILATADO

Este acceso destaca por la notable longitud de su recorrido. Está pautado por variados acontecimientos que aportan calidad espacial al itinerario. Por ejemplo, cambios de pendiente en el camino, giros inesperados, piedras de distintos patrones y tamaños, vegetación neutra verde oscura, árboles de variopinta floración, elementos especiales como linternas o rocas con unas texturas o formas determinadas, *tsukubai*¹⁰² para lavar las manos etc. Todos ellos junto con otros son los elementos que aparecen junto a este camino.

En el plano cenital, este acceso se caracteriza por tener una obertura longitudinal a modo de fisura o ranura que conduce al huésped hasta la recepción de la casa principal, en donde espera el propietario a recibirle. Principalmente se da este tipo de umbral en aquellos solares profundos en los cuales el acceso de la vivienda, su *genkan*¹⁰³, se ubica al fondo de los mismos.

Es este tipo de acceso es un clásico en el Jardín Japonés. Llega a ser un tránsito de suma importancia en los jardines de retiro o de los antiguos samurái de la época tardía del periodo Edo en el S. XVII. En lo que el investigador Nitschke ha venido a llamar el “rito del recorrido” a través de “túneles espaciales”¹⁰⁴, y cuya función es realizar el paso desde la entrada hasta aquel punto del interior de la vivienda desde donde se obtiene la mayor visual del jardín. Todo ello a través de un camino en donde se emplean distintas técnicas de diseño cuya estrategia es alargar e incrementar tanto la experiencia espacial como la temporal del recorrido. El resultado de todo ello es la adquisición de profundidad psicológica. En los jardines de Ogawa se dan de una



Fig. 135. Acceso dilatado del jardín de Keiun-kan

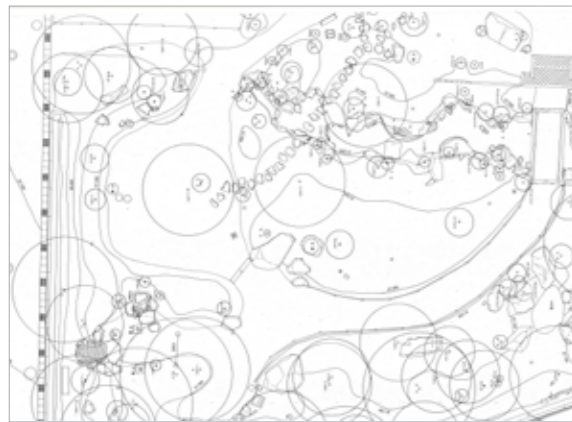


Fig. 136. Detalle del acceso del jardín de Keiun-kan

forma clara en los siguientes: Kikusui-tei, Chisui-an, Kodaiji-doi, Keiun-kan, Sanyo-so, Rakuraku-so y Aoi-den entre otros. De entre ellos destaca el jardín de Keiun-kan (Fig. 135 y 136).

ACCESO COMPACTO

Se trata de un umbral que a diferencia del anterior además de dar acceso a la vivienda principal también lo hace de manera alternativa al jardín, sin tener que cruzar el espacio interno de la casa para acceder a él. Se tiene por tanto la posibilidad desde este lugar de decidir si se penetra a un espacio u a otro. Por ello se utiliza el término de compacto entendido como un espacio distribuidor pues funciona a modo de vestíbulo. Y precisamente como zaguán que parece, prima en él su carácter funcional respecto al espacial, restando calidad a la experiencia de su recorrido.

No obstante, en una versión un tanto más evolucionada de este umbral distribuidor, se produce una conexión visual con el resto de claros del jardín concretamente con el patio interior y el lado de la vivienda que da al jardín, lo cual añade mayor riqueza visual a este espacio. En estos casos un árbol grande se ubica entre medias para protege una total transparencia visual entre espacios.

Se ha observado el acceso distribuidor en estos jardines: Tairyu-sanso, Shinshin-an, Rakusui-tei, Warin-an, Tsuji-ke, Koun-ji, Yi-en, en su versión general. La vertiente más refinada se da en los jardines de Murin-an, Kyozen-tei, Seifu-so, Yuho-en, Ryukyo-in y Kyu-Iwasaki-tei.

Para ver este tipo de umbral se aporta el ejemplo del jardín de Shinshi-an (Fig. 138 y 139). Se observa como es habitual el ubicar elementos de valor en este espacio, como grandes linternas y *tsukubai*.



Fig. 137. Naka-kuguri. Jardín de Omote-senke. Kioto



Fig. 138. El acceso compacto del jardín de Shinshin-an



Fig. 139. Plano acceso compacto del jardín de Shinshin-an

105. Esta concepción espacial de atravesar distintos espacios abiertos separados por elementos arquitectónicos ligeros se da en el jardín del té, por ejemplo en la *Naka-kuguri*, “puerta intermedia que se atraviesa gateando”, puerta que separa el jardín exterior del jardín interior en la escuela de te Omote-senke en Kioto (Fig. 137 de la pág. sig.) Nitschke (2007, Pág. 149)

ACCESO FLUIDO

Este tipo de umbral da acceso directo al jardín y no a la vivienda de forma expresa, que se retira y se presenta a modo de bello fondo escénico, exótico se diría, si ésta se trata de una edificación de estilo occidental. La arquitectura y el camino de la entrada del jardín, están ubicados de tal manera que tras percibir ligeramente el caminante el volumen construido, realiza un giro en la misma dirección hacia donde la casa se abre al jardín. En este acto el visitante, de pie en la pradera del jardín, halla por fin a la vista global, clímax final de este minucioso y preciso recorrido. Por lo tanto la característica fundamental de este tipo de entrada es que permite al mismo tiempo el acceso a ambos espacios, jardín y arquitectura, de una forma sutil, elaborada y cuidada, cuyo fin es poner en contacto al espectador por primera vez con la vista principal del jardín. Se produce por todo ello una transición fluida desde el exterior de la propiedad a la parte más abierta del interior de la propiedad: el jardín

Para controlar esta transición que va del espacio público al espacio privado más abierto, se dan dos diferentes casos, dependiendo de si se utiliza o no un elemento de cierre para el umbral.

Un primer caso es aquel en el que el umbral se delimita mediante una barrera natural, normalmente formada por elementos de bambú. Se crea así entonces una curiosa paradoja espacial: un espacio abierto, el umbral, se halla entre uno abierto, el público de la calle, y otro también externo, el interior del jardín descubierta hacia el raso del cielo. Deviene en ello el umbral aquí en cuestión de estudio, un espacio “entre”, comprimido por los cerramientos de ambos espacios abiertos y vacíos¹⁰⁵ (Fig. 138-139). En este tipo de umbral “entre”, se hallan diversos elementos característicos de los accesos tradicionales de los jardines como las piedras *tobi ishi* o linternas, pero también curiosos elementos arquitectónicos, como puertas de entrada,

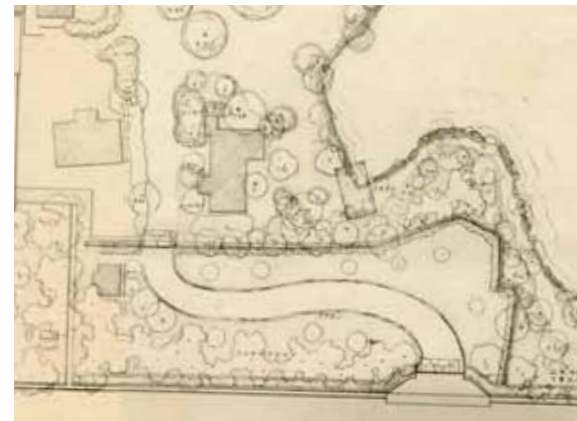


Fig. 140. Detalle del acceso fluido de Heian Jingu



Fig. 141. Detalle del acceso fluido del jardín de Kaiu-so

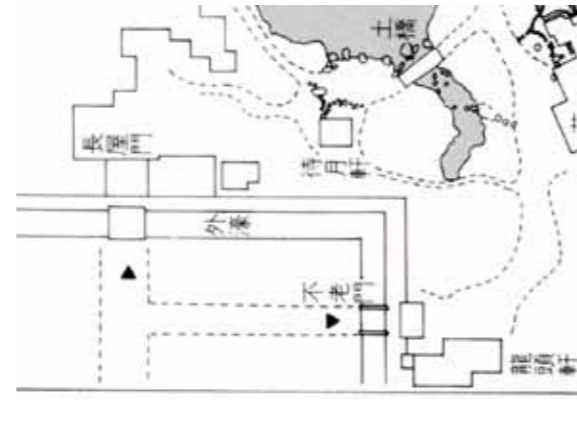


Fig. 142. Detalle del acceso fluido de Hekiun-so



Fig. 143. Acceso principal a Heian Jingu. El acceso al jardín al que se refiere el plano ha sido totalmente alterado.



Fig. 144. Acceso fluido del jardín de Kaiu-so



Fig. 145. Acceso fluido de Hekiun-so

paredes de obra con ventanas que son el quicio de un espacio abierto que directamente vierte sobre otro también destapado. Éstas por lo tanto refuerzan dicha singularidad espacial;

En cuanto al segundo caso arriba mencionado, es aquel umbral fluido en el que no existe este cerramiento ni este espacio “entre” y por lo tanto la transición se da de una manera suave, elaborada y menos conceptual. Es interesante destacar aquí como se muestran desde este umbral parcialmente tanto partes de la edificación como partes del jardín que posteriormente van a ser desvelados en su totalidad. Son estos últimos casos los que resultan de especial interés por su sofisticada y delicada transición entre ambos espacios de la calle y el jardín.

El primer caso descrito de umbral fluido “entre”, se da en el jardín de Heian Jingu. Mientras que el segundo tipo de umbral fluido natural, se da en Kaiu-so, Keitaku-en, Kioto-shi Bijitsukan Teien, Maruyama, Hekiun-so, Shirakawa-in, Furukawa-tei, Seiryu-tei y Seiryu-en.

Como estos umbrales presentan un gran interés, se va a detener la disertación ahora en ellos. Para ello se visita a continuación los siguientes jardines de Heian Jingu, Kaisu-so, Hekiun-so y Seiryu-tei

El jardín de Heian Jingu (Fig. 140 y 143), en la actualidad tanto el acceso como la dirección del recorrido del jardín han sido modificados y alternados respecto al plano original, que se recoge en la figura 140. En esta configuración primera se aprecia como se diseña un umbral de acceso solo para el jardín. Este es de proporciones rectangulares y transporta al caminante del exterior al interior a través de una curva y su consiguiente contracurva. Ambos trazos unen a sendas oberturas horadadas en la cerca que cierra cada uno de los lados. Este camino por el tránsito del tenso umbral, lleva al caminante a su parte final, en donde le espera el control de acceso del jardín.

Con lo que respecta al jardín de Kaiu-so, (Fig. 141 y 144) éste muestra una de las soluciones más sofisticadas y refinadas en cuanto al umbral de acceso. En una distancia corta de espacio y tiempo suceden una enorme variedad de acontecimientos, cuyo resultado es realizar un giro de noventa grados respecto al punto de entrada para de ese modo vislumbrar mediante ese movimiento la gran vista global de jardín. Para ello se accede por la portada principal, se cruza un puente bajo el cual discurre el agua, se divisa la fachada de estilo occidental de la vivienda, se continua hacia la fachada de estilo japonés para finalmente conectar de forma natural con la parte más ancha del jardín, ya frente la gran cascada.

El jardín de Hekiun-so, (Fig. 142 y 145), este jardín presenta también una solución muy interesante en cuanto a su control de acceso. Refleja la alta jerarquía social de sus propietarios, por lo que necesita de un protocolo de recepción de los invitados. En concreto pertenece al clan Nomura, *zaiatsu*¹⁰⁶, y su jardín ha sido dedicado a recibir tanto a numerosos actos de negocios y sociales como conmemorativos y culturales pues entre otras estancias su edificio principal alberga una sala para la realización del teatro *Noh*¹⁰⁶. Todo este espacio frontal del jardín, de gran monumentalidad arquitectónica y paisajística, muestra a la alta clase social a la que representa.

Asimismo el paisaje en Hekiun-so juega igual papel jerárquico a través de un colosal estanque interior. Por ello en Hekiun-so se fusionan dos aspectos, la jerarquía social y la escala monumental para reflejar la importancia de su propietario. A este respecto, el historiador Shirahata¹⁰⁷ se ha referido respecto a estas obras de Ogawa como las continuadoras de sus predecesores jardines de los daimio¹⁰⁸ en la época Edo.

Tras haber sido traspasada la gran puerta principal, se accede a un claro umbral en el que la visión del conjunto está acotada por la edificación, cuya huella, de planta fragmentada, se organiza y avanza ha-

106. Noh 能 Representación artística japonesa de un drama lírico. Procede de las danzas y los rituales de los templos.

107. “A través del paisajismo Ueji(Ogawa) entra en contacto con las demandas de la nueva burguesía, sin establecer una ruptura con el pasado. Su enfoque tenía las raíces en los jardines de los daimios, un estilo que surgió del paisajismo tradicional japonés. Desde mi punto de vista, las obras de Ueji eran nuevas en el sentido en que adaptó el estilo de jardín daimio tradicional a los nuevos propósitos y necesidades de la era Meiji” Shirahata et al. (2008, p.115)

108. Son los señores feudales que dominan Japón desde el siglo X al XIX solamente subordinados a la figura del sogún

Fig. 146. Juntos, umbral y paisaje, en el jardín de Ryukyo-in



Fig. 147. Acceso fluido del jardín de Seiryu-tei

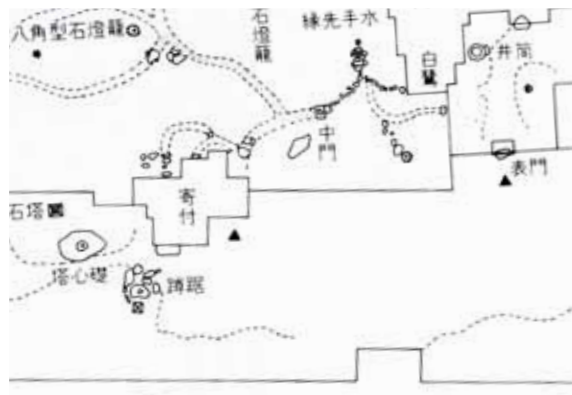


Fig. 148. Plano del acceso fluido del jardín de Seiryu-tei

cia el lado sur del jardín. Este recorrido programado y a partir de la forma escalonada de la organización en planta de la arquitectura realizan un cierre visual que guía al caminante por un camino en donde aguarda una pequeña construcción, la *azumaya*. Es aquí donde debe esperar su momento para acceder a la casa de té. Mientras tanto divisa toda la inmensidad del paisaje. Una vez ésta ha sido alcanzada, se ha realizado un giro de noventa grados.

Finalmente, el jardín de Seiryu-tei (Fig. 147 y Fig. 148), este jardín comprime de forma magistral el paso de ambos mundos, del espacio amplio a su consiguiente profundo al tiempo que del público al privado. Todo ello a través del puntual umbral materializado por una pequeña habitación de entrada que comprime en tal reducido espacio toda esta transición espacial bajo la sombra de sí misma.

Hasta aquí ha llegado la visita a los distintos umbrales de entrada de la obra de Ogawa. Como se ha visto en los últimos ejemplos aportados, las soluciones se van afinando cada vez más con el fin de articular el umbral del jardín con el paisaje y no tanto a la vivienda que aparece finalmente como un segundo paisaje relegado a un costado, lo que denota que en muchos de los casos es el jardín el que cobra mayor importancia.

Este tipo de umbrales de acceso en los que está integrado el paisaje y ya desde este punto se toma prestado el mismo o se crea continuidad con él, es un gran avance en la obra de Ogawa y que se acumula al conjunto de otros desarrollos que se van a ir viendo y cuyo fin de todos ellos es estrechar la relación del jardín con el paisaje (Fig. 135). Por todo ello se concluye que el umbral del acceso es el umbral al paisaje. Ello llega a ser así hasta tal punto que incluso se abre una puerta conmemorativa que se sitúa en la salida del agua como se ha visto para Rakusui-tei. Agua que viene del paisaje y cruza el jardín, su umbral.



Fig. 149. Patio interior de Murin-an. Ubicado entre el espacio de la entrada y la habitación principal, realiza un filtro para esta habitación privada al tiempo que permite al propietario recibir las visitas y conducir las por un paseo interior en el que el patio es la parada intermedia. En cuanto a su diseño se compone de delgados tallos de bambú sobre un suelo arcilloso en el que se asientan varias piedras.



109. *Tsubo niwa* 坪庭 Pequeño jardín situado en los patios interiores de la tradicional casa japonesa.

110. Resulta interesante como el historiador Itoh contraponen los jardines que hacen uso de la técnica de *shakkei* con los jardines *tsubo*, sin relación alguna con el exterior. Ello es debido en parte por sus propias limitaciones físicas para abrirse al exterior por ser un recinto aislado, pero también porque su origen deriva del jardín del té. En estos últimos y con el fin de recrear una atmósfera adecuada para albergar a la ceremonia del té no se incluye ninguna vista proveniente del exterior que distraiga la atención del invitado. Itoh (1988, p.58). En mi opinión es posible que debido a ello estos jardines *tsubo* no exploren vías de crear una continuidad con el jardín principal exterior que le rodea.

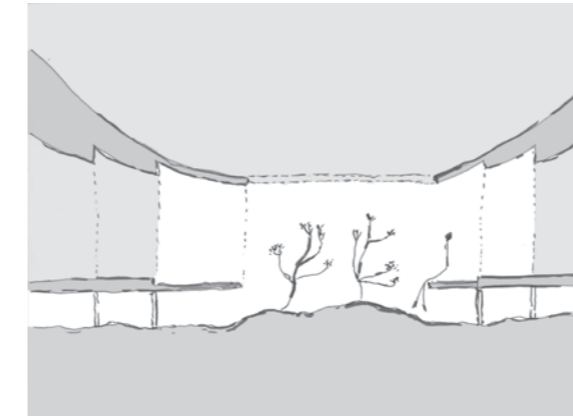


Fig. 150. Patio

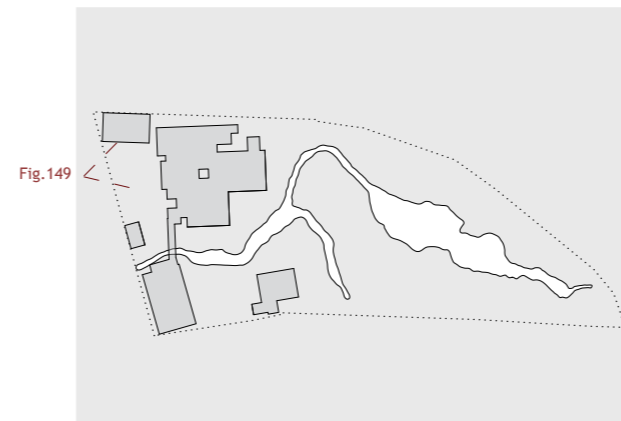


Fig. 151. Plano del *tsubo niwa* de Murin-an

PATIO

En primer lugar, este claro es un pequeño patio interior, *tsubo-niwa*¹¹⁰, enclavado en el corazón de la casa. Se interpone entre el umbral de la entrada y el del mirador¹¹⁰. Dota de privacidad a la habitación principal desde donde se divisa la mayor amplitud del paisaje para que éste no sea visto desde el umbral de la entrada. Por lo tanto este vacío sirve para ocultar, de un modo parcial, al plantar en él una pequeña vegetación de mediana altura. De esta manera particular, permite una continuidad de espacios vacíos que van desde el umbral del acceso al del mirador pasando a través del patio aquí descrito. Este tipo de prolongación y continuidad parcial de la visual existe en los jardines de Yuho-en, Kyu-Iwasaki-tei, Murin-an (Fig. 149 y Fig. 151), Kaiu-so, Yi-en, Ryukyo-in, Shinshin-an, Rakuraku-so y Seiryu-tei. No obstante, lo explicado hasta aquí se corresponde con un tipo particular de patio. En otros casos estos patios interiores están vinculados más al recorrido por el interior de la casa que a la fusión con los espacios abiertos del jardín. Sirven estos vacíos a modo de orientación e iluminación. Sus diseños particulares, están desvinculados del resto de la composición. Son un espacio personalizado con un paisaje privado para el interior, el fondo de perspectiva de una estancia situada junto al patio. Por sus composiciones, en muchos casos, recuerda a los *tsubo-niwa* del estilo de jardín seco. A menudo también sirven de apoyo a una habitación de té situada en el interior de la casa. Este segundo tipo de patio interior aquí explicado, aquél entendido como un espacio escénico del recorrido o uso de la casa es notable en Seifu-so y Kyozen-tei. Para finalizar, hay un tercer tipo en donde las formas fragmentadas de la arquitectura crean con sus retranqueos, recovecos de un patio interior que no está cerrado en todos los lados, sino abierto en una de sus esquinas. Teniendo en cuenta la continuidad en la composición de este pequeño jardín y del principal, el segundo penetra a la casa a través del primero. Este tipo de patio entendido como menudo jardín de transición se da en las obras de Tairyu-sanso, Hekiun-so, Rakuraku-so y Tsuji-ke.



Fig. 152. Detalle del patio del jardín de Yuho-en



Fig. 153. Detalle del patio del jardín de Seifu-so



Fig. 154. Detalle del patio del jardín de Hekiun-so

Fig. 157. Imagen aérea del patio del jardín de Yuho-en

Fig. 158. Imagen aérea del patio del jardín de Seifu-so

Fig. 159. Imagen aérea del patio del jardín de Hekiun-so



Fig. 155. Patio interior de Seifu-so

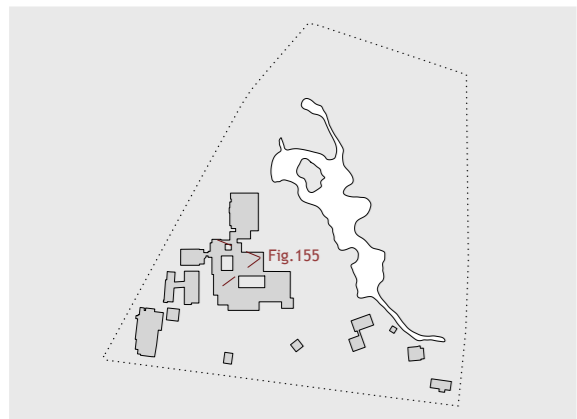


Fig. 156. Plano del patio interior de Seifu-so

Por su interés se detallan a continuación los patios de Yuho-en, Seifu-so y Hekiun-so

El patio de Yuho-en, (Fig. 152 y 157), se corresponde aquí con el primer tipo de patio especificado. Es un gran vacío en la edificación ubicado estratégicamente entre el acceso de la propiedad y la parte de la pradera del jardín. El corredor principal actúa cuando cruza el patio interior actúa como un puente que une, al igual que en Murin-an, la entrada y el *sho-in*. Al ser de grandes dimensiones contiene árboles.

En la casa principal de Seifu-so, (Fig. 153 y 158), existen realmente dos patios interiores, ambos se ajustan al segundo grupo de patios especificados. Sus elaboraciones son del estilo jardín secos en donde se hallan grandes piedras alargadas junto con valiosas linternas. No obstante de estos patios destaca más su estratégica ubicación, junto al corredor principal que por su propia calidad. Por la gran cercanía al jardín principal, con su vacío lo anexionan, por su conexión visual, hasta los lugares más interiores de la casa.

El patio de Hekiun-so, (Fig. 154 y 159), explica de una forma clara a la última categoría de patios, aquéllos abiertos en una de sus esquinas. Aun habiendo ejemplos más extremos en cuanto a ello, en Hekiun-so uno de los brazos del gran estanque penetra hasta este espacio que se remata con la ubicación de un *tsukubai*.

El umbral del patio viene a probar la fusión visual, espacial y funcional entre arquitectura y jardín que se da en las obras de Ogawa, entre espacio interior y espacio exterior. Viene a demostrar la colaboración entre el arquitecto y el paisajista, fruto de la cual deriva un proyecto conjunto. No obstante a mi juicio es difícil encontrar en sus obras un buen ejemplo en la que se vea una perfecta comunión entre el umbral del patio con el resto de los umbrales. Por todo ello sería muy oportuno desarrollar esta vía de fusión entre todos estos tres umbrales, en lo que ellos se ubica, para el futuro en proyectos de obras similares. No corresponde a esta tesis el valorar si Ogawa tuvo o no un papel destacado en el diseño de los *tsubo niwa*.



Fig. 160. El mirador de la casa sobre el jardín de Ryukyo-in



111. *Ima* 居間 En la casa tradicional japonesa, se corresponde con el salón comedor

112. *Kyakuma* 客間 En la casa tradicional japonesa, sala de recepción de los invitados

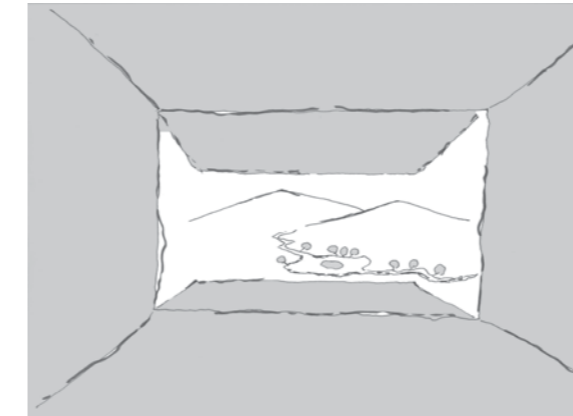


Fig. 161. Mirador



Fig. 162. Plano del mirador del jardín de Ryukyo-in

MIRADOR

La orilla del estanque o del arroyo situada al exterior de la casa, es uno de los extremos de un vacío. El otro borde, su opuesto, es el cerramiento de la edificación. El claro definido por estos dos lindes es una superficie neutra a través de la cual se extienden las partes públicas de la vivienda, el *sho-in*, el *ima*¹¹¹, o el *kyakuma*¹¹². Este claro es de tal naturaleza que expande el espacio arquitectónico sobre su territorio.

El *engawa*, el corredor continuo situado en la parte exterior de la vivienda, atraviesa en este tramo a los aposentos arriba mencionados. Este porche se halla entre este vacío del jardín y las habitaciones. Esta galería por tanto al ser semiabierto es el filtro entre arquitectura y jardín, el umbral de transición entre ambos. Ahora bien, entre la arquitectura incluyéndose en ella el *engawa* y los primeros elementos del jardín este vacío “entre” es el umbral del edificio con los objetos de la composición principal del jardín.

El *engawa* es por tanto a la vez, espacio exterior de la casa y espacio cubierto del jardín. Cuando atraviesa a las habitaciones arriba mencionadas, el *engawa* es el espacio de máxima exteriorización. Esto es así, porque desde aquí, se obtiene el panorama más amplio, la vista inmensa del jardín. Dicha visual se halla enmarcada por los elementos constructivos de la arquitectura de la casa tales como vigas, pilares, paneles de cerramiento etc. Dicha exterioridad característica de esta vista, es aun más profunda cuando incluye en ella al paisaje del fondo, cuando hace uso de la técnica de *shakkei*.

Por todo ello, a este vacío neutro situado junto al *engawa* de la casa, se le denomina en esta disertación como el claro mirador.

Por ser vacío es claro y por ofrecer la panorámica del jardín, mirador (Fig. 160 y Fig. 162).



Fig. 163. Superficie de gravas de la vista principal en el jardín de Kodaiji-doi. En origen este vacío del mirador estaba cubierto por pradera.



Fig. 164. Pradera como mirador en el jardín de Tsuji-ke con vistas a las montañas del fondo de Kanazawa.



Fig. 165. Pradera como puente con las piedras *tobi-ishi* en el jardín de Keiun-kan.



Fig. 167. *Suhama*, orilla de piedras, en el estanque intermedio del jardín de Murin-an



Fig. 168. Piedra "noray" en junto a la *suhama* del jardín de Keitaku-en.



Fig. 169. *Tsukubai* junto al *engawa* en el jardín de Namikawa-tei.

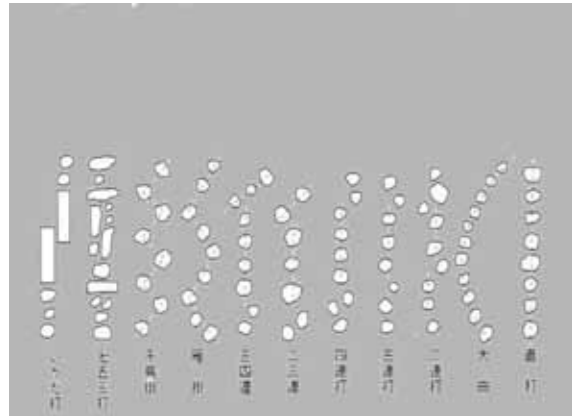


Fig. 166. Distintos tipos de patrones de *tobi-ishi*

Esta pradera mirador aparece en la practica totalidad de los jardines diseñados por Ogawa. De sus cualidades principales cabe destacar lo siguiente:

-En la practica totalidad de los casos está tapizada por una pradera de césped. La razón de esta elección además de por razones funcionales reside por su adecuada integración con el paisaje del fondo de los jardines, que en la mayoría de los aquí estudiados con detalle, es Higashiyama, las montañas del este de Kioto. En contadas ocasiones, una superficie de guijarros, y no una pradera, cubre a dicha superficie. Muy a menudo estas excepciones se corresponden con cambios posteriores realizados por los clientes, después de haberse construido el jardín según los planos originales realizados por Ogawa¹¹³ (Fig. 163).

-La desnudez de la pradera responde a su papel de mirador (Fig. 164). El umbral mirador sirve pues de introducción al jardín y/o paisaje.

-En cambio, los objetos que sobre ella se disponen tienen que ver con su función espacial, en su condición de puente (Fig. 165), inicio del recorrido que va desde la casa hasta el interior del jardín. Son las *tobi ishi*, así llamadas porque por el peculiar modo de distribuirlas, necesitan de un pequeño desafío para alcanzar una tras otra. Junto a los distintos repertorios que se van desarrollando a lo largo de la tradición del Jardín Japonés (Fig. 166), Ogawa incorpora nuevas y originales formas de uso y diseño, como la *soseki*¹¹⁴.

-En cuanto a la fusión de ambas funciones descritas, la visual y la espacial que se da en el umbral mirador, esta sucede de la siguiente manera. En el *engawa* se visualiza la vista conjunto, que sirve como imagen de referencia en este punto para el caminante con el fin de orientarse en el andar que a partir de ahora se procede a iniciar. Se calza y desciende hasta la primera piedra, que normalmente es más grande y está más elevada que las demás que le siguen en forma de zigzag y de diversos materiales, vetas y colores. En algunos



Fig. 170. Pendiente en descenso de la pradera del jardín de Keiun-kan, vista lateral.

jardines, las piedras *tobi ishi* se substituyen por un camino sinuoso relleno de pequeñas gravas que cruzan elegantemente a la pradera¹¹⁵. A cada cierta distancia, piedras de mayor tamaño ubicadas transversalmente contienen a las anteriores y jalonan el recorrido.

-El acto que acompaña el final de la pradera mirador es tocar al agua. Para ello el camino cruza la pradera hasta llegar a la orilla mas próxima, en donde el cuerpo se reclina. Luego se continúa el camino hacia el interior del jardín a través de otros claros intermedios que se van a ver más tarde.

-En cuanto al remate del claro de la pradera mirador, cuando la orilla es el borde del lago, el límite entre la pradera y éste, se remata con una serie de cantos rodados y blancos, formando la *suhama*¹¹⁶ (Fig. 167). De dicho modo se singulariza pero también se difumina la intersección entre la pradera-mirador y el cuerpo de masa de agua. En otras ocasiones también una gran piedra plana a modo de *noray*¹¹⁷ (Fig. 168) se presenta como balcón abierto al espectáculo natural, y se realza así el carácter de mirador de esta pradera. Si el borde de la orilla es un arroyo, numerosos arbustos se disponen a confinar el sonido de la corriente del agua.

-Junto a estas funciones visuales y espaciales de la pradera mirador, otra tercera funcional, se adosa en un extremo de la intersección entre la pradera y el *engawa* de la casa. Se trata de la ubicación sobre ella de una enorme palangana de agua que sirve para purificar las manos en una ceremonia celebrada en el interior de la casa (Fig. 169).

-En cuanto a la topografía de la pradera mirador, a este movimiento de bajada descrito desde el *engawa* hasta la orilla, le acompaña la suave pendiente de igual sentido y dirección de la pradera cuyo relieve en continuo y en progresivo descenso, va desde los bajos de la casa hasta la ribera del agua. En verdad parece que es la propia escorrentía del agua de lluvia la que ladea a este suave paisaje (Fig. 170).

113. Por ejemplo en el jardín de Kodaiji-doi o Ryukyo-in.

114. *Soseki* 礎石 Piedra base de los pilares de los templos reutilizada como piedra *tobi ishi* en los jardines.

115. Este camino sinuoso que discurre sobre una pradera que enlaza la parte Occidental de la arquitectura con la parte Oriental de la misma ha sido descrita por investigadores japoneses sobre los jardines de la época en Tokio como el modelo surgido con el fin de integrar ambos estilos. Harigaya (1934)

116. *Suhama* 洲浜 orilla. Intersección de los cuerpos de agua y las tierras del jardín rematada por un cuerpo de gravas.

117. Ver *hiraishi*



Fig. 171. Pradera y casa en el jardín de Hekiun-so



Fig. 172. Árbol monumental en el jardín de Rakuraku-so.



Fig. 173. Pradera en Aso, Kyushu.



Fig. 176. Vista global de Shinshin-an



Fig. 177. Vista global de Ryukyo-in



Fig. 178. Vista global de Yi-en



Fig. 174. El jardín sin pradera de Heian Jingu



Fig. 175. El jardín sin pradera de Seiryu-tei

-Respecto a la escala y el despliegue de la pradera mirador, ésta es proporcional al tamaño del jardín en general y de la edificación en particular. Su orientación es la misma que la del cuerpo principal de edificación, de ese modo, discurren en “paralelo” (Fig. 171).

-En cuando a otros elementos singulares que esta pradera incluye, cuando alcanza dimensiones considerables, a menudo se incluye a modo de hito, rocas singulares, elementos característicos del jardín japonés como por ejemplo linternas, o un árbol (Fig. 172). No obstante en Ogawa no es usual el ubicar elementos “decorativos” en medio de las praderas. Lo habitual es que sea cual sean los elementos, estos se arrimen hacia los bordes, junto a las líneas maestras.

- La imagen de la pradera de Ogawa ha de entenderse como aquella que es visible en algunos lugares de las pocas de grandes extensiones existentes en Japón, como en los alrededores de Aso (Fig. 173) o Daibutsu-en en una estepa cuyas briznas elevadas balancean a la brisa del aire.

-Para finalizar, también es de especial interés observar los casos en donde esta pradera es inexistente. Una primera explicación acerca de su ausencia, se debe a que estos jardines son una reinterpretación de tipologías del pasado como por ejemplo el jardín de Heian Jingu (Fig. 174) que representa al Jardín Japonés del periodo Heian en donde un enorme cuerpo de agua es el centro de la composición y por ello éste absorbe el espacio destinado para la pradera. En Seiryu-tei (Fig. 175) en cambio, por no tener el jardín una vista global del mismo, si acaso solo aquella que se da en la entrada principal, tratada en el apartado anterior del umbral de acceso, realiza similar papel al de la pradera mirador. Ésta se tapiza de gravas para ralentizar el tránsito entre lo público y lo privado y varios elementos de gran calidad material como la cerca, el pino recostado y las techumbres de las pequeñas portadas, aportan una conspicua calidad espacial al recorrido a través de ella.



Fig. 179. Vista global de Erin-ji

Descritas los elementos y pormenores de esta pradera se pasa a continuación a desarrollar que es lo que se ve desde este mirador, cuyo objetivo no es otro que proporcionar una vista global del conjunto que a menudo incluye al paisaje. Para ello la desnudez de la pradera es imprescindible, pues la razón de este claro es crear una distancia de respeto con el resto de los elementos del jardín y del paisaje. Distancia que paradójicamente sirve para relacionar a todos ellos entre sí; distancia MA, que significa relación a través del tiempo.

¿ Que es una vista global? (Fig. 176-178)

Los jardines de Muso Soseki¹¹⁹ responden a esta pregunta para un jardín de mediana a gran escala como también lo son los jardines de Ogawa. Se presenta a continuación la obra de Erin-ji (Fig. 179)

Este jardín ha sido atribuido a la figura de Soseki, del mismo modo que otros muchos, sin saberse a ciencia cierta su auténtica autoría. Lo que si es cierto es que Soseki tuvo relación con la construcción de estos jardines como persona encargada para que todo el conjunto llegara a buen puerto. Aquello de lo que aquí se quiere destacar es una cualidad invariable en la obra de Soseki y que se repite en Ogawa: la creación de un espacio único en donde el todo y las partes están conectadas e integradas bajo un mismo unguento, en donde este sentido del espacio predomina sobre todos los elementos. La voluntad de este espacio global en Soseki a juicio del investigador americano Davidson en su libro “*A Zen Life in Nature: Muso Soseki in His Gardens*”¹¹⁹ es la creación de un estado para la levitación en el que el ser humano es la parte que domina el todo cuando se es consciente de este papel para con el conjunto, resultado de la meditación. En ello imagina a Soseki en dicho estado de trance. La voluntad del espacio universal en Ogawa es la extrema unión con el paisaje.

La realización de un espacio caracterizado por una vista global, obviamente no nace con la obra de Soseki. Es resultado de la evolución descrita de los jardines de la época Heian a los jardines Muromachi que

118. (1275-1351) Maestro de jardines

119. Davidson (2007)

Fig. 180. Miniaturización en el jardín de Daisen-in



da como resultado al jardín del tipo de escena como ha sido descrito anteriormente. Una continua evolución en donde en primer lugar arquitectura y jardín interactúan de un modo transversal, en los jardines de la Era Heian, para posteriormente en la era Muromachi, al reducirse los tamaños de los jardines por la subdivisión de los terrenos de los templos, cobra mayor importancia el espacio interior de la arquitectura y el jardín se miniaturiza para seguir conteniendo a los mismos elementos que hasta entonces se habían utilizado en una escala mucho mayor. De ese modo la miniaturización parte como técnica de composición en los jardines japoneses (Fig. 180).

¿Porqué motivo se miniaturiza y no simplemente se muestra a un jardín a escala natural? ¿Ogawa miniaturiza en su creación de un espacio global?

Al responder a este aspecto se está preguntando indirectamente acerca de los límites mentales de un creador con respecto al espacio físico que representa. Responde a la característica esencial del Jardín Japonés de representar en un espacio limitado, a la práctica totalidad del universo, idealizado a través del mundo natural. A medida que se va entendiendo que el universo es un todo, incluso el paisaje del fondo y que la labor del jardín no es solo estética, sino también el medio ambiente, se entiende que no es necesario recrear a todo el universo en el interior del jardín sino que es suficiente con ser una parte más del mismo. Por eso los objetos que lo conforman van a ir perdiendo este rasgo característico de la miniaturización a medida que este cambio de no representar a todo el universo es asimilado. Cuando ello ocurre, la vegetación se deja crecer, aunque no ya libremente sino ligado a otras premisas como se ve en Ogawa, cuya escala de los elementos, esta intrínsecamente relacionada con otros elementos del jardín y/el paisaje. Acerca del cómo es esta escala de los objetos en Ogawa, este aspecto se irá desvelando a través de la disertación en cuanto estén



Fig. 181. Jardín chino de Yuanmingyuan



Fig. 182. Jardín inglés de Stourhead



Fig. 183. Jardín japonés de Katsura

presentados la totalidad de sus elementos y se pregunte acerca de la proporción de estos.

¿Es la miniaturización, una cualidad propia del Jardín Japonés? Para dar respuesta a ello se debe ir a la raíces, allí de donde el jardín japonés responde a muchas de sus preguntas, el jardín chino. La fig. 181, representa a un jardín Oriental, se advierte que no pretende incluir en un único espacio a la integridad de los elementos de los que se compone el imaginario del jardín chino. Es más, contrariamente, muestra una parte de ellos en escala real sobre la totalidad de la parcela en concreto.

La razón de querer representar la totalidad del universo en el Jardín Japonés, deriva de la particular escala del país, cercana a la figura humana, densa en elementos. El espacio global a través de la miniaturización es un aspecto creado por el jardín japonés, limitado en cuanto a su espacio físico y este aspecto le diferencia del continente chino en el que la vastedad de sus paisajes no produce el mismo tipo de jardín. Por lo tanto estos aspectos relativos de la escala son fundamentales a la hora de diferenciarlos de los jardines de otras latitudes, como por ejemplo con respecto al jardín inglés (Fig. 182). En este sentido, se debe advertir que aún presentando ambos últimos una vista global de un jardín de corte naturalista, esta vista global no muestra en realidad la totalidad de los elementos del jardín en el caso japonés (Fig. 183), sino que lo hace parcialmente, a diferencia del caso inglés que muestra toda su extensión de un simple vistazo. Por ello lo que separa a ambos jardines es el diferente concepto del espacio y la escala de los objetos que lo representan. En el caso del Jardín Japonés, el concepto de vista global esta asociado al espacio relativo y no al absoluto.

Una vez explicada la razón del uso preponderante en el jardín japonés de un espacio global a través de la miniaturización, se acomete a continuación sobre el objeto y grado de dicha miniaturización. En cuanto a los elementos de la composición que forman la vista global, En este sentido, muchos de ellos también tienen

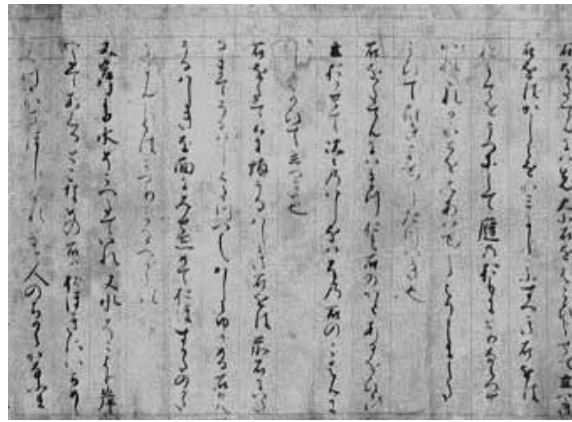


Fig. 184. *Sakuteiki*, lit. notas prácticas sobre la realización de jardines. Atribuido a Tachibana Toshitsuna. Escrito en la segunda mitad del S. XVI, es el texto publicado más viejo del mundo en el arte de la jardinería.

120. Ver figura 535 de la pág.. 305

121. “The earliest historical reference to the construction of a garden in Japan is contained in a passage in the *Nihon-shoki*, Chronicles of Japan, an important work compiled in the eighth century. According to the account a man with the unusual name of Roji-no-Takumi arrived with a group of immigrants from the Korean Kingdom of Paekche about 606, during the reign of the Empress Suiko. He is described as a specialist in the art of erecting miniature replicas of Mt. Sumeru, the great mountain which lies at the centre of the Buddhist universe” Nakane (1992, p. 98)

122. *Sakuteiki* 作庭記 Lit. notas prácticas sobre la realización de jardines. Atribuido a Tachibana Toshitsuna. Escrito en la segunda mitad del S. XVI, es el texto publicado más viejo del mundo del arte de la jardinería.

123. “Select several places within the property according to the shape of the land and the ponds, and create a subtle atmosphere, reflecting again and again on one’s memories of wild nature” Takei (2001, p. 151)

124. “Por otra parte cada jardín tiene su propia atmósfera, por lo que no tiendo a fijar su forma con antelación, ya que depende de las propias características geográficas del lugar” Shirahata et al (2008, p.3)



Fig. 185. Vista global Shinshin-an



Fig. 186. Vista global Shinshin-an: agua



Fig. 187. Vista global Shinshin-an: penumbra



Fig. 188. Vista global Shinshin-an: paisaje natural

su origen en el jardín chino. En dicho jardín, su mitología, recrea un mar junto con cinco islas¹²⁰. Cada una de ellas representa a un mundo distinto. Todo el conjunto tiene un carácter alegórico. Estas composiciones son introducidas en Japón durante la primera oleada de influencia china y aparecen paulatinamente en el jardín japonés. Además para la construcción de jardines japoneses se encarga la labor a discípulos de maestros venidos directamente desde el continente¹²². Las temáticas japonesas, también están influenciadas por diversos aspectos de la geomancia china. Todo este material se asimila y consolida para finalmente dejarlo recopilado en el manual más antiguo del mundo que existe sobre la jardinería: *El Sakuteiki*¹²² (Fig. 184). Este manual de capital importancia asienta las bases prácticas para la realización de jardines japoneses y sus componentes, un extracto de éste nos da una visión acerca de él¹²⁴. En el *Sakuteiki* se fija por tanto a los elementos constituyentes del jardín tradicional japonés.

Revisado tanto el concepto de vista global, como los temas de composición que se representan en esta vista conjunta, se está en condición de analizar como hace uso Ogawa de todo ello en sus jardines, y desde el lugar desde donde se observa la vista global: en la pradera mirador.

A continuación se nombran elementos invariables en la vista global de la obra de Ogawa. No sin riesgo de sistematizar el modo de proyectar de Ogawa a partir de estos elementos, cabe decir que Ogawa no establece ninguna composición del jardín a priori, sino que son los propios elementos característicos del lugar los que precisan y matizan la imagen de la vista global y el uso y localización de sus partes. Según sus propias palabras¹²⁴. De hecho lo caracteriza a Ogawa es precisamente por ser un diseñador que aún un deseo por experimentar a partir del Jardín tradicional Japonés. Es por ello que muestra una inusual destreza para crear múltiples y variadas soluciones compositivas.

Desde la pradera mirador en la obra de Ogawa estos son los elementos recurrentes que aparecen:

- 1) Un verde perimetral continuo que aísla al interior de las vistas no deseadas del exterior.
- 2) Un gran cuerpo de agua y/o un hilo de agua (Fig. 186).
- 3) Masas de tierra desnudas que avanzan hacia la visual de la casa.
- 4) Masas en forma de isla o una serie de grupo de islas en el interior del cuerpo de agua.
- 5) Masas vegetales poblando dichas islas.
- 6) Masas vegetales que aparecen en los perímetros y las orillas de los cuerpos de agua.
- 7) La techumbre de algún cuerpo pequeño de edificación en sombra.
- 8) La rocalla, tanto la que sirve para contener al cuerpo de agua como otra dispersa sobre el suelo.
- 9) Elementos especiales pertenecientes al jardín japonés como por ejemplo linternas, pequeños puentes, jofainas etc.
- 10) Arbustos asociados a estas rocas con el fin de suavizar el efecto de composición de las rocas.
- 11) Caminos que se inician y desaparecen tras las arboledas.
- 12) Penumbra, oscuros en el fondo, en las que la visión no alcanza a deslumbrar su interior (Fig. 187).
- 13) El paisaje natural afuera del jardín (Fig. 188).

Todos estos elementos tienen su lugar específico y vinculados al paisaje. Lo que cabe concluir para la pradera mirador es que de desde este lugar se perciben estos elementos desde una cierta y precisa distancia.

Una vez listados los elementos que forman la vista global en la obra de Ogawa, cabe preguntarse de como se organizan estos para crear una vista conjunta. Y para ello dos son las técnicas de las que se sirve Ogawa para materializar este aspecto. Son las técnicas de *miegakure* y *shakkei*.

Fig. 189. Mirador y paisaje: Murin-an con Higashiyama al fondo



Fig. 190. Mirador y paisaje. Murin-an sin Higashiyama al fondo (oculta tras la niebla)



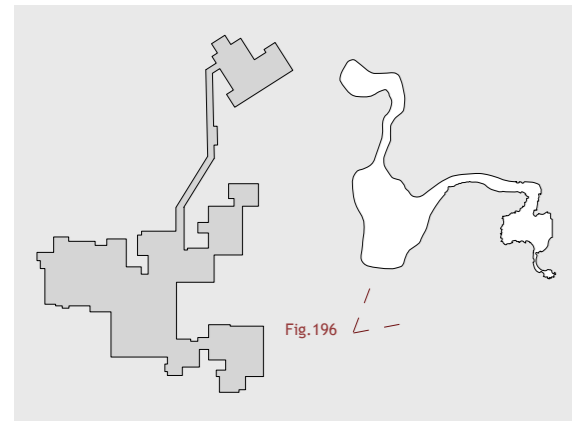


Fig. 192. Plano de Sanyo-so

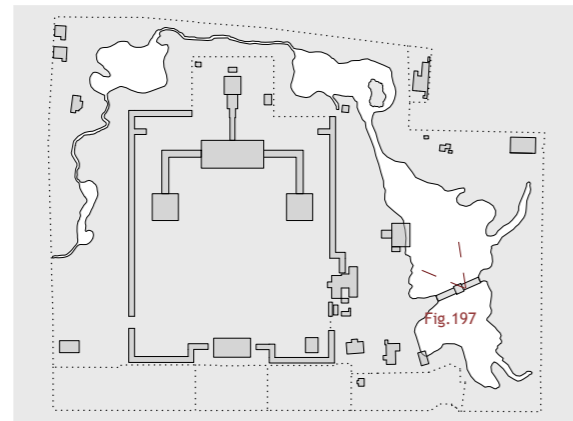


Fig. 193. Plano de Heian Jingu

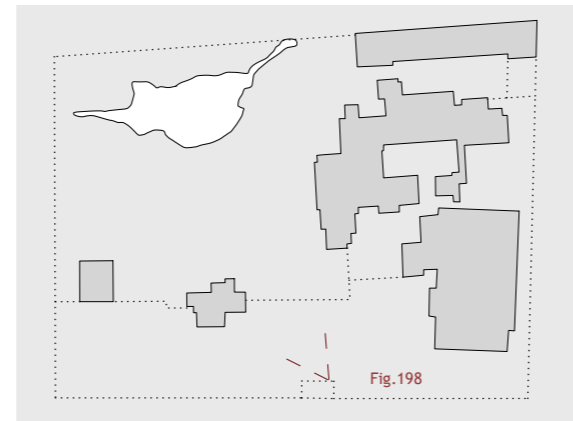


Fig. 194. Plano de Seiryu-tei



Fig. 196. El jardín de Sanyo-so



Fig. 197. El jardín de Heian Jingu



Fig. 198. El jardín de Seiryu-tei



Fig. 191. Plano de Keitaku-en

Miegakure en cuanto en tanto se crea un solape visual de los objetos y por tanto los relaciona, y *shakkei* por incluir a vistas lejanas dentro del jardín. Ambos construyen la imagen global del jardín desde el mirador. Como ejemplo el jardín de Keitaku-en (Fig. 191 y fig. Fig. 195 de la página siguiente).

Así mismo *miegakure* también lleva implícito el hecho de ocultar lo que hay detrás de este solape, presentándose este ocultar como una sombra al frente cuyo interior es impenetrable ¿Cuál es la razón de presentar en la vista global áreas oscuras de la misma de las cuales no es posible discernir en su interior?

En aquellos jardines que se cierran al exterior totalmente, son estas sombras en alzado las que organizan la ubicación de los elementos que forman la vista global del jardín y su recorrido, pues estos se referirán a ellas y motivan al caminante a desvelarlas a partir del sentimiento de curiosidad que despiertan en él.

En aquellos jardines en los que se incorporan vistas exteriores mediante la técnica de *shakkei*, también son dichas sombras y elementos del paisaje los que organizan el recorrido y elementos del interior del jardín. Es el paisaje por tanto en última estancia y en estos casos, es el que finalmente organiza el todo del jardín y las sombras oscuras actúan de mediadores entre el paisaje y los elementos del jardín. Como conclusión a en base a qué Ogawa distribuye a los elementos del jardín, se concluye que es el paisaje y las sombras oscuras del jardín, las que organizan a los elementos estructurales con el fin de alcanzar una vista global pero asimismo, proporcionar espacios íntimos en sus pliegues.

Finalmente, en los jardines en los que ello es posible, las sombras y los elementos del paisaje, coinciden en un único punto, por ello los elementos que componen la vista global, su escala y ubicación es tal que permiten esta única característica solo vista en la obra de Ogawa, la conjunción de sombras con sombras y masas con masas del jardín y del paisaje.



Fig. 195. El jardín de Keitaku-en

Para finalizar se debe responder a ¿Utiliza Ogawa siempre una vista global? Si no es así ¿por que razón no hace empleo de ella? ¿Utiliza siempre una pradera? La respuesta es negativa como se ve a continuación.

Acerca de los jardines de Sanyo-so (Fig. 192 y fig. 196) y de Seiryu-tei (Fig. 194 y fig. 198). En el primero de los casos se debe a que el jardín se encuentra totalmente rodeado por naturaleza, por ello no muestra una visión preferente. Es un jardín isótopo¹²⁵. En el segundo de los casos resulta indescifrable el dar una razón del porque no presenta una vista global. Este jardín es un jardín muy especial, único y avanzado en su obra. Si cabe la única vista global es aquella que se percibe desde el claro del umbral junto a la entrada.

No hay que confundir no obstante entre la pradera mirador, que es el lugar desde donde se ve una buena vista desde una pradera y la vista global, que puede darse desde cualquier otro lugar y no necesariamente sobre una pradera. En el jardín de Heian Jingu (Fig. 193 de la página anterior y Fig. 197) no hay pradera mirador pero si vista global. Es la que se da desde el puente, que a su vez hace de pradera mirador. En Seiryu-tei (Fig. 194 y fig. 198) es el umbral de acceso formado por gravas el que hace del mismo de lugar apto para la vista global, que solo deja ver la entrada al jardín, sin ser por ello una pradera mirador.

Para finalizar, como conclusión de la pradera mirador, si en el umbral su función es la de presentar el jardín y el paisaje ya desde el inicio, aquí en el mirador ya ambos se abren en su totalidad al espectador a través de un vacío interpuesto cuya función es crear una distancia con respecto a los objetos del jardín justo allí donde se va a iniciar el recorrido para llegar a ellos. Es el lugar expreso de la relación, para ello presenta un puente al jardín formado por las piedras *tobi-ishi*, y unas sombras al fondo, que son el motor del recorrido que ahora se inicia. Por lo tanto desde la pradera mirador la panorámica del conjunto que se percibe va a ser la imagen de referencia para adentrarse a estas sombras insondables desde ella.

125. A juicio personal, este jardín carece un tanto de la tensión espacial característica en la obra de Ogawa tan imbricada espacialmente con la naturaleza.

Fig. 199. Montículo del jardín de Keiun-kan



126. Careri (2007)

127. En la cultura japonesa en la *tsuka* 塚 es el lugar en donde en el pasado se entierran a las altas personalidades, son reconocibles desde afuera por verse como un montículo elevado. Se penetra su interior por un túnel visible.



Fig. 200. Montículo

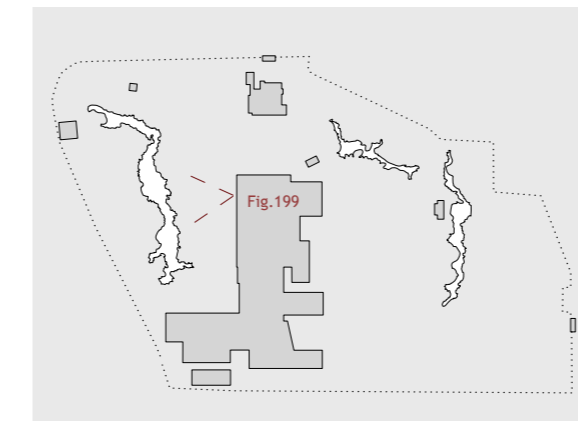


Fig. 201. Plano del montículo del jardín de Keiun-kan

MONTÍCULO

A medio camino entre el frente y el fondo del jardín, se eleva una porción de tierra. Es el montículo. Sobre este nuevo espacio vacío, consciente de su privilegiada posición, el caminante atisba una visual completa de trescientos sesenta grados. El montículo es su guía en el tránsito hacia el interior del jardín.

El montículo, elemento arquetípico de la naturaleza, también es construido por el hombre. Presente a lo largo de la historia de distintas civilizaciones, consiste en amontonar piedras o tierra con el fin de fijar puntos de orientación a ser usados por los nómadas al desplazarse de un sitio a otro¹²⁶. Además de esta vertiente de demarcación, otra, simbólica, construye montículos con el fin de ocultar en su interior tumbas u otros elementos relacionados con actos funerarios¹²⁷.

En la obra de Ogawa, muestra principalmente tres formas de constituir montículos. Son las siguientes:

Isla, una porción de tierra aflora del fondo azul. Un puente es su amarre a la orilla.

Península, un terreno se adentra hacia el agua. Diagonal al frente del espectador.

Colina, crestas se erigen desde el suelo. Perfil ondulante de la pradera.

Isla, península y colina, todas ellas tienen un denominador común, surgen de un fondo opaco de árboles o de agua. Son la puerta de entrada hacia el universo remoto del jardín (Fig. 199 y Fig. 201).

Como lugares que son, estas praderas intermedias son soportes espaciales, por ello, o bien contienen a objetos sobre ellas y crean la composición pintoresca del jardín, o bien están totalmente vacías. En este último caso, su desnudez realza la aventajada posición respecto a los demás espacios del jardín que les rodean.

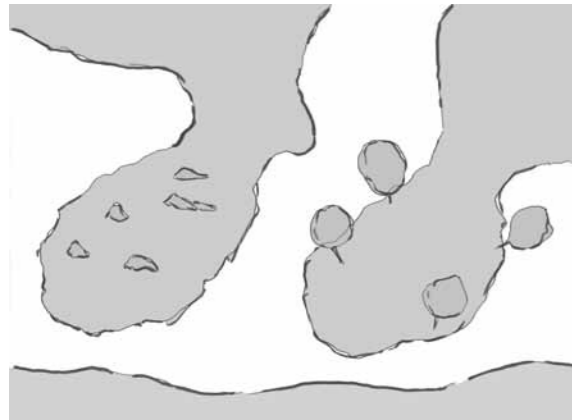


Fig. 202. Función 1) en península

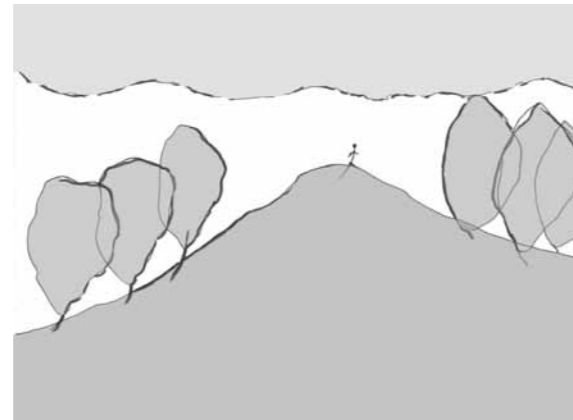


Fig. 203. Función 2) en colina

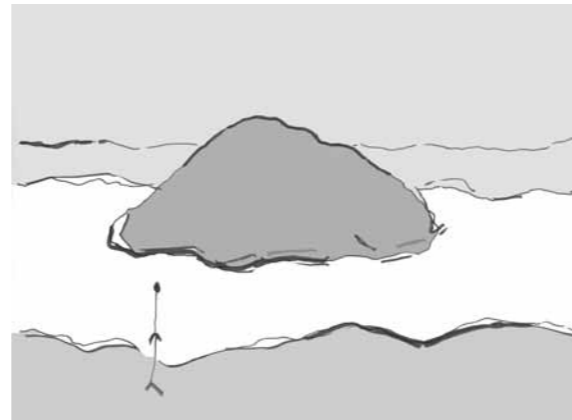


Fig. 204. Función 3) en isla

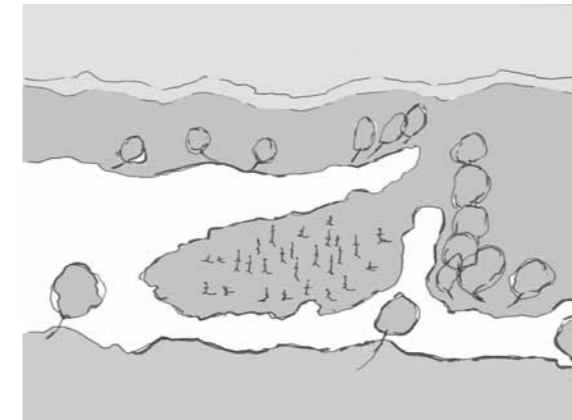


Fig. 205. Función 4) en península

Fig. 206. Murin-an: el caminante sobre su península



En ambos casos descritos, cuando el paisaje natural del fondo se toma prestado, la ubicación y la escala del espacio del montículo y de sus elementos, guardan relación con los cuerpos naturales y artificiales exteriores.

El montículo acoge a la figura humana que a él accede tras haber cruzado los umbrales iniciáticos del jardín. Otra persona, desde el *engawa* de la casa, ve al caminante sito sobre el montículo como una parte más de la toda la escena del conjunto del jardín de la que posteriormente él va también a formar parte (Fig. 206).

De las funciones que desarrolla el espacio del montículo en el jardín, aquí se destacan estas cuatro:

1) Ser soporte de la composición principal del jardín. Diversos objetos se ubican sobre él (Fig. 202).

2) Servir de orientación para la entrada al fondo del jardín. El montículo es por tanto el último claro antes de penetrar al espacio profundo. Es el lugar desde el que reorientarse de nuevo cuando deja de percibirse la primera orientación espacial obrada por la gran vista en la pradera mirador (Fig. 203).

3) Actuar como barrera visual respecto a lo que le prosigue. Es esta una forma nueva de utilizar la técnica de *miegakure* pero a una escala de mayor ámbito, la que marcan los propios límites del jardín y/o del paisaje. Ej. Murin-an, Shinshin-an, etc (Fig. 204).

4) Fijar a los caminantes que llegan a él, a una reunión de participantes para la que es creada como el momento por el que una multitud de gentes se relacionan de forma abierta ante el paisaje (Fig. 205).

A continuación se estudian las distintas formas que adquiere el montículo en la obra de Ogawa, la isla, la península y la colina, junto con sus ejemplos más relevantes. De ellos se analiza tanto el papel que desempeñan a nivel interno en el jardín así como la relación que suscitan con el paisaje. A través de este viaje también se revelan las diferentes maneras de la que Ogawa hace uso de las prácticas tradicionales.

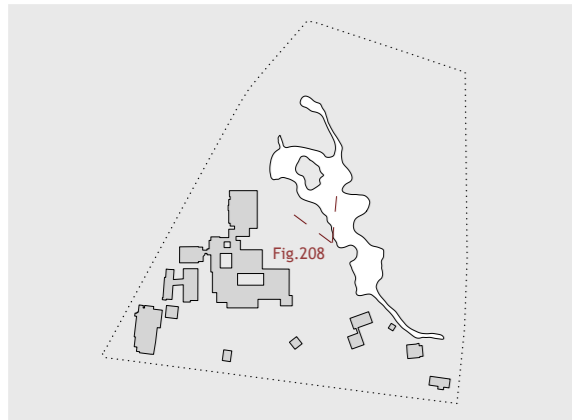


Fig. 207. Plano de la isla del jardín de Seifu-so

Fig. 208. Isla del jardín de Seifu-so



128. Ver plano de la Fig. 303 del jardín de Kokedera. Es la correcta proporción entre masas de agua y de islas las que configuran el espacio universal de la penumbra del jardín
 129. Compárese con la isla de Isui-en (pág. 109, fig. 77)

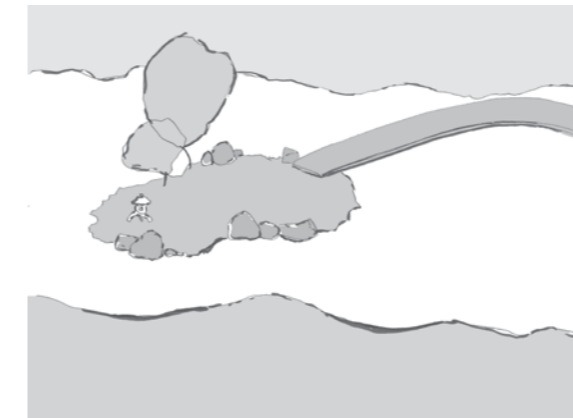


Fig. 209. Isla



Fig. 210. Detalle de la isla del jardín de Seifu-so

ISLA

Japón es una isla, compuesta asimismo de otras cinco. De sus costas se despegan otras menores islas. De ellas se disgregan pequeños islotes. Rodeados de piedras. En el paisaje de Japón la isla y la religión las toma como elementos sagrados. Las rocas de Meoto Iwa (Fig. 211- 212 de la pág. sig.) son un claro ejemplo. En el jardín japonés y su influencia china, (ver Fig. 535 de la pág. 305), la isla viene representada por la figura de la tortuga. De ella sobre el mar asoma su caparazón, mientras la cabeza sumergida mira al abismo infinito del fondo oceánico. Representa a la posibilidad que tiene el ser humano de alcanzar cotas profundas si mira hacia su interior. Las islas han poblado siempre el universo del jardín japonés, p.ej en Kinkaku-ji (página 120). Ogawa une la isla con la tierra, es de su misma materia. Sus costas son el negativo de la forma de la isla. Pangea. Hallado el vacío entre la isla y la tierra, acto seguido en su lado opuesto, el puente es el ancla. Para Ogawa la isla sea lago o mar, es porción de tierra que compromete al espacio para ser comprimido. Un estanque sin islas, es un vacío no resuelto, no articulado las partes entre sí. La isla da proporción el espacio del estanque¹²⁸. Puede estar desnuda o ocupada. Las islas no son piedras, son un espacio, un enclave frente a las piedras que son masas que marcan distancias. La isla es el trance anterior al acceso a un mundo posterior. Las principales islas en la obra de Ogawa se dan en los jardines de Shinshin-an, Seifu-so, Furukawa-tei y Seiryu-tei. De estos, principalmente se centra la investigación en Seifu-so (Fig. 208 y 210). En él la isla desnuda se sitúa bajo la montaña de Daimon-ji. Es el reflejo de la pradera del claro abierto en la montaña de Higashiyama sobre el jardín. En cierta medida esta isla es una boya que aflora sobre el estanque y sirve para propiciar el paso a otro mundo que se va a desvelar a las espaldas de la arboleda de pinos que se halla después de la isla. A diferencia de p. ej. la isla de Tairyu-sanso (Fig. 213 y 214 de la pág. sig.), la isla de Seifu-so pone a flote pocos árboles sobre ella para de ese modo tomar prestado la colina de Daimon-ji¹²⁹.



Fig. 211. Detalle de la shimenawa de Meoto-Iwa

Fig. 212. Rocas de Meoto-Iwa en la prefectura de Mie



Fig. 213. Detalle de la de la isla de Tairyu-sanso

Fig. 214. Isla de Tairyu-sanso



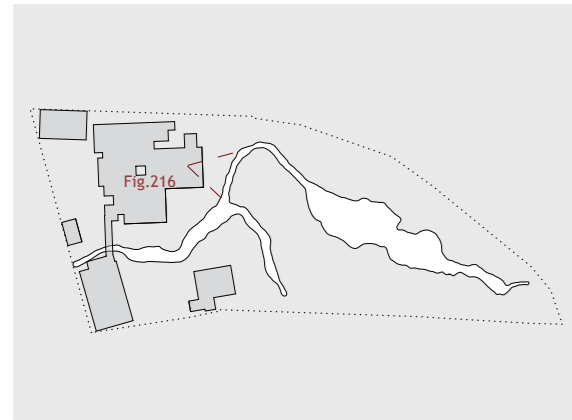


Fig. 215. Plano de la península del jardín de Murin-an

Fig. 216. Península del jardín de Murin-an



130. Jardín de Kioto diseñado por Muso Soseki en el S. XIV



Fig. 217. Península



Fig. 218. Detalle de la península del jardín de Murin-an

PENÍNSULA

Península de Hanto, de Mie y de Shiretoko. La tierra avanza sobre el mar como cuchillo afilado. Son las montañas que avanzan sobre la gran masa de agua líquida. Estos son distintos accidentes geográficos naturales que existen en el territorio japonés. A partir de dichas imágenes, el jardín japonés ha creado a sus propias. De ellas la península o brazo de arena de Amanohashidate (Fig. 219 de la pág. sig.) es la más empleada. En el jardín de Katsura se construye su homónima (Fig. 220 de la pág. sig.). No se ha observado la figura de la península en el jardín Chino del que el japonés deriva. Otras famosa península en el Jardín Japonés es la de Tenryu-ji¹³⁰. De todas estas una clara conclusión que se deriva es que estas penínsulas son una miniaturización de las existentes en la naturaleza. No obstante en la península de Tenryu-ji si se empieza a ver un cambio en su diseño al entenderla como un elemento cuya forma deriva de observar el jardín como un todo. En Ogawa la escala de la península deja de ser ya concebida como un objeto aislado del tamaño y las características propias del terreno. Es un elemento cuya forma deja de ser abarcable a simple vista, para convertirse en un cuerpo de escala mayor cuya función es introducir al caminante al interior del jardín, al tiempo que compromete con su forma el resto de los espacios del jardín que quedan semi-ocultos tras ella. No obstante la gran novedad de las penínsulas de la obra de Ogawa radica en que es que a partir de su obra cuando puede decirse que están entran a formar parte de un territorio de mayor ámbito que supera el recinto del jardín y que se complementa con la presencia del paisaje. Así pues la escala de la península en los jardines de Ogawa está vinculada con los espacios del jardín y con la amplitud del paisaje. Como se ha visto anteriormente, la península al igual que la isla, puede presentarse desnuda o ocupada. La península aparece en los jardines de: Murin-an, Tairyu-sanso, Kikusui, Kaiu-so, Shinshin-an, Kyozen-tei, Koun-ji y Yi-en. La investigación resalta las de Murin-an (Fig. 215 - 218), Kyozen-tei, Shinshin-an y Yi-en. (Fig. 221- Fig. 226 de la pág. sig.)



Fig. 219. Península de Amanohashidate. Sesshu Toyo. Realizado entre 1501-1506

Fig. 220. Península del jardín de Katsura

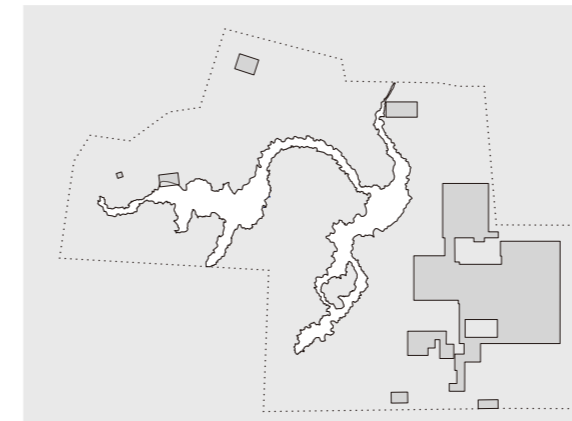


Fig. 221. Plano península de Kyozen-tei

Fig. 224. Detalle de la península de Kyozen-tei

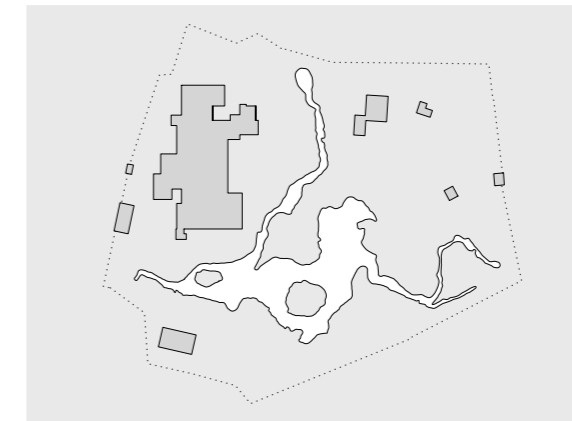


Fig. 222. Plano península de Shinshin-an

Fig. 225. Detalle de la península de Shinshin-an



Fig. 223. Plano península de Tairyu-sanso

Fig. 226. Detalle de la península de Tairyu-sanso



Fig. 227. La colina del jardín de Kyu-iwasaki-tei



131. Desde el origen se consideró al arte de crear jardines como al arte de crear montañas y estanques.

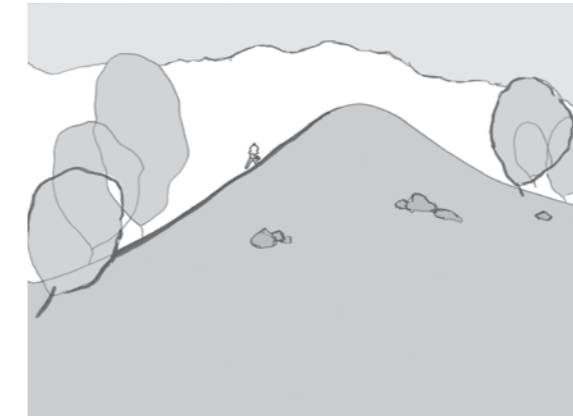


Fig. 228. Colina

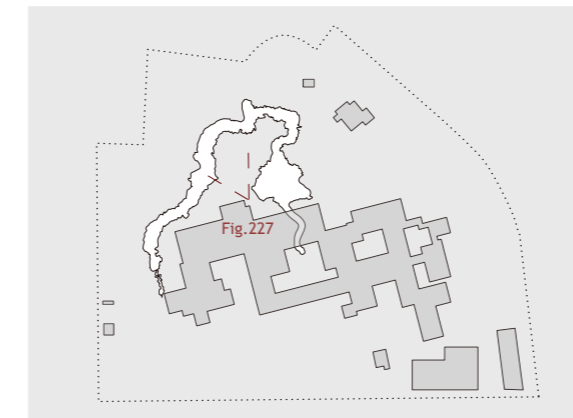


Fig. 229. Plano de la colina del jardín de Kyu-iwasaki-tei

COLINA

Las hermosas colinas artificiales empleadas en el jardín tradicional¹³¹, tienen su origen constructivo en la tierra extraída de la excavación para abrir un estanque y que se deja amontonada en uno de sus bordes. Ante esto cabe determinar que el jardín japonés (Fig. 230 de la página siguiente.) es sobre todo una perfecta combinación de una imagen de un paisaje y de su construcción in situ a partir de los elementos disponibles en el lugar a tal fin. La principal característica de una colina, es tanto la visibilidad de su pico y contorno, que suave ondula el horizonte, como su vinculación con el agua de la lluvia: desaloja el agua hacia el estanque. Por ello cuando una colina o piedras yacen sobre un agua simbólica realizada a partir de elementos de piedra, a este se le denomina jardín seco. Aquel que se hace de su esorrentía, un diseño de piedras. La figura de la colina no es tan aparentemente visible en la obra de Ogawa, pues él toma la topografía del jardín como un todo y no solo a partir de utilizar el recurso de la colina como un diseño puntual en una de sus partes. La colina en la obra de Ogawa está muy mezclada con la fisonomía del jardín en su totalidad. Así mismo al igual que en los demás casos de la isla y la península la colina también guarda una fuerte relación con los elementos del paisaje a los que se adscribe, para ello de nuevo la escala de la colina se ajusta para que aun siendo un elemento de dentro del jardín, sea capaz de dialogar al mismo tiempo con otros picos existentes en el paisaje.

La figura de la colina ha sido vista en los siguientes jardines: Kikusui, Tairyu-sanso, Shinshin-an, Seiryu-en, Kioto-shi Bijitsu Kaikan, Keiun-kan, Ryukyo-in, Kyu-iwasaki-tei. De estos, la investigación ve las más interesantes las de Kyu-iwasaki-tei (Fig. 227 y Fig. 229) y Tairyu-sanso, Shinshin-an, Kioto-shi Bijitsu Kaikan y Keiun-kan (Fig. 231 y 239 de la pág. sig.). De estos se destacan principalmente por lo que se ha puesto énfasis, en que la figura de la colina también tiene fuertes relaciones con el paisaje. Parece ascenderlo a través de las colinas que ubica en el jardín. En concreto esto se da en los jardín de Shinshin-an, en donde las

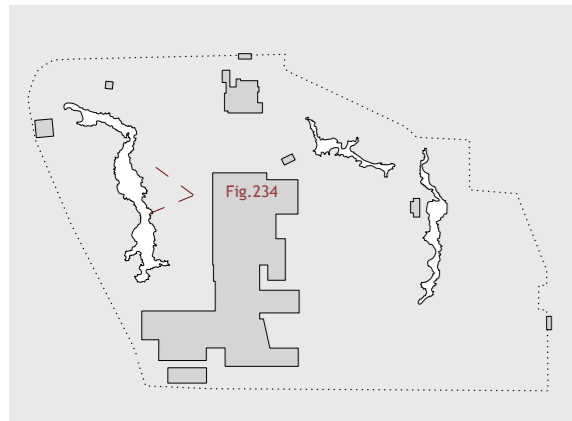


Fig. 231. Plano del jardín de Keiun-kan

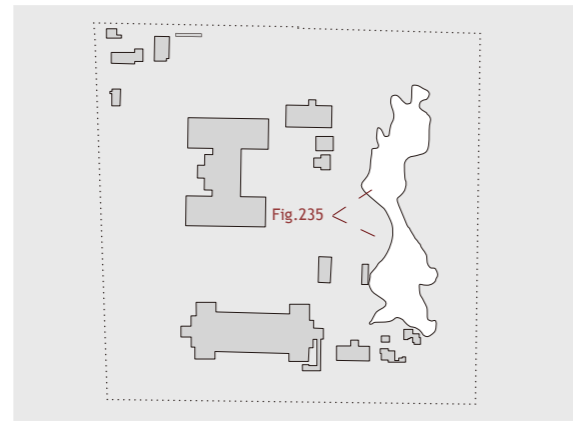


Fig. 232. Plano del jardín de Kyoto-shi Bijitsu Kaikan

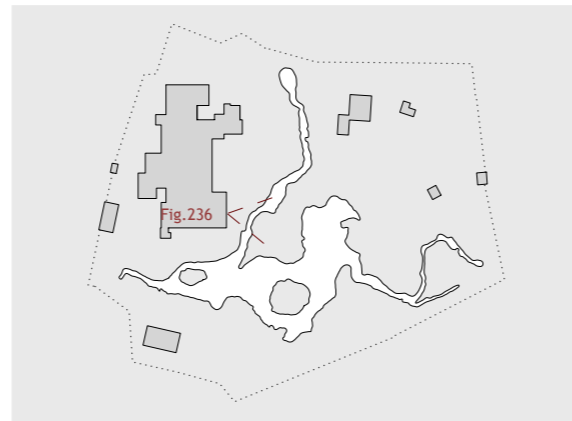


Fig. 233. Plano del jardín de Shinshin-an



Fig. 234. Colinas del jardín de Keiun-kan



Fig. 235. Colinas del jardín de Kyoto-shi Bijitsu Kaikan



Fig. 236. Colinas del jardín de Shinshin-an



Fig. 230. Colina en el jardín tradicional japonés de Makiya-ji en la prefectura de Shizuoka.

colinas a medio camino por donde se pierde hacia el paisaje, enlazan visualmente con los picos de Higashi-yama. Por otra parte, en Yi-en, la colina oculta dentro del espacio cerrado por árboles situado a la derecha del jardín bajo la cubierta exterior de la puerta San-mon de Nanzen-ji, parece querer hacer ver que desde ella se podrá alcanzar a este elemento que se toma prestado del paisaje. Otra forma de colina es la del mirador ubicado dentro de la espesura y que ofrece una vista retrospectiva del jardín a través de lo andado. Esta colina atalaya es visible en el jardín de Seifu-so (Fig. 22 de la pág. 65) y Kaiu-so (Fig. 14 de la pág. 49). En éstas son el pico más alto de todas las colinas del jardín, la cota natural de mayor altura. Vértice desde las que es posible divisar el jardín desde arriba. De nuevo el montículo aparece desnudo o cargado de elementos.

Una vez visitados los espacios en los que el montículo se da forma y sus funciones, cabe concluir que el montículo es el espacio de la composición. Para ello, se halla aislado, sobre espacio neutro, agua o pradera. A nivel espacial, el montículo es el último espacio desnudo, visible desde el frente. A partir de aquí, la espesura gobernará la atmósfera con sus sombras. El montículo es el espacio de la orientación en las formas de isla, península y colina. Para Ogawa es esencial contar con los elementos tradicionales del jardín, representadas aquí por estas figuras que se están analizando junto con otras como puentes, linternas etc. Para él no es un problema llevar a cabo su tarea silenciosa de renovación del jardín japonés a partir de ellas. Es más Ogawa es consciente de que sin estos elementos no es posible reconocer al jardín japonés, de ser así este estaría incompleto, difuminado, difuso, borroso. Prueba de ello, se recoge la siguiente anécdota ocurrida entre el Sr. Takamatsu y Ogawa cuando este le encarga hacer el jardín de su residencia:

“Sr. Ogawa, por favor no haga un jardín con agua, solo una pradera” Ogawa le responde “ Señor Takamatsu, mire mi cara de viejo, observe mis cejas despobladas. ¿No tengo un aspecto realmente agradable verdad?. Mas bien parezco desvalido. Un jardín sin montañas ni valles ni agua no será un buen paisaje. No consiento un jardín que ignore a la naturaleza”¹³²

Fig. 237. Detalle del jardín de Keiun-kan



Fig. 238. Detalle del jardín de Kyoto-shi Bijitsu Kaikan



Fig. 239. Detalle del jardín de Shinshin-an





Fig. 240. Plano del confín del jardín de Tairyu-sanso

Fig. 241. Confin del jardín de Tairyu-sanso. Azumaya, pradera y camino.



133. El claro interior de Yuho-en es un espacio muy ambiguo a medio camino de la pradera umbral y confin.

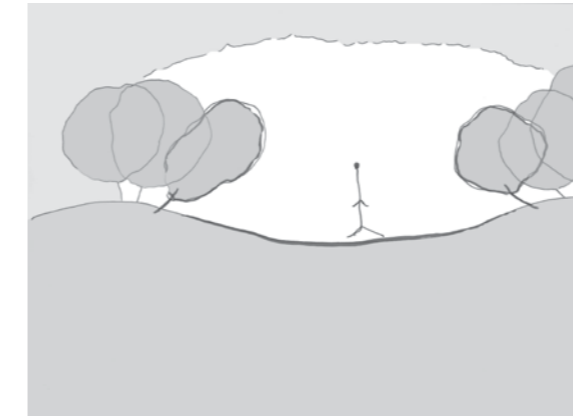


Fig. 242. Confin



Fig. 243. Detalle del confin del jardín de Tairyu-sanso

CONFÍN

El umbral, el montículo... Hay otro vacío, oculto, recóndito. A él se accede, en la mayoría de los jardines al final de su recorrido. No hay árboles, éstos han sido apartados de forma intencionada a su perímetro. Se ha abierto un claro en la espesura del bosque y es en lo remoto cuando el caminante se halla en el confin.

La vegetación que constituye los límites de este horizonte son, por un lado los árboles que forman el cierre exterior de la propiedad, y por el otro, el envés de la vegetación que compone el alzado pintoresco del jardín en su frente. Se está por lo tanto tras aquella imagen principal que se observa desde el engawa de la casa. Como si de un fondo escénico teatral se tratara, éste se atraviesa y se llega a su espacio bastidor. Dentro del cual, al resguardo entre estas masas de los árboles, se encuentra ya el caminante en las verdaderas entrañas del jardín. En este espacio, de forma intensa, luz invade proveniente del cielo.

Dos son las características espaciales definitorias del espacio del confin. Una primera es su remota posición y la segunda es este "estar confinado" por los árboles que dan forma al espacio de este lugar.

En cuanto a la función a desarrollarse, el destino del último vacío del jardín varía. En algunas obras el uso de este recinto interior privado es preciso y concreto, mientras que en otras es intencionadamente indefinido. Del análisis de la obra de Ogawa, se diferencian los siguientes modos de usar este hermético lugar:

- 1) A modo de huerto. Ej. Tairyu-sanso, Kaiu-so y Seifu-so,
- 2) Como singular plaza que alberga la celebración de la ceremonia del té *sencha*. Ej. Tairyu-sanso (Fig. 241- 243), Kaiu-so, Seifu-so, Yuho-en¹³³, Ryukyo-in, Seiryu-en; y,
- 3) En forma de pozo de luz. Ej. Murin-an, Shinshin-an, Keiun-kan, Tsuji-ke, Seiryu-tei y Yi-en.

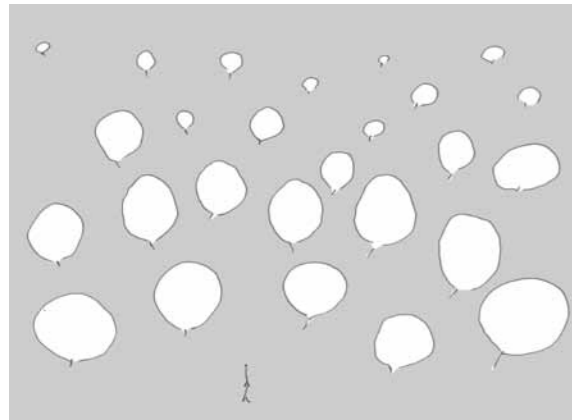


Fig. 244. Resonancia del confín a nivel visual

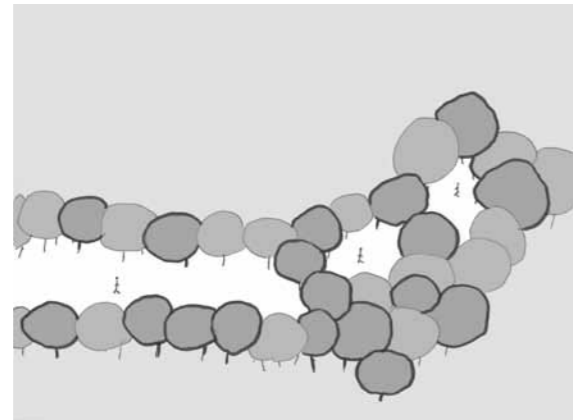


Fig. 245. Resonancia del confín a nivel espacial

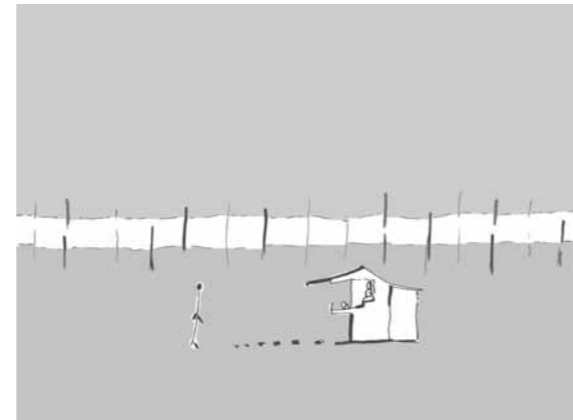


Fig. 246. Resonancia del confín a nivel funcional



Fig. 248. Seifu-so iluminado a través del vacío del confín.



Fig. 249. Tenryu-ji iluminado entre la espesura.



Fig. 250. Recorrido del jardín de Ginkaku-ji

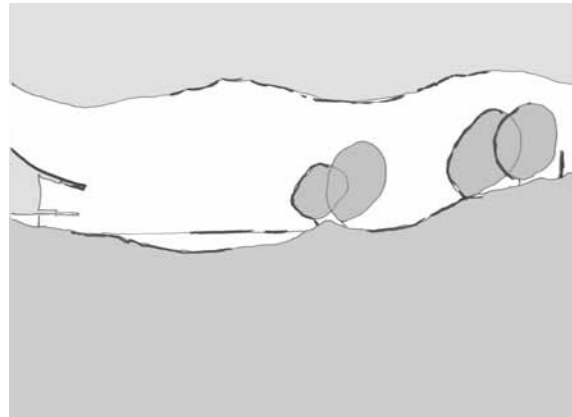


Fig. 247. Sección tipo del jardín de Seifu-so. Compárese con la figura 251.

El espacio del confín, novedad paisajística de la obra de Ogawa¹³⁴, es el primer paso claro del jardín japonés en el uso de esquemas en planta en donde se zonifican subespacios independientes dentro del gran espacio. Por su ubicación en el fondo, el confín resuena a tres niveles, el visual, el espacial y el funcional:

A nivel visual, (Fig. 244), como jardín de escena, en lo que concierne a la percepción global del conjunto, el confín crea profundidad visual. En la mañana, la luz del este, al penetrar por las espaldas del confín y dirigirse hacia el frente, en ese camino ilumina a todos y cada uno de los elementos con los que el jardín se compone. MA se llena de luz y de ese modo es más fehaciente todo el conjunto de relaciones existentes que incluyen también al paisaje del lugar. Así mismo cuando la luz del día empieza a decaer por el oeste, ya en la tarde, el aire oculto del vacío se transforma en la morada de la penumbra y las líneas del jardín se difuminan, se hunden sus trazas, se pierden todas ellas sobre el oscuro infinito del jardín y se apelmazan sobre la misma negrura existente en el paisaje del fondo por el que desaparece la luz de sus valles y montañas en la noche.

A nivel espacial, (Fig. 245), como jardín de paseo, el espacio del claro de un bosque de la naturaleza del que proviene el confín, sirve aquí también para crear en el caminante que a él accede tanto un sentimiento de gran profundidad física, así como un incremento en la sensación de distancia respecto al punto de inicio del jardín. Virtualmente se está penetrando al paisaje. Esto ocurre por vincular los confines del jardín con los propios del fondo escénico y para que ello suceda se sitúan ambos alineados entre sí.

A nivel funcional, (Fig. 246) como jardín de té, el confín otorga de la requerida profundidad espiritual al ser humano y de los utensilios necesarios para elaborar en este espacio, el conjunto de acciones por las que es diseñado. Principalmente, el confín es el lugar para la celebración de la fiesta del té *sencha* en su interior, no ya de la tradicional casa del té, sino en un confín del jardín enclavado virtualmente en el paisaje.

134. Es en la obra de Tairyu-sanso en la primera en la que Ogawa hace uso de este espacio.

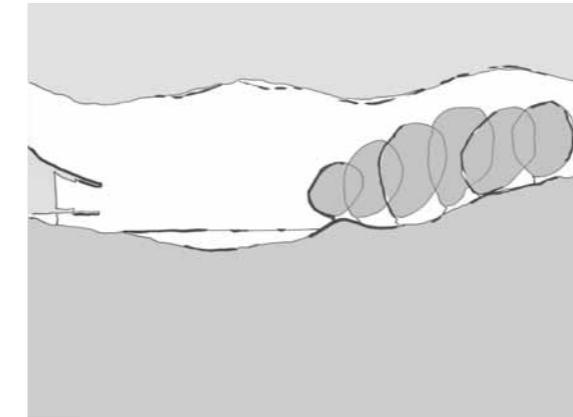


Fig. 251. Sección tipo del jardín de Tenryu-ji. Compárese con la figura 247.

¿Es realmente este espacio del confín de nueva creación? La respuesta es afirmativa puesto que en el jardín tradicional japonés esta holgura situada entre la composición principal y el cerramiento no ha sido vista anteriormente y menos aún el hecho de ubicar una función tan determinante dentro ella.

En el jardín tradicional japonés, la masa vegetal del fondo de los jardines funciona en su frente como composición principal del jardín y como límite perimetral en su reverso. Los jardines de Tenryu-ji y Ginkaku-ji¹³⁶ (Fig. 250-251), presentan no obstante cierta cualidad espacial en su fondo, una exigua senda recorre las espaldas de su frente; un fino camino cruza la espesura bajo una leve abertura cenital hecha sobre las copas, pero no se transita bajo un amplio claro abierto al cielo, como es el caso que aquí se describe del confín de Ogawa. Además en la obra de Ogawa, este espacio no se da solo en el fondo de los jardines, sino que de hecho estos espacios vacíos, se ubican precisamente como se ha dicho, debajo de allí en donde Ogawa planea llevar a cabo una relación visual, espacial y funcional con el exterior, concretamente con las formas, hitos y vacíos naturales del paisaje o con figuras arquitectónicas elaboradas por el hombre como pagodas, portadas o cubiertas de templos, situados todos ellos en el valle de la ciudad en la que se asienta. En esto último por tanto cabe concluir que la decisión acerca de donde situar estos vacíos escondidos entre los límites del jardín no es cuestión baladí y siempre está ligada a los elementos que se toman prestados del paisaje y de la ciudad.

Se crea de ese modo un vínculo nuevo e inédito al unir el vacío del jardín con el vacío o las masas del paisaje. La forma de fusionar jardín con la escena del fondo es materia clave a lo largo de esta disertación, pues en modos como el que se acaba de exponer es como Ogawa evoluciona el concepto de *shakkei*, al entender ya éste no solo de forma visual sino también espacial, como el caso que se acaba de describir, o funcional como se va a ver más adelante. En Ogawa, por lo tanto, el concepto de *shakkei* es entendido de una forma

135. Jardines históricos de Kioto S.XV.



Fig. 252. Ninna-ji y la pagoda que se toma prestada

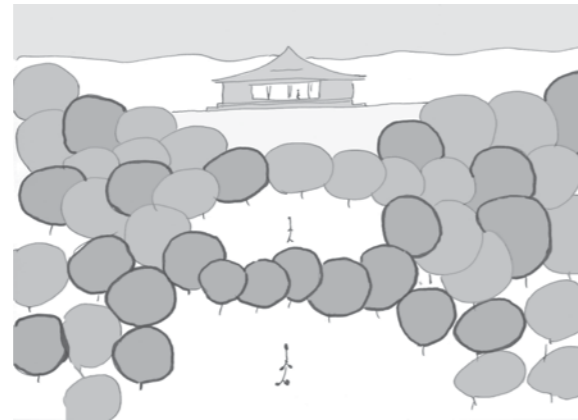


Fig. 253. Esquema *shakkei* de Ogawa en el jardín de Yi-en



Fig. 254. *Shakkei* de la cubierta de Nanzen-ji en Yi-en



Fig. 256. Ryukyo-in: espacio principal



Fig. 257. Ryukyo-in: espacio camuflado



Fig. 258. Ryukyo-in: espacio secundario

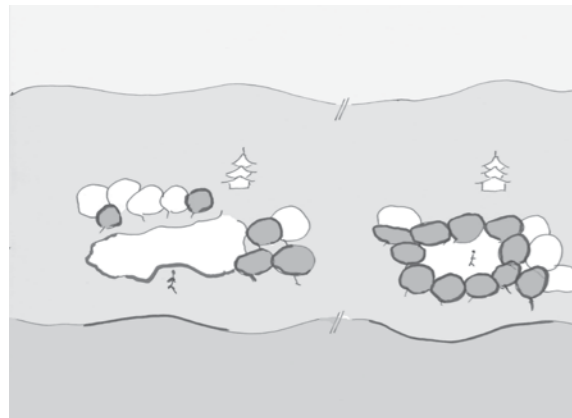


Fig. 255. Comparativo del *shakkei* entre la obra de Ninna-ji (izquierda) y la evolución realizada por Ogawa (derecha)

136. Estas formas han sido analizadas por Itoh (1988). Éste subdivide a los distintos modos de tomar prestado el paisaje según sea el artefacto empleado. De entre los elementos que sirven de intermediarios con el paisaje, identifica a: 1) troncos de los árboles; 2) conjuntos de árboles; 3) pilares y aleros; 4) el cielo; 5) una linterna; y 6) una ventana.

137. A este aspecto resulta revelador la novela *Kokoro* de Natsume Soseki, en la que sus protagonistas viven inmersos entre un clima de excitación por la Occidentalización junto con una común desorientación respecto a su propia cultura. Pero una vez el periodo Meiji iba a finalizar aparece una temerosa nostalgia a que este aperturismo pudiera ser perdido. Ver también nota pág. 91 acerca del individualismo del periodo Meiji.

138. Ver pág. 123, fig. 104

más amplia, profunda y universal en contraposición con el *shakkei* tradicional¹³⁶. La obra de Ogawa está cerca de conseguir una continuidad real con la naturaleza en muchos de los sentidos. En ello Ogawa no es un transgresor, sino que todas sus ideas se inician a partir de la tradición y deja que sea el lugar y la naturaleza la que guíen su espíritu de marcado carácter experimentalista y dotado de destrezas estéticas. De ese modo, se encarga de pulir muchos aspectos del jardín tradicional para reimpulsarlos y vigorizarlos. En ese sentido, Ogawa aprovecha el clima de aperturismo¹³⁷ que caracteriza a la época Meiji no para incorporar literalmente lo que ahora accede a Japón desde Occidente, sino para sacar a flote una nueva estética espacial marcada por la presencia de la luz, que ya se venía gestando en el jardín de final del periodo Edo. Así pues, profundiza en las raíces y las revitaliza a través de su propio contexto, éste ahora sí abierto a Occidente.

Muestra de ello es este espacio del confín. De como se da en él la relación con el paisaje y de como en Ogawa este espacio podría haber surgido. Del aprendizaje obtenido de los jardines históricos de Kioto de los que él siempre los tiene a mano e incluso realiza labores de restauración y de conservación. Puede tener su origen en el similar artificio empleado en el jardín de Ninna-ji¹³⁸ (Fig. 252 y fig. 255). Concretamente, cuando éste incluye a la pagoda del fondo a través de interponer una superficie neutra entre espectador y objeto en lo que se ha denominado el prado mirador en la parte de los umbrales. En Ogawa esto mismo sucede, antepone un vacío al elemento prestado, pero con una diferencia capital que supone su gran novedad: esta superficie se encuentra cerrada, delimitada por una masa arbórea. Crea un recinto separado pero incluido dentro del resto, un sub-espacio. De ese modo, asimismo se altera la noción global de espacio interior-exterior al presentarse un tercer espacio “entre”, que introduce a la pagoda dentro del confín. Este espacio en la obra de Ogawa se ve de forma muy clara y evidente en los jardines de Shinshin-an, Ryukyo-in, (Fig. 256 -258). Tairyusan-so, Hekiun-so y Yi-en, de los que se aconseja ver de nuevo los planos que en la tesis se incorporan.

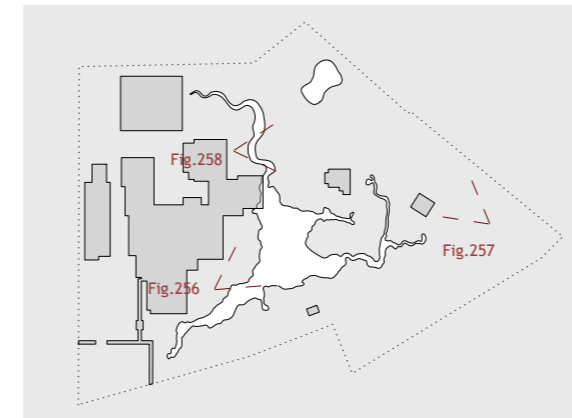


Fig. 259. Plano del jardín de Ryukyo-in

139. Nitschke (2007, p. 184)

140. A este mismo respecto el investigador Shirahata dice que los diseñadores del periodo Meiji tuvieron una tarea ardua con el fin que compatibilizar ambas emociones de la época. Shirahata (2008, pág. 106)

¿ De donde pudo surgir en la obra de Ogawa esta evolución y técnica espacial del espacio del confín?

Se establecen a continuación varias líneas de hipótesis acerca de donde pudo surgir el empleo novedoso de este espacio independiente, que aunque se da en ciertos jardines de Tokio, sólo en la obra de Ogawa está directamente vinculada con el paisaje del fondo. Para demostrar esto último, jardines de la época Meiji de la ciudad de Tokio se contrastan, para así establecer comparaciones fructíferas entre ellos sobre este asunto. Asimismo todo ello se analiza para este espacio del confín, tanto para cuando ubica una función precisa en su interior como para cuando no lo hace y es por tanto simplemente espacio abierto en si mismo.

Una primera hipótesis parte de una posible traslación hecha a partir de la habitual forma de proceder del jardín tradicional japonés caracterizado en componer el jardín a partir de distintos escenas asociadas a cada uno de los puntos de vista que desde el interior del espacio arquitectónico se tienen, a crear distintos espacios independientes continuos a ser conectados en el recorrido del jardín. Esto mismo se ve en los jardines de la época tardía Edo, que presentan cierta transición espacial al recorrer los diversas estaciones de las que se compone, pero como ha señalado el investigador Nitschke “lo importante es que esta serie de vistas escénicas no se ordena de forma jerárquica, es decir, que no conduce hasta un punto culminante”¹³⁹. Por esto último en ellos no es visible un espacio vacío separado pero conectado al resto como el espacio del confín de Ogawa. No obstante de esta hipótesis ha de tenerse en cuenta que los jardines de recorrido del periodo Edo si influenciaran en la obra de Ogawa y que debido a la necesidad nueva de esta época Meiji de aunar¹⁴⁰, tradición con modernidad, Oriente y Occidente, celebración de una nueva fiesta del té con un jardín nuevo de tipo europeísta, se crean espacios separados y específicos. En la obra de Ogawa todo ello no obstante, origina distintos espacios heterogéneos integrados todos de una forma armónica a través del camino. No cabe hablar

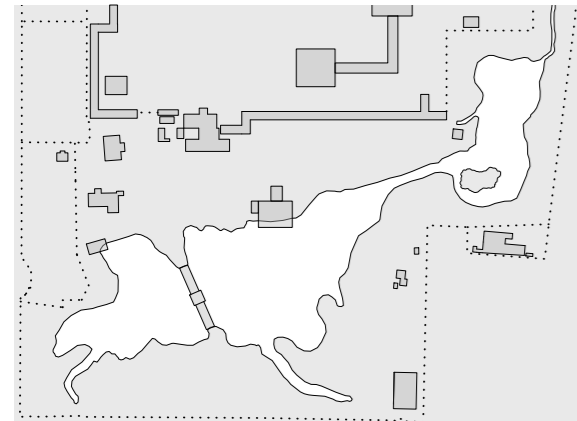


Fig. 260. Plano del estanque exterior de Heian Jingu

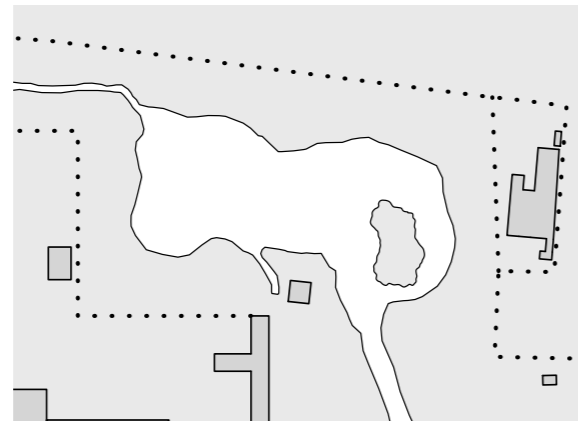


Fig. 261. Plano del estanque intermedio de Heian Jingu

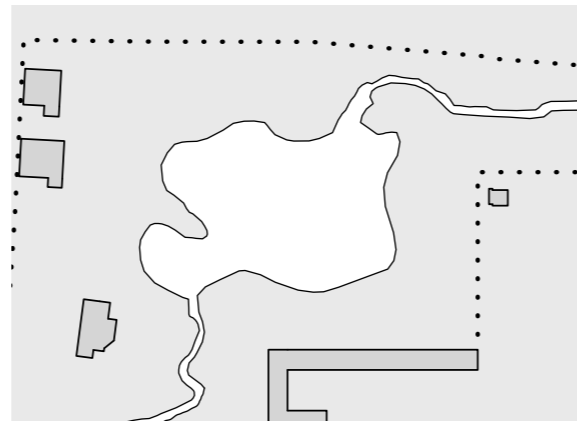


Fig. 262. Plano del estanque interior de Heian Jingu



Fig. 263. Estanque exterior de Heian Jingu



Fig. 264. Estanque intermedio de Heian Jingu



Fig. 265. Estanque interior de Heian Jingu

por tanto de que Ogawa tiene la intención de esconder “espacios modernos” que aun sin ser una copia directa de los nuevos espacios paisajísticos que ahora desde Occidente penetran pudieran alterar la vista principal del jardín, según afirma Kuck¹⁴¹, sino que Ogawa descubre en ello el efecto que para la obra en global supone el emplear este confín como pieza clave para unir jardín y paisaje a partir de una profundidad.

Una segunda hipótesis es la trasposición del espacio arquitectónico japonés, resultado de agregar diversas estancias entre sí separadas temporalmente por paneles correderos, al espacio del jardín. Esta hipótesis está reforzada por la estrecha colaboración que los arquitectos de las residencias, conocidos en la ciudad de Kioto por su fama local, con Ogawa. Estas obras son diseñados de manera multidisciplinar mediante un proyecto concordado de arquitectura y paisajismo. Así pues Ogawa pudo haber tenido esta idea a partir de la colaboración con ellos aunque la tesis no ha podido corroborarlo.

Una tercera conjetura, no desdeña la posible influencia de la cultura Occidental y su concepto de espacio que penetra ahora en el periodo Meiji en la sociedad japonesa. De hecho la palabra para designar “espacio” en la lengua nipona es *kukan*¹⁴². Ésta es una palabra cuya primera aparición en el diccionario japonés es justamente en esta época del periodo Meiji. Esta posible influencia occidental en el concepto de espacio sobre la obra de Ogawa, no se produce de forma directa sobre él, ya que Ogawa nunca va a Europa, si bien puede ser traspasada a través de sus renombrados y afamados clientes, personalidades de alta relevancia social y política que si tienen contacto directo con la Europa de su tiempo y sus ideas¹⁴³

Una última vía, la cuarta, se apoya sobre la propia práctica de diseño, que se nutre de los distintos descubrimientos que se hallan en dicha fase y que se van aplicando y perfeccionando paulatinamente sobre el resto de las obras a medida que se van sucediendo, máxime en una obra como la de Ogawa que se da de forma

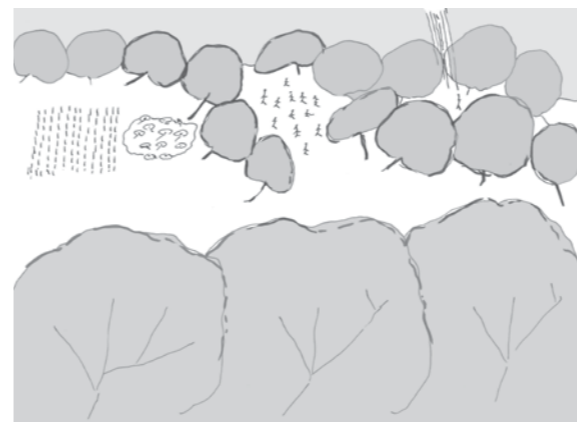


Fig. 266. El huerto, la plaza y el pozo de luz

constante bajo el mismo escenario de Higashiyama. Para ello se acude a la primera vez que se aprecia esta articulación espacial de espacios independientes entrelazados en Ogawa, y es en la obra de Heian Jingu (Fig. 260-265). Ésta, con su dilatado proceso de construcción y el fuerte condicionante que la planta del Santuario¹⁴⁴ ejerce sobre la solución final dada al jardín mismo, deja una forma residual para el jardín que tiene su posterior influencia en la forma elaborada y gradual de esta concatenación de distintos espacios y cuya razón a mi entender en la obra de Ogawa de su empleo es con el fin de producir esta profundidad visual, espacial y funcional anteriormente descrita. Es en Heian Jingu aunque solo son accesibles los bordes de estos espacios al estar repletos de agua, en donde según este autor se halla el germen de la idea de articulación espacial propia de la obra de Ogawa del espacio del confín. Ya que es el único caso en la obra de Ogawa en donde la ubicación del templo en su parte central y no en un extremo del linde como en los demás casos obliga a buscar una articulación de espacios. En adelante esta profundidad visual, espacial y funcional será utilizada una vez tras de otra y dirigida a fusionar su obra con Higashiyama.

En todo caso, esta innovación en el uso de este espacio del confín, es un reflejo más de la personalidad creativa de Ogawa: abierto a experimentar con nuevas ideas en el campo del paisajismo, hecho que ayuda a la lenta y paulatina apertura, en temas espaciales, del jardín japonés, ya iniciada en el periodo Edo, como muestra el jardín de Koraku-en¹⁴⁵, ya en su parte final. Dicha evolución espacial consiste de hecho en la transición del espacio *wabi-sabi* con su estilo *sukiya*¹⁴⁶ en arquitectura y llegar a sus nuevas reinterpretaciones en este presente distinguidas por una naturaleza más fresca y luminosa.

Desarrolladas las cuatro hipótesis a continuación se analizan ya los tres tipos de confín.

Son los siguientes, el huerto, la plaza y el pozo de luz (Fig. 266)

141. “De este modo, los nuevos recintos suelen tener en algún lugar de ellos una gran pradera, bien escondida, sin ser simplemente una pura copia de la pradera occidental, sino como un lugar en donde las grandes fiestas en el jardín sean celebradas, parecidas a las dadas por el Club de Jardín de América en 1935”...”Estos rasgos modernos, sin embargo, están ocultos desde la vista principal del jardín el cual sigue siendo una escena paisajística a la manera tradicional, con arboledas y agua, colinas y arroyos como su patrón básico” Kuck (2006, p. 278)

142. *Kukan* 空間 Espacio en el idioma japonés tal como se le denomina a partir del periodo Meiji. El término aparece publicado en el diccionario de los nuevos vocablos, Morioka (1969, p. 162). *Kukan* no contiene las connotaciones temporales que tradicionalmente si incluye el concepto de *Ma*. Así pues cuando los japoneses emplean *Kukan* y *Ma* no se refieren exactamente a lo mismo. *Ma* tiene connotaciones de espacio y tiempo. A partir del periodo Meiji *Ma* siguen conservando ambas acepciones pero es la palabra *kukan* la que se refiere netamente solo a aspectos espaciales.

143. Como por ejemplo Yamagata, Saoinji, Sumitomo, Inhabata etc tienen largas estancias en el extranjero.

144. Ya que es el único caso en la obra de Ogawa en donde la ubicación del templo esta en su parte central y no en un extremo del linde como en los demás de los casos.

145. Ver pág. 98-99.

146. *Sukiya* 数寄屋 Estilo arquitectónico desarrollado a partir del inicio del periodo Edo y que deriva del *shoin zukuri*. Le diferencia con respecto a este por un mayor rasgo de informalidad y por el hecho de reflejar el gusto propio del propietario.



Fig. 267. Campos de cultivo del jardín de Korakue-en

Fig. 268. Estanque de lirios del jardín de Ryukyo-in



147. También en el jardín de Shugaku-in aparece esta doble vertiente del jardín como ornamento y el jardín como huerto productivo. No obstante esta última está relegada a los límites colindantes y no tan integrada al conjunto como si lo hace Koraku-en

148. El jardín de Gyo-en en el interior de los recintos del santuario de Meiji Jingu en Tokio, se halla un río seco que se abanca. En estas terrazas se producen lirios azules.

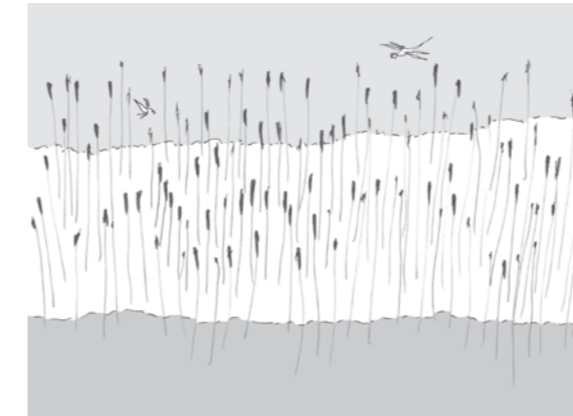


Fig. 269. Huerto

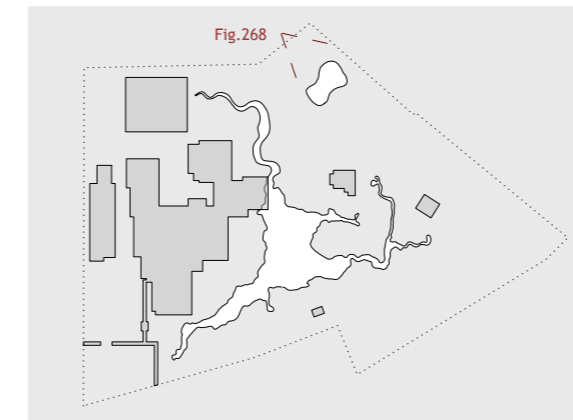


Fig. 270. Plano estanque de lirios del jardín de Ryukyo-in

HUERTO

Es este un claro del jardín cuya superficie se destina a la plantación de un huerto propio de la casa con el fin de producir diversas verduras o cereales, p.ej un campo de arroz, también áreas en donde se cultivan flores¹⁴⁷ y plantas ornamentales como p. ej. loto o lirios. La primera vez¹⁴⁸ que el huerto aparece combinado junto con el jardín japonés de forma expresa es en Koraku-en (Fig. 267), Okayama. En éste, la parte destinada a los huertos se oculta respecto a la principal jardín a partir de una topografía artificial de la que destaca y sobresale una colina que atalaya al conjunto. Este montículo contiene a numerosos elementos de valor como por ejemplo una magnífica cascada seca, arbustos que descienden por la pendiente, pequeños miradores etc. Koraku-en por el hecho de albergar a numerosos huertos de cultivo adquiere una gran escala por la que es admirado. Por su gran extensión, amplio horizonte por donde se divisan las montañas, Koraku-en es una pieza singular e imprescindible, hito en el jardín japonés que cristaliza un clima de aperturismo e ideas liberales de este periodo de pre-cambio. En Koraku-en estos huertos están zonificados según su variedad: una zona de cerezos, otra de ciruelos, de flores de loto, hojas de té etc. No forman alguna cadencia espacial especial junto con el resto. En los jardines de Ogawa estos huertos evocan a la historia del lugar. El área de Okazaki (Fig. 271 de la pág. sig.), en donde se sitúa la gran mayoría de su obra que aquí se analiza, antes de ser construidos los jardines, es un superficie de terrenos de aluvión en los que se plantan distintos cultivos de arroz, etc. Posteriormente con la llegada del agua a través del canal del lago Biwa la ciudad se expande por estos lares, se expropian los campos a los templos y se crean segundas residencias de las altas clases sociales, que anhelan tener un jardín diseñado por Ogawa pues acaba de diseñar el jardín del primer ministro de Japón Yamagata Aritomo: Murin-an. El espacio del huerto es de interés en Ryukyo-in (Fig. 268 y Fig. 270), Tairyu-sanso, Kaiu-so y Seifu-so (Figuras 272-277 de la pág. sig.)

149. "There are entrance forecourts for two and three car garages for growing vegetables and flowers for cutting. These modern features, however, are all hidden from the main garden which remains a landscape picture in the traditional fashion, using woods and water, hills and streams as its pattern". Kuck (2006, pág. 278) "If we continue on the path through the modern state, we usually come to the service where flowers and vegetables are grown for use. This is entirely Western idea but on these estates it is often carried out in an original manner. On the Inabata place, the geometrical beds are raised behind inclosing curbs of small logs driven closely together into the ground...The service garden on the Ichida estate, in addition to its flower beds, possesses what might be called a Japanese service garden.

In one corner is a small, wet paddy field in which a few sheaves of rice are grown each season -purely, it must be, for atmosphere path on the dyke through this field is bordered by iris which flourish in the swampy ground, while old wisteria covers an arbor. In one corner lotus is grown for its edible roots and seeds, as it is in many country wet-fields. A little farm hut with a thatched roof and brown mud-plastered walls gives point to the farm atmosphere" Kuck (2006, pág. 285)

Fig. 271. Foto antigua de los campos de cultivo de la zona de Okazaki sobre los que posteriormente se construyen los jardines

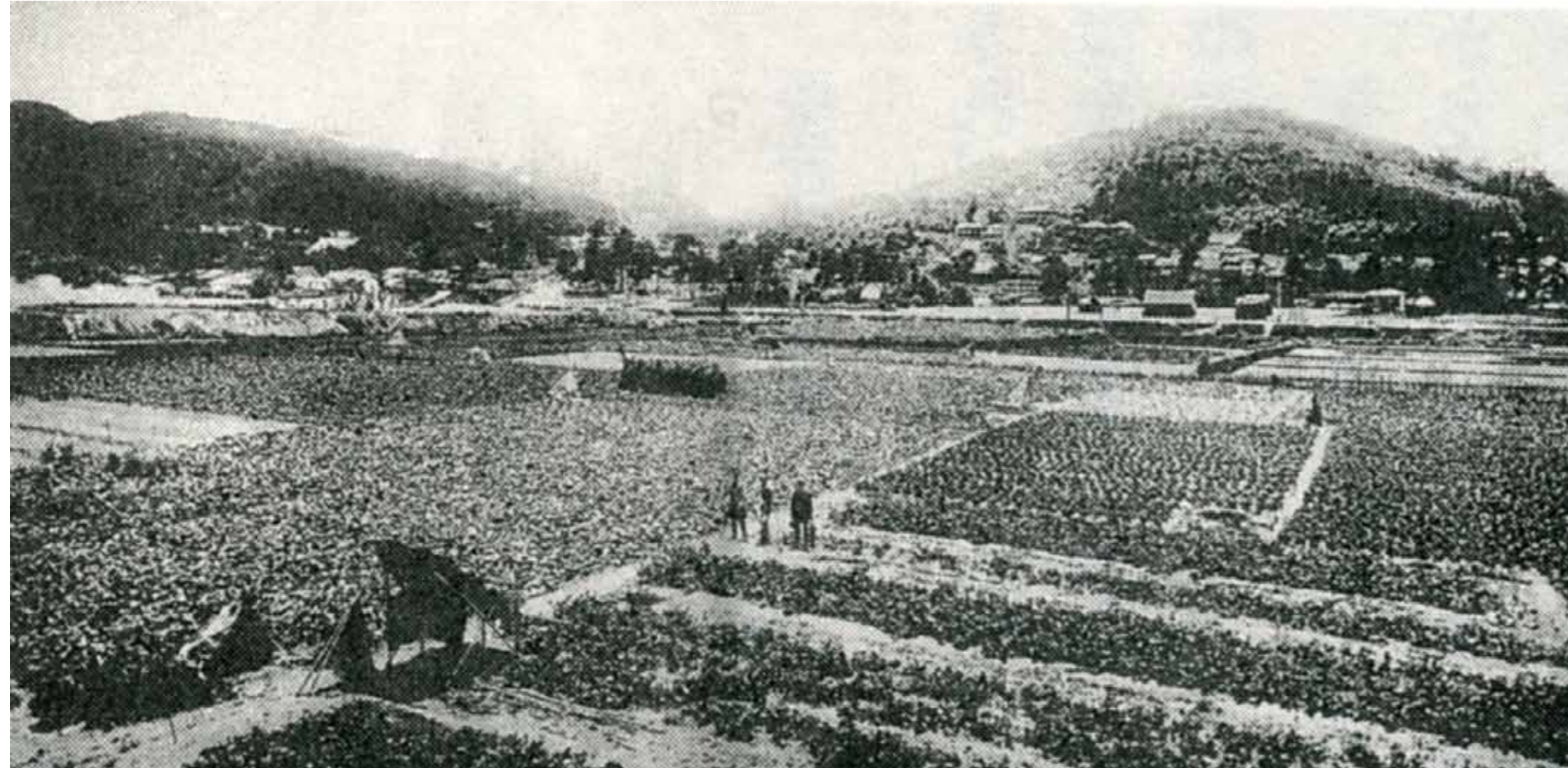


Fig. 272. Detalle del huerto de Tairyu-sanso¹⁴⁹

Fig. 275. Huerto de Tairyu-sanso



Fig. 273. Detalle del huerto de Kaiu-so, hoy inexistentes.

Fig. 276. Huerto de Kaiu-so



Fig. 274. Detalle del huerto de Seifu-so, hoy inexistentes.

Fig. 277. Huerto de Seifu-so



Fig. 278. La plaza del té del jardín de Ryukyo-in



150. Shirahata (2008, pág. 5)

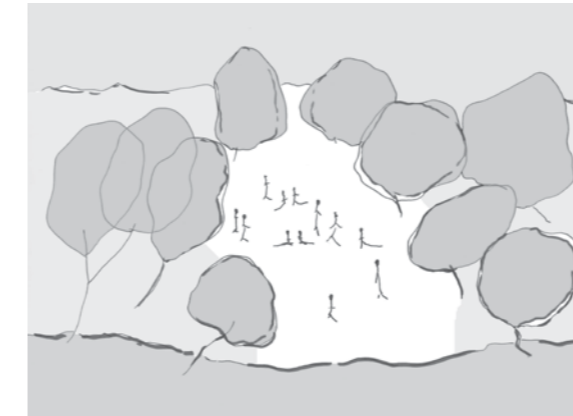


Fig. 279. Plaza



Fig. 280. Plano de la plaza del té del jardín de Ryukyo-in

PLAZA

*“El paisajismo debe cambiar con el paso de los tiempos.
Hoy en día el concepto de wabi-sabi no es imprescindible de hecho.
Cuando una fiesta en el jardín se celebra para dos o trescientos invitados,
se requiere de una amplia área de pradera.
En este sentido, el jardín de Ichida (Tairyu-sanso) es perfecto”¹⁵⁰*

Estas son las reflexiones de Ogawa entorno al espacio de la plaza, lugar de carácter festivo que reúne a una serie de invitados, generalmente para la toma del té (Fig. 278 y Fig. 280). El hecho de que estos eventos se compongan de un elevado número de personas sirve perfectamente a Ogawa para crear un espacio abierto. El resultado es la imagen luminosa sobre la escena. Esto le diferencia respecto de los jardines del pasado, en donde tales citas no son de igual magnitud debido a que son realizadas bajo las directrices de la ceremonia del té *matcha*. Dichas normas se caracterizan por constituir un acto íntimo, entre dos personas, de tú a tú, bajo un mismo espacio, la casa del té, distinguida por ser una atmósfera cerrada e inundada desde el exterior por la penumbra del jardín que la rodea. La fiesta sobre el espacio de la plaza es diametralmente opuesta.

¿Qué es lo propicia el cambio en el espacio a celebrar la ceremonia? Es el tipo de té y su filosofía.

La consecución de este gusto por un espacio abierto no es un hecho que se llegue de un modo inmediato en este periodo Meiji, ni tampoco es exclusivo de la obra de Ogawa, máximo representante de esta época a mi entender. La novedad en este espacio tampoco se debe por el aperturismo de Japón a Occidente, aunque si se tenga en cuenta el como recibir a las personalidades europeas y por extensión dar cobijo a sus ideas. La existencia del espacio abierto para la fiesta del té es un hecho que se sucede de forma paulatina y



Fig. 281. Baisao se desplazaba de un lugar a otro para dar gratuitamente té *sencha* a las gentes que se le acercaban.



Fig. 282. Toma del té *sencha* bajo un tenderete.



Fig. 283. Toma del té *sencha* al aire libre.



Fig. 284. Tai-an. Casa de té de Sen no Ryukyu. Oyamazaki



Fig. 285. Fiesta en el jardín inglés año 1868



Fig. 286. Recepción anual festiva de los emperadores

progresiva en el jardín y la arquitectura japonesa y que sigue a su propio curso. Lleva su germen, en el contexto social e intelectual de las ideas que lo alimentan. Este camino traza la evolución del *wabi-sabi* con el estilo arquitectónico *sukiya-zukuri* caracterizado por ser un espacio austero y sencillo rodeado por el espacio “oscuro” del jardín del té representado en la figura de Sen no Rykyu¹⁵¹ en torno a la figura del té *matcha*; con el discurrir en paralelo de los espacios de los jardines para los daimio con la arquitectura de estilo *shoin-zukuri*, ambos, jardín y edificio, caracterizados por su vastedad y monumentalidad. Necesariamente este último patrón pasa por ser más luminoso, pero en él es más difícil integrar a los preceptos del *wabi-cha*¹⁵².

Así pues, ambos espacios, el de los portadores del té, caracterizados por su austeridad y el del poder, los daimio, conviven durante el periodo Edo. Pero cabe concluir que a medida que crece la exterioridad del jardín es más difícil encajar la ceremonia clásica del té en la medida en la que pierde su espacio previo de “concentración” creada por el jardín.

En ese sentido el nuevo té *sencha*, que penetra en Japón desde China en el siglo S.XVII y que tiene sus principales precursores en Japón en las figuras de Ingen¹⁵³, Baisao¹⁵⁴ (Fig. 281-283) y Nagatani¹⁵⁵, se adapta mejor a este espacio. Sus ideales no son ya el recrear una atmósfera oscura separada del exterior a modo de cueva como era la *chasitsu*¹⁵⁶; sino complacerse de una ambiente más abierto. Su utopía se halla “en la frescura de un bosque, en la pureza de un manantial”¹⁵⁷. Una profunda relación con el agua pura que ha de ser exquisita para dejar abrir en ella las hojas enteras del té y obtener una bebida deliciosa. Tras un recorrido inicial en el periodo Edo halla mejor encaje en el periodo Meiji, pues con la caída del sistema feudal, el estilo *shoin-zukuri* deja de tener razón de ser y es un estilo desarrollado de *sukiya-zukuri* para dar cobijo al té *sencha* el que gana sus mayores adeptos entre las clases altas y literatos para las fiestas de té en el jardín.

Por lo tanto, la evolución de un nuevo espacio para la celebración de la ceremonia del té tiene su raíz en el cambio que se produce sobre su propia génesis, el alimento en torno al que gira dicha ceremonia: el té, sobre un nuevo marco, el jardín del periodo Edo y su evolución en el periodo Meiji.

Para Ogawa y sus clientes, una de las razones de la creación del jardín es de servir de soporte para la preparación de dicha ceremonia, ya sea para el té *matcha* o el té *sencha*, ya sea en espacio abierto o en espacio cerrado. Es el par té y jardín, inseparable desde la figura de Sen no Rikyu en su noción de *wabi-sabi* construida en su *chasitsu* (Fig. 284) y que gradualmente se abre al exterior, el que establece esta invariable conexión que aún hoy en día perdura entre el jardín japonés y el té. En la época que la disertación se ocupa, el periodo Meiji, se caracteriza por moldear esta relación en aras de una mayor sociabilidad y exterioridad.

¿Porqué la fiesta del té se vuelve más numerosa? .

Las fiestas sociales al aire libre *enryu-kai*¹⁵⁸ (Fig. 286) empiezan a tener su auge en Japón desde 1883¹⁵⁹. Estas encuentros sociales al aire libre tienen como propósito el disfrute y esparcimiento de los invitados así como ser el lugar apropiado para la introducción y fortalecimiento de contactos con fines culturales y económicos. En mi opinión el reservar el espacio de la pradera para estos acontecimientos ha de verse como una influencia proveniente de Europa, y en concreto del jardín inglés con sus fiestas victorianas en esta época (Fig. 285), pero este influjo ha de entenderse solo a nivel funcional, del estilo “los europeos organizan sus fiestas sociales sobre una pradera” y no a mayor ámbito como copia literal de los estilos europeos como también se ha argumentado en nota 41 de la pág. 105. De hecho como se recoge en la nota 159, la primera de estas fiestas se da en el jardín Okuma (Fig. 56 de la pág. 104) y cuyo propietario originario Okuma Shihenobu, siempre está en contacto con Europa¹⁶⁰, del mismo modo que muchos de los afamados clientes de Ogawa.

151. Maestro del té (1522-1591)

152. *Wabi cha* 侘茶 Estilo de ceremonia del té tradicional realizada según los principios estéticos instaurados por su fundador Murata Juko y consolidados por le figura de Sen no Rikyu. Se caracteriza por la sobriedad y elegancia tanto de sus acontecimientos como de los utensilios y demás artes integradas para formar la atmósfera característica interior de la casa del té.

153. Monje budista (1592-1673)

154. Monje budista (1675-1763)

155. Monje budista (1681-1778)

156. *Chasitsu* 茶室 Lit. habitación del té. Normalmente situada como volumen exento respecto a al casa principal. Es el espacio soporte para la realización de la ceremonia del té y lugar en donde se fusiona tanto la estética como el pensamiento japonés de cada época. Construida con materiales sencillos, de reducido tamaño y de decoración austera, su espacio y distribución interna es fiel a todos y cada uno de los pasos conforman la ceremonia.

157. Ogawa (1986, p. 44-46)

158. *Enryu-kai* 園遊会 Lit. asociaciones para el entretenimiento. Fiestas sociales realizadas en el exterior con el fin de propiciar encuentros distendidos entre los invitados mientras se disfruta de los cambios estaciones de la naturaleza. Las primeras *enryu-kai* en Japón han sido documentadas en la segunda mitad del S.XIX.

159. “La celebración el 16 de Abril de 1883 del primer aniversario del partido constitucional progresista (*Rikken Kaishinto*) en el jardín de Okuma por parte de su fundador Okuma Shihenobu para 111 personas, es el inicio de la *enryu-kai*, la fiesta de carácter social, en el jardín en Japón”. Ishi (1907, vol.19, p. 1185). Así mismo las fiestas que organizan el emperador anualmente en primavera y otoño, llamadas desde 1953 como *enryu-kai*, con el fin de congrega a las personalidades más destacadas de cada año tienen también este carácter festivo en el exterior con el fin de admirar la belleza de estas estaciones. Tienen su origen en los años 1880 con la primera celebración de la fiesta del goce del narciso, *kangiku-kai* y en 1881 con la fiesta de goce del cerezo en flor, *kano-kai*.

160. Okuma Shigenobu (1838-1922), primer ministro japonés por unos meses en 1908 y desde 1914 a 1916, está muy influenciado por Guido Verbeck (1830-1898, consejero político y misionero holandés que vive en Japón durante 40 años (1859-1898) y quien le enseña idiomas extranjeros, política, ciencia etc. Verbeck se convierte en una figura importante de los *o-yatoi gaikokujin*, consejeros foráneos del gobierno Meiji. De hecho, es la persona que propone la misión Iwakura de la que anteriormente se ha hablado.

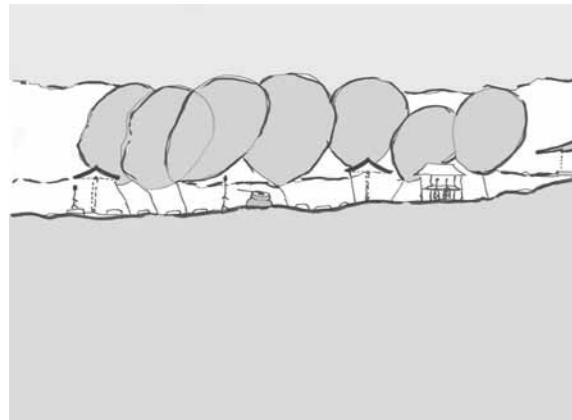


Fig. 287. El camino del *roji* tradicional atraviesa una espesura

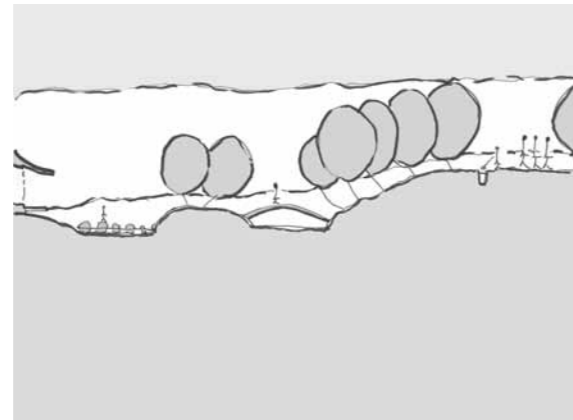


Fig. 288. El camino hacia la plaza del té situada en el fondo de la parcela en la obra de Ogawa.

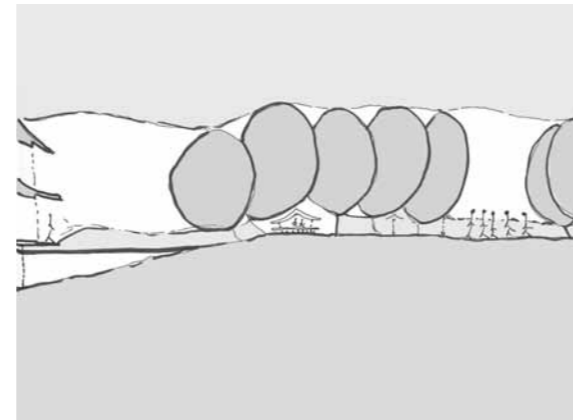


Fig. 289. Relación entre la casa del té, el camino del *roji* y la plaza del té en la obra de Ogawa.



Fig. 290. Foto de época. El Señor Inhabata y El Sr. Carol en una recepción en Kaiu-so.



Fig. 291. Ilustración sobre los distintos enclaves que forman la Gran Fiesta del Té de Higashiyama.

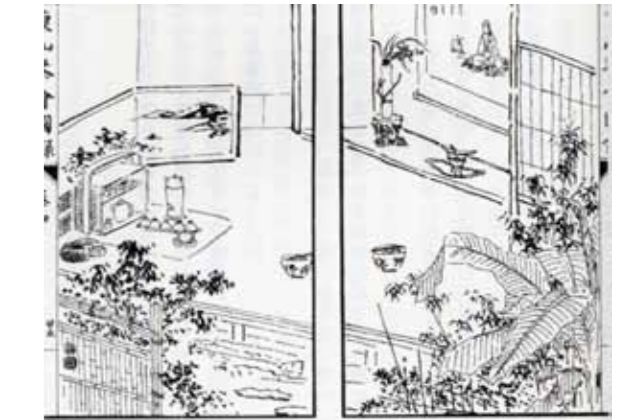


Fig. 292. Detalle de los espacios interiores en donde se realizan la Gran Fiesta del Té de Higashiyama.

No obstante, Ogawa no abandona la fiesta del té tradicional regulada bajo los conceptos del *wabi-sabi* en la *chasitsu*¹⁶¹ como si se aprecia en muchos de los jardines de Tokio, sino que los jardines de Ogawa albergan a ambos espacios, la plaza del té y la casa del té.

A pesar de este desdoble, ambos lugares no están desvinculados entre sí, sino que ambas ceremonias y sus espacios correspondientes se armonizan en sus respectivos arquetipos del claro y del velo con el fin de crear un único jardín fusionado con la flexibilidad de poder dar cabida a celebrar sus respectivos tipos de ceremonias. Por lo tanto, cuando Ogawa se refiere al *wabi-sabi* en la cita inicial de esta parte, quiere transmitir que él ha de satisfacer el gusto de sus clientes que anhelan un jardín más luminoso y abierto al paisaje, pero al mismo tiempo que contenga a la ceremonia del té, ya que en este periodo Meiji se da un resurgimiento de ella tras su ocaso en el último periodo Edo en parte debida por su banalización¹⁶².

En especial los nuevos comisarios del té van a mostrar una clara preferencia por el té *sencha*. De ese modo, la labor de Ogawa es la de investigar y experimentar espacios que den cabida a la filosofía de este té.

La plaza es el espacio que él ofrece para ello:

Su mayor innovación es su ubicación, al fondo de los jardines, en su confín. A mi entender la razón última de enclavar este espacio no es la de esconderla como esgrime Kuck (ver nota 141 de la pág. 184). La razón de situarla en el fondo ha de entenderse como una traslación del recorrido del tradicional jardín de *roji* de la casa del té, al recorrido del jardín del paisaje hasta la plaza del té. En ambos itinerarios, el lugar de la celebración se halla al final del camino y el jardín sirve de preparación a él. La diferencia es que en el jardín de *roji* es un camino oscuro y en el jardín del paisaje es un camino que va del claro del umbral, el mirador, al claro del confín, la plaza, a través del velo. (Fig. 287-289)

Por lo tanto, la ceremonia del té se convierte en una celebración numerosa en donde acuden los principales políticos, comisarios culturales, hombres de negocios, artesanos, todos ellos reunidos bajo un mismo cielo abierto en las segundas residencias de barones, mariscales, duques etc¹⁶³. Ésta es la nueva burguesía que en la era Meiji cristaliza, fruto de una creciente industrialización y exteriorización de Japón que pone de relieve a una primera generación de personajes cuyas inquietudes también está el conocer Europa de primera mano. Por otra parte, con el ánimo de fortalecer los lazos comerciales de sus negocios con sus homónimos japoneses y europeos se hacen rodear de distinguidas residencias con jardines de solo un aparente aroma Occidental para recibirles¹⁶⁴(Fig. 290), con la debida pleitesía y rigor japonesa. De ese modo se celebran en ellas fiestas abiertas al magnífico paisaje al tiempo que dan a conocer el esplendoroso par jardín-paisaje del que esperan les sea de ayuda para crear el ambiente necesario para obtener el éxito profesional en esta naciente relación. Se pasa del cobijo sombrío de la *chasitsu*, a la luminosa pradera en el paisaje.

Este acto de recibir a personalidades importantes, impulsó la construcción de segundas residencias, tal como explica el investigador Yagasaki. Para él la crucial relación entre Ogawa y Yamagata, diseñador y cliente de Murin-an, es el motor decisivo para que se acelere en este lugar la creación de una red de residencias con sus pertinentes jardines para la celebración de la ceremonia tanto del té *matcha* como del té *sencha*. Esta red cultural y social adquiere una repercusión inimaginable a priori sobre el paisaje. Está controlada por la sociedad *Kakusue-kai* que se encarga de manejar todo este tejido cultural, Yagasaki acierta en darle el nombre de *Higashiyama Daichakai*¹⁶⁵, la Gran Fiesta del Té de las Montañas del Este¹⁶⁶. (Fig. 291-292)

Es a partir de entonces en cuanto lo que se inicia con la simple construcción de un jardín, Murin-an, le sucede otro y así sucesivamente, para crear un proyecto de mayor envergadura y cohesión que excede de

163. En el periodo Meiji, tras el fin del los sogún el número de personalidades con distinto rango honorífico aumenta con el propósito de dar cierta seguridad y honorabilidad a los herederos de las familias que hasta hace poco habían controlado el país. “Es después de las aprobaciones de las leyes que promulgan nuevos títulos nobiliarios para ellos, cuando se produce el efecto de que estos señores se construyan una nueva casa de estilo semi occidental y un nuevo jardín que simbolice su poder” Awano (2005, p. 381-382)

164. De hecho ya desde la antigüedad, la creación de jardines está ligada a actos de recepción, o ceremonias de entronización del emperador, estas entre las más importantes. Por ejemplo la construcción del jardín de Keiun-kan en Nagahama por parte de Ogawa se debe para satisfacer el descanso en el jardín por unas horas del los emperadores antes de realizar el transbordo en barco por el lago Biwa.

165. *Higashiyama Daichakai*: 東山大茶会 Asociación cultural cuyo propósito es la organización y celebración de una ceremonia del té de mayor alcance físico y social que la tradicional debido a que sincroniza a todos y cada unos de los eventos realizados sobre una misma parte del territorio de un lugar. De ese modo, supera el límite físico de un único espacio del té. En concreto el término aquí se refiere a la creada y realizada en Higashiyama. Engloba tanto a los jardines de estudio como a otros situados en la misma zona, todos ellos bajo las montañas del este de Kioto.

166. Yagasaki (1995, p. 1045-1048) (1999, p. 243-250); (1998, p. 213-219)

161. De como la casa del té también empieza a abrirse al exterior influida por la filosofía del té *sencha* se trata en la parte del velo y la penumbra. (ver nota 270 de la pág. 263)

162. En parte ello es debido a la dificultad de encajar la ceremonia del *wabi-cha* con los nuevos esquemas de los jardines de paseo de los daimio del periodo Edo: “Matsudaira Fumai, maestro de ceremonia del té destacado en el último periodo de Edo, critica la excesivamente llamativa y decorativa popular ceremonia del té de entonces. A fin de mantener la filosofía original del Rikyu del *wabi-cha* impulsa el desarrollo de Ohsaki-en. La composición de Ohsaki-en, en el que cada uno de los jardines de las once casas del té y sus cuatro cenadores componen un itinerario claramente distinto respecto del jardín del paseo de los daimio compuesto por varias casas de té situadas alrededor del gran estanque”. Asano y Fuji (1997, p. 103-110)



Fig. 293. Plaza interior del té de Tairyu-sanso. En Primavera luce el *shidare sakura*.

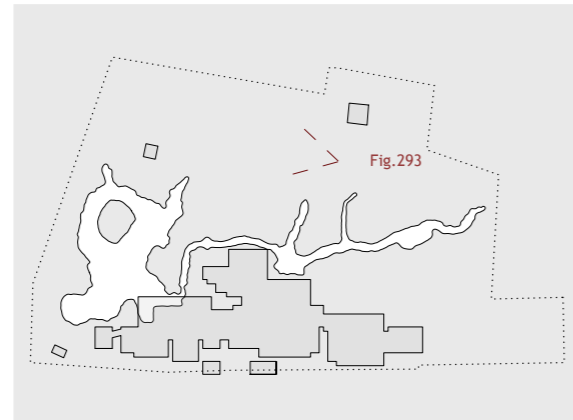


Fig. 294. Plano de la plaza de Tairyu-sanso



Fig. 295. Detalle de la plaza de Tairyu-sanso



Fig. 296. Camino de la plaza de Kaiu-so



Fig. 297. Plano de la plaza de Kaiu-so



Fig. 298. Detalle de la plaza de Kaiu-so

sus propios límites iniciales, espaciales, temporales y disciplinarios. Es el proyecto que aquí se denomina de las colinas de Higashiyama, en donde Ogawa es capaz de aunar, a expertos del té, del teatro *Noh*, carpinteros, jardineros, etc y en donde Ogawa es el líder central para reconducir todas estas inquietudes diversas y traducirlas en la imagen de un jardín, el del periodo Meiji de la ciudad de Kioto. En este proyecto de la colina de Higashiyama, brinda por otra parte a Ogawa de la posibilidad de ensayar una vez tras otra diferentes composiciones de jardines bajo un mismo fondo escénico.

De todo lo expuesto hasta ahora se reúnen las siguientes conclusiones:

- En primer lugar, se trata de una fiesta de carácter numeroso, y
- En segundo lugar, a ella acuden ciudadanos japoneses y ciudadanos extranjeros (Fig. 290).

Este último hecho, la visita de ciudadanos europeos e incluso de japoneses a los que sorprender, va a tener una cierta relevancia en el diseño específico para estos espacios abiertos de té, pues para mejor recepción de ellos, en estas obras aparecen ligeras influencias europeas sobre ellas. No obstante son pequeñas pinceladas o reminiscencias que no tienen la fuerza de obtener cierto grado de solidez y repercusión al conjunto. Como tales se van a ver a continuación de forma separada para cada uno de los jardines. No obstante estas influencias europeas se dan de forma distinta entre las ciudades de Kioto y Tokio y por ello se va a proceder a comparar el conjunto de obras construidas en un lugar y otro.

Visto las nuevas condiciones sociales y culturales que dan origen a este nuevo espacio de la plaza, se estudia en detalle el espacio destinado a esta celebración, sus cualidades, sus proporciones, sus elementos. Para ello, se analiza a continuación este espacio a través de los siguientes jardines en los que aparece.

En el jardín de Tairyu-sanso (Fig. 293-295): contiguo al claro del huerto se halla el claro de la plaza, ambos tras la arboleda del frente. Tapizado por una suave pradera le atraviesa un camino sinuoso, de norte a sur y otro perpendicular a él, de este a oeste. Ambos dividen a la plaza en cuatro superficies. Es prácticamente rasa la pradera e incluye una pequeña y sencilla *azumaya*, reservada al descanso. Realizada con cuatro postes y techado de ciprés a cuatro aguas, desde ella se obtiene una amplia visual al paisaje circundante y en especial al norte se divisa la recoleta pagoda del templo de Kuro-dani. Ésta es por tanto una vista única dentro del jardín sobre este elemento y que hace tan peculiar a este confín. En una reunión de multitud de gentes sorbiendo su taza de té y charlando amigablemente, “a los pies de la pagoda”. La plaza de Tairyu-sanso, que por otra parte destaca por sus grandes proporciones, está ubicada tras las escenas que se ven desde las habitaciones de la casa, también de su habitación del té. Hasta estas habitaciones acuden sendas cascadas cuyos arranques se dan en los extremos oeste del confín de la plaza. Es de ese modo como esas líneas oscuras al ser cortadas justo en ese preciso punto, quedan suspendidas en el vacío al frente de la plaza del té, al tiempo que como origen, sirven para satisfacer del elemento agua para la celebración de la fiesta. Ogawa dice que por la existencia de esta plaza, Tairyu-sanso es funcionalmente perfecto¹⁶⁷.

En el jardín de Kaiu-so (Fig. 296-298): en la parte más alta de la colina espera un espacio abierto cubierto por una pradera. Es esta plaza del té *sencha* es la antesala a la otra del té *matcha* que se realiza dentro de la casa del té adyacente. Se aúna así aquí los dos tipos de fiesta, la privada y la pública, la moderna y la tradicional, en aquel lugar donde la ascensión a la cima de la montaña del jardín de Kaiuso, cobra su máximo apremio pues desde aquí se ofrecen las mejores vistas sobre la ciudad. No obstante el tamaño de esta plaza es bastante más reducida y de menor impacto en el conjunto que la plaza anteriormente visitada de Tairyu-sanso. Por el hecho de estar situada en los más alto, no es posible obtener a través de ella la profundidad

167. Ver nota 151 de la pág. 177



Fig. 299. Desde la plaza de Seifu-so se observa en Agosto el carácter chino de Daimon-ji encendido

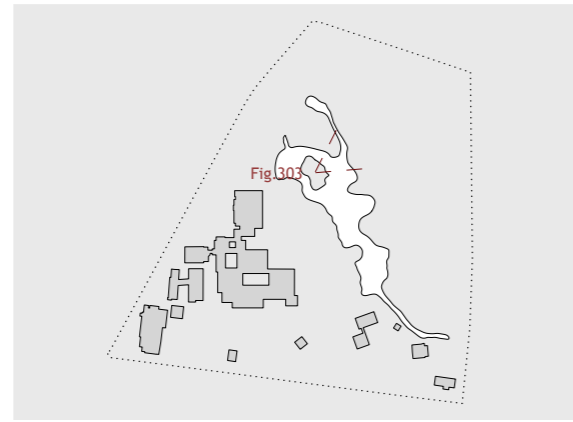


Fig. 300. Plano Seifu-so de la plaza

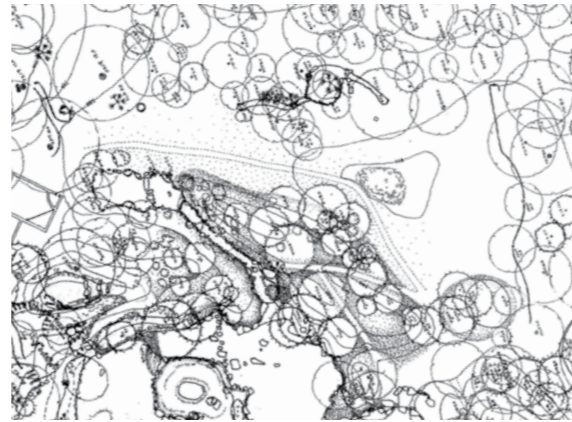


Fig. 301. Detalle de la plaza de Seifu-so



Fig. 303. Árbol *nijiri-guchi* puerta de entrada al espacio secreto de la plaza de Seifu-so

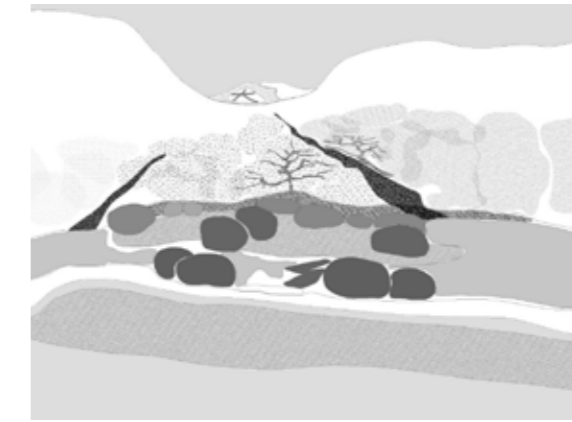


Fig. 304. Es por la existencia del espacio vacío de la plaza ubicado en el fondo del jardín, que las fisuras que son las líneas de las cascadas, se funden con las trazas de la silueta de la montaña de Daimon-ji del paisaje.

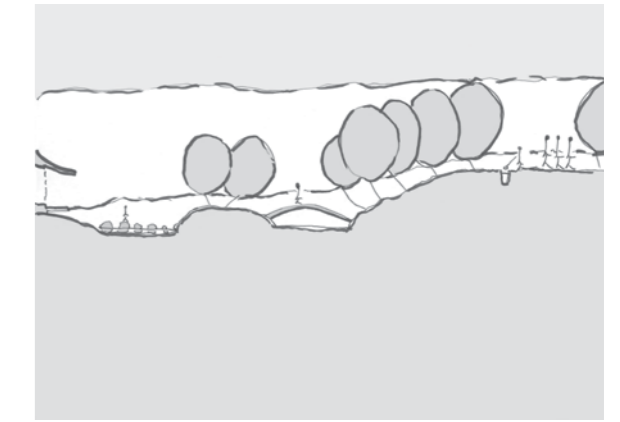


Fig. 305. Seifu-so. Sección transversal por la plaza del té

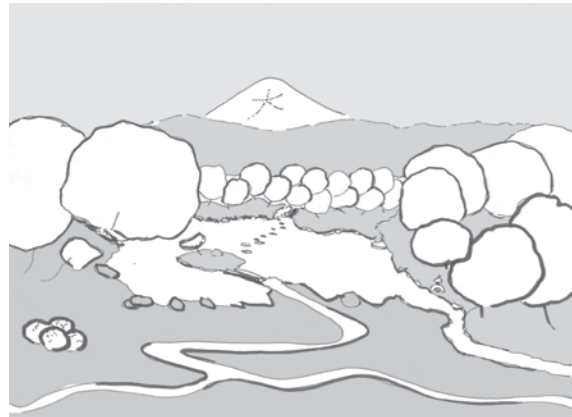


Fig. 302. Seifu-so. Boceto.

visual tan destacable en la obra de Ogawa a partir del espacio del confín. Para conseguir ésta en la escena que se ve desde el salón principal, se taladra la rocalla tras la cascada, siendo una cueva la que provoca profundidad en ese punto. Esta plaza de la pradera, alternativamente, se tiene también acceso en su parte posterior, desde un espacio público que contiene el canal que trae el agua desde el lago Biwa. Asimismo a esta plaza se incorporan una serie de piedras *tobi-ishi* como muestran las imágenes.

En el jardín de Seifu-so (Fig. 299-306): Aquí el espacio de la plaza adquiere una forma que recuerda al de un *cul-de-sac*. Flanqueado por vegetación diversa, en su mayoría de follaje verde espeso, discurre de forma transversal en dirección oeste-este en el fondo del jardín, ubicación que se repite en otros jardines como por ejemplo Ryukyo-in. Un camino discurre por él y una pradera lateral ensancha sus dimensiones transversales. En el extremo oeste un pequeño estanque, es el nacimiento de la cascada que baja hacia el lago principal. Hecho novedoso ya que usualmente es un pequeño surtidor que acciona el sistema del agua del jardín y no un pequeño paisaje en si mismo como el que forman aquí el estanque y un ciruelo japonés. Este estanque tiene mayor semejanza con uno propiamente occidental por las proporciones geométricas y formas simples de la orilla que a uno oriental, aun así las pequeñas piedras *tobi ishi* que lo cruzan son de marcado carácter Oriental. A medio camino del estanque, un resguardo más profundo horadado en su lecho, sirve para que las carpas que coloran el agua se refugien en los meses más fríos del invierno. Esta misma agua, refleja también las hojas del pequeño ciruelo situado en su orilla. Todo aquí tiene imagen de una pequeña construcción rural de un campo de montaña. Volviendo a la pradera, a medio camino otro detalle singular en secuencia de canal-laguna-canal aparece apartado justo antes de llegar al final de este espacio longitudinal de la plaza en donde se accede a un ensanchamiento de forma triangular a modo de espacio principal de la plaza, en la que portentoso en su parte central, un árbol nace y marca el lugar en torno al cual se reúnen los



Fig. 306. Elementos existentes en el interior de la plaza del té que tienen relación con el uso de ella como lugar para la celebración de la fiesta en este lugar. La piedra de Moriyama y el pozo del agua.

participantes de la fiesta. Por lo tanto este árbol es el fondo de perspectiva del espacio alargado de la plaza. Tras él, la pradera de reunión y una cerca natural acota el espacio de celebración de la multitud en la fiesta del té. Junto a él dos elementos singulares prueban de la veracidad de su uso como espacio para la fiesta del té, un pequeño pozo y una singular piedra de vetas blancas y fondo verde

La importancia que esta plaza del té tiene sobre la totalidad del conjunto es vital. Por la existencia de este vacío, desde el frente todas las trazas oscuras y los caminos confluyen hacia este confín, se pierden en él, es por tanto el horizonte, el infinito del jardín. Este confín esta ubicado debajo del elemento principal del paisaje que se toma prestado, la montaña de Daimon-ji. Como la entrada a este espacio del confín de la plaza es tan somera y baja a través de la espesura del bosquecillo de pinos, éstos hacen de hecho del papel de la puerta *nijiri guchi*¹⁶⁸ de la tradicional casa del té. Por lo tanto la montaña de Daimon-ji activa la curiosidad de penetrar sobre este confín. Una vez dentro se ha perdido total noción del exterior y se ha adquirido profundidad física y psíquica en uno mismo, obteniéndose la impresión de que se ha penetrado hasta la misma montaña del fondo, en este lugar que pertenece ya más a la montaña de Daimon-ji que al propio jardín.

En el Jardín de Ryukyo-in (Fig. 307-308): muy similar al espacio oculto del jardín anterior de Seifu-so es el de Ryukyo-in, alargado en sus proporciones con el fin de alcanzar ambos extremos del perímetro norte y sur y aislado respecto los demás espacios por la vegetación de gran tamaño y de color verde intenso que forma la composición pintoresca del jardín visible desde el frente de la casa. Esta plaza presenta un doble y tercer acceso secundario que le conecta con el resto de los espacios del té de los jardines contiguos de Seiryu-tei, Rakusui y Shinshi-an y la tercera un acceso de servicio desde la vía secundaria norte. Esta vez el árbol central de la plaza se ubica en la parte norte, como fondo de perspectiva al sentido del recorrido al igual que en el

168. *Nijiri guchi* 罅口 Reducida entrada de la casa del té similar a la forma de una ventana.

169. *Obon* お盆 Festividad japonesa que honra a los antepasados ya desaparecidos. De origen budista se celebra durante el verano. Va asociado al canto y baile de danzas con las vestimentas típicas japonesas.



Fig. 307. Ryukyo-in. Parte final de la plaza del té con un estanque cuya forma esta más cercana a la geometría del jardín occidental que a las del jardín tradicional japonés.

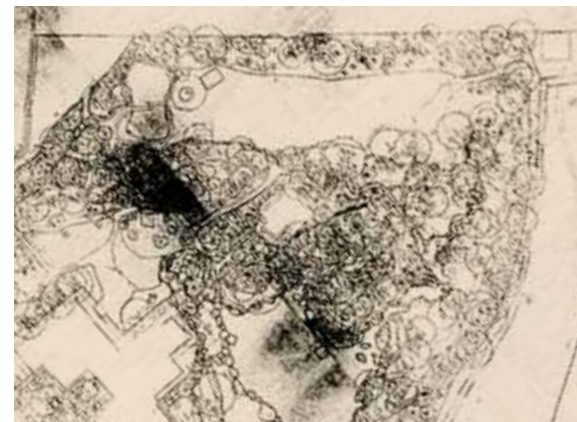


Fig. 308. Detalle de la plaza del té de Ryukyo-in

caso anterior. Es un cerezo japonés, *sakura*, que aporta un color frágil y jovial junto con el verde limón de la pradera. Una gran linterna aparece a su entrada. Tras el árbol, al igual que en Seifu-so, existe un estanque el cual por su forma recuerda a una geometría propia de Occidente en su forma de numero ocho quebrado por su parte media por el puente de dos tableros que cruzan un humedal de lirios. Interesa aquí el proceso de creación de este vacío, ligado a los varios cambios de propiedad de las tierras entre los diversos propietarios de Seiryu-tei y Ryukyo-in a lo largo de tiempo. Tras este estanque una nueva puerta de entrada aparece, es el doble acceso que en este y otros jardines aparecen junto con este espacio asociado a las labores de mantenimiento o preparación de la ceremonia. En su parte central una estrecha techumbre sobre dos soportes de troncos de madera indica la entrada al denso bosquecillo en donde se halla la casa del té. Fotos antiguas de este espacio muestran que también fue utilizado para realizar actividades de carácter lúdico y deportivo para el cuidado del cuerpo. La importancia de esta plaza también reside en las tres profundidades, visual, espacial y funcional anteriormente descritas que en este caso hace que el arroyo se funda sobre el valle de Nanzen-ji o que ya en la habitación del norte los arbustos desciendan gracilmente desde Higashiyama frente a un segundo espacio oculto de Ryukyo-in, imperceptible a primera vista, y que se sitúa tras el vacío principal tras continuar andando por el camino. Sobre este nuevo vacío se abre la habitación de la parte privada de la casa. Este vacío se corresponde al apartado del umbral mirador al no ser su función el de la celebración del té: sino servir para ver el paisaje. Este segundo espacio no obstante, espacio como independiente que se ve de forma clara en la foto antiguas, encierra para él una vista privilegiada de la montaña de Daimonji pudiéndose imaginar el bonito escenario en la noche del 18 de Agosto en la celebración del *Obon*²⁰⁴ en la que su dibujo se enciende en llamas durante unos solos minutos y conteniéndolo dentro del jardín del mismo modo que el visto anteriormente para Seifu-so.

170. Estas ceremonias en Tokio no se dan en un área tan concentrada como en Kioto lo hacen en torno a Higashiyama. No obstante la mayoría se concentran en torno a los distritos de Kojimachi-ku, Azabu-ku, Ushigome-ku, Akasaka-ku. Tsuchiya (2007b, p. 173-180) . Otra área de interés ya lejos de Tokio es Okitsu en la prefectura de Shizuoka en donde se crean segundas residencias de descanso junto al mar para la gente famosa de Tokio al estar bien conectada el área por tren con la capital Tsuchiya (2007a, p. 237-243)



Fig. 309. Imagen antigua de la plaza del té de Seiryu-en en la actualidad modificada. Ésta sirve para varias casas del té situadas alrededor de la plaza.



Fig. 310. Plano de Seiryu-en. Un laberinto de arbustos podados es una clara reminiscencia de influencia occidental

En el jardín de Seiryu-en (Fig. 309-310): por último un espacio de la plaza, escondida en la parte alta del jardín, hoy en día desaparecida, es un espacio de gran complejidad, sirve como clímax interior y deambulatorio de las distintas casas de té que se sitúan alejadas entre sí pero conectadas entre ellas. Este espacio está cruzado por una red de caminos que muestran el trajín del espacio de la plaza deambulatorio y a cada fracción se produce la intersección entre la pradera y las pequeñas colinas que ocultan las respectivas pequeñas edificaciones en su parte superior. Estas praderas contiguas al camino sirven de lugares de distintas agrupaciones individuales para una fiesta del té al aire libre para un número mayor de personas. Cercano a este claro y asociado a la última casa del té que se halla más arriba, hay otro rasgo inconfundible de carácter occidental como es un jardín geométrico creado por medio de arbustos que simboliza un pequeño laberinto de claro carácter afrancesado.

Tras haber revisado en su totalidad el espacio de la plaza en Ogawa, se está en condición de concluir que ésta es el nuevo espacio del té *sencha* y se caracteriza por ser un espacio luminoso que incorpora a algunas pero en general muy pocas características occidentales.

Ocupa una posición separada respecto del frente de la edificación, esta ligada al límite de la propiedad y rodeada por completo de árboles que la encierran.

Llegados a este punto se comparara la *Higashiyama Daichakai* con similar sistema de la fiesta del té de la ciudad de Tokio¹⁷⁰. En los jardines de Tokio (Fig. 311-313), no se produce una vinculación directa con el paisaje a la hora de ubicar el espacio destinado a la fiesta del té. Ello es debido a que la localización de los jardines es más lejana con respecto a éste, y por tanto desarrolla soluciones más urbanas, caracterizadas por cerrarse con respecto al exterior. No obstante si se produce una interesante tipología en aquellos jardines de



Fig. 312. Parte superior del jardín de Furukawa-tei

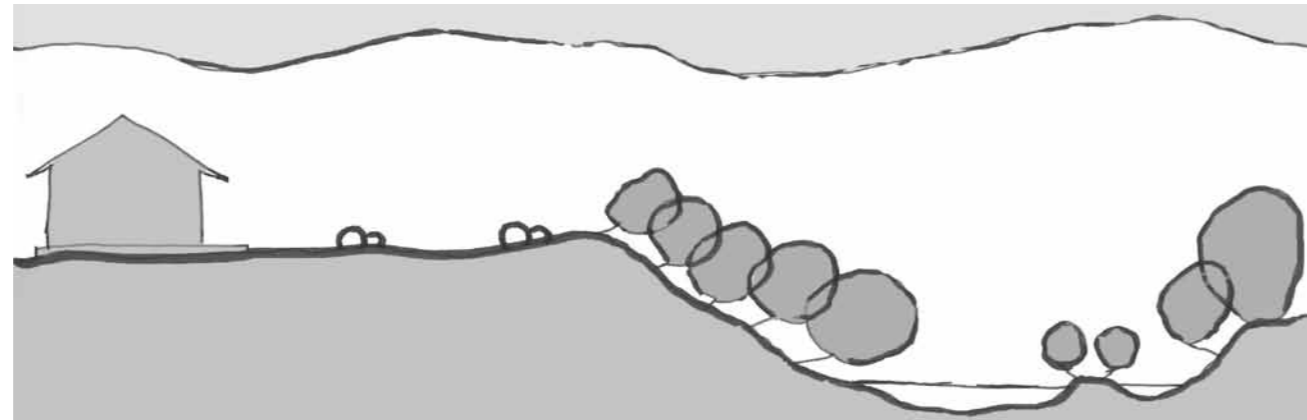


Fig. 311. Sección tipo Tokio. Estilo occidental al frente y estilo japonés al fondo



Fig. 314. Parte profunda del jardín de Ryukyo-in

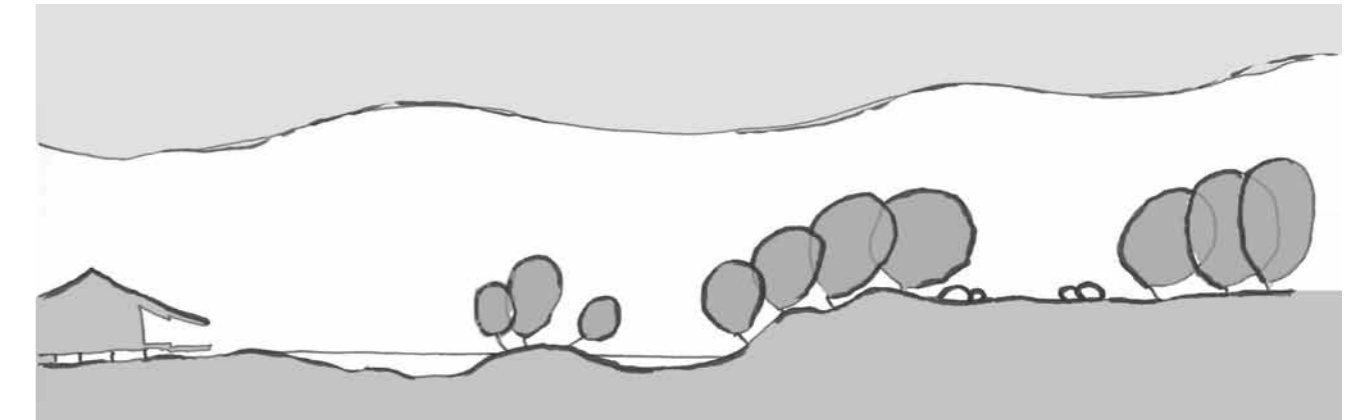


Fig. 315. Sección tipo Kioto. Estilo japonés al frente y trazas de estilo occidental al fondo



Fig. 313. Parte inferior del jardín de Furukawa-tei

171. Jardín diseñado por Yamagata Aritomo

172. Analizan los jardines residenciales construidos durante el período Meiji en Tokio principalmente situados en los distritos de Kojimachi-ku, Azabu-ku, Shiba-ku, Shitaya-ku, Honjo-ku, Ushigome-ku, Akasaka-ku, Koishikawa-ku, Akasaka-ku. Estos son analizados según (1) Topografía, (2) Ubicación y (3) Composición. Los sitios se clasifican en 1) Lugares al borde de grandes pendientes, 2). Sitios en el borde de mesetas, 3). Sitios en llanuras. Los jardines del tipo 1) y 2) se caracterizan por disfrutar de una gran vista. Los del tipo 1) además por la ubicación de estanques. Los tres tipos poseen grandes praderas. Ello sugiere que el jardín de césped (Shiba-Niwa) desempeña un papel central en la composición del jardín en esos días. Awano (2002, pág. 379-382)

173. Kuck es categórica en este aspecto "Él (Ogawa) nunca llegó profundamente a estar interesado en los nuevos jardines occidentales, nunca los copió, y nunca fue influenciado directamente por ellos". Kuck (2006, p. 277)

Tokio ubicados en zonas altas. En estos, es la parte occidental del jardín la que se ubica junto a la casa principal, también de mayor estilo europeo, y es el jardín oriental el que se ubica en la parte más baja del solar, quedando oculto a simple vista. Una muestra de ello es el propio jardín de Furukawa-tei diseñado por Ogawa, que junto con otros jardines de Tokio por ejemplo Chizan-so¹⁷¹ prueban estas afirmaciones que han sido más ampliamente estudiadas por los investigadores Awano, Hattori y Shinji¹⁷².

En Kioto (Fig. 314-316), representada fundamentalmente por la obra de Ogawa, se concluye que se da el caso opuesto: el claro destinado a la fiesta del té, el confín de la plaza que incorpora algunos rasgos occidentales, si está fuertemente vinculado con el paisaje, pues se ubica debajo de él aun siendo imperceptible este enclave desde el frente del jardín, desde donde lo que se ve es todo el alzado del jardín de tipo oriental en todo su esplendor junto a la casa de también estilo oriental. Por lo tanto, la parte que puede parecer más de corte occidental se ubica al fondo, y la oriental en su frente.

La razón de esta diferencia entre los jardines de Kioto¹⁷³ y los de Tokio deben encuadrarse en la diferente atmósfera que se vive en ambas ciudades, y en las específicas ubicaciones de los jardines frente al paisaje como se ha dicho, en unos enfrentadas bajo las montañas y en cercanía en Kioto, y en otros alejados y en altura sobre las colinas con la ciudad de Tokio al fondo. Kioto deja de ser la capital y se refugia en su tradición, Tokio vive su esplendor abierto a Occidente.

A Kioto siempre le envuelve un halo conservador consolidado por su larga historia y Ogawa es sensible también a ello, pero en especial a la verdad del lugar.

Para finalizar esta intensa parte de la plaza se acude a contemplar el momento de la fiesta, en donde la multitud se adueña del jardín y del paisaje y se produce la unión social y natural a través del jardín.

Fig. 316. Parte delantera del jardín de Ryukyo-in



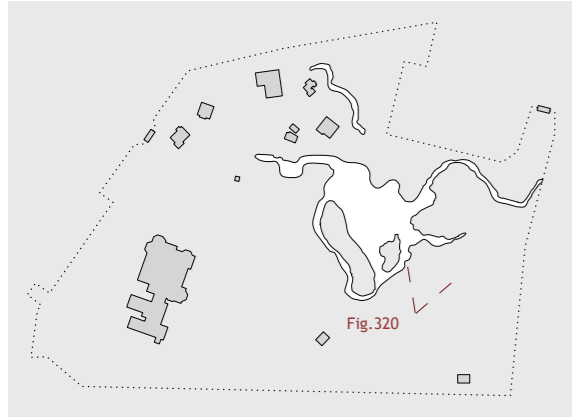


Fig. 317. Plano del Pozo de luz de Furukawa-tei.

Fig. 318. Pozo de luz de Furukawa-tei. Cenital

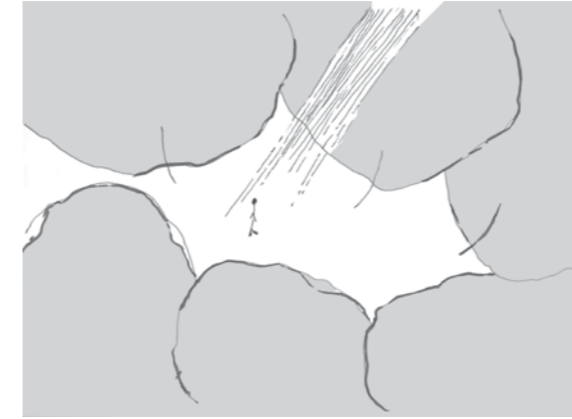


Fig. 319. Pozo de luz

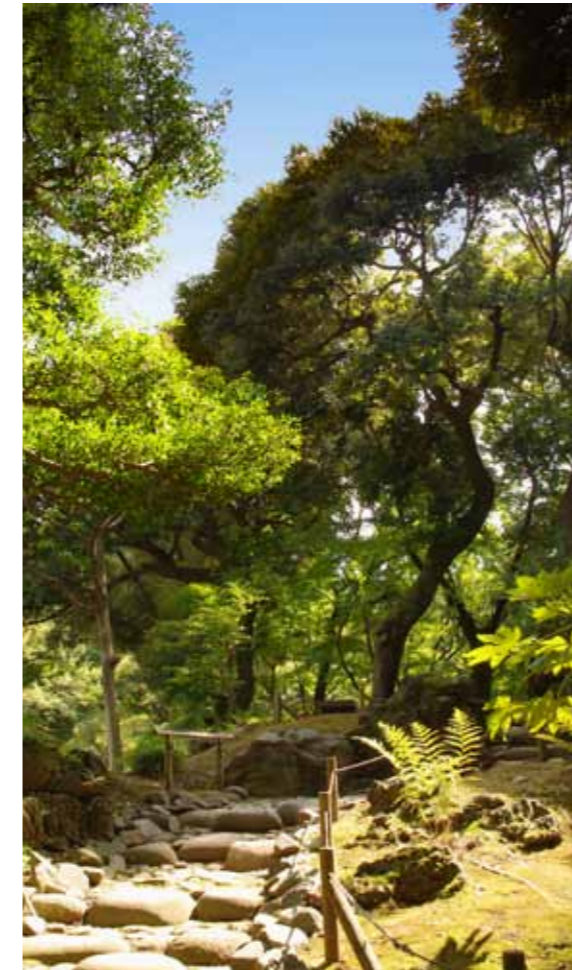


Fig. 320. Pozo de luz de Furukawa-tei. Lateral.

POZO DE LUZ

Los claros estudiados hasta aquí, umbral: acceso, patio y mirador; montículo: península, isla y colina; confín: huerto y plaza, albergan todos una función precisa, definida. Al tiempo que la obra de Ogawa avanza hacia un carácter plenamente espacial y paisajístico, se nutre de sus propios descubrimientos. El espacio del claro representado por la plaza, progresa hacia otro más abstracto, indefinido, sin una función más aparente que la de ser espacio en sí mismo. Es el pozo de luz. Vacío abierto al cielo en donde son los fenómenos naturales los que lo colman, en donde son los encuentros fortuitos de un caminante con otro en un momento de intimidad hallado durante el ajetreo de la fiesta del té los que lo habitan, o en donde son las suertes dadas del tiempo en las que un animal asoma, sale de la montaña, cruza este espacio bajo el rayo sesgado de la naturaleza y otorga un vistazo único de auténtica realidad y de tiempo consciente dentro de la propia ciudad.

Estos pozos de luz (Fig. 317 -Fig. 320) atraviesan a las copas de los árboles que han sido separadas levemente por sus troncos distanciados. Recuerdan de un modo muy puro e intenso al espacio arquetípico del claro del bosque, el espacio que sin duda define a la obra de Ogawa y que ha estado buscando, y proporcionando desde el inicio de su trabajo. Claro del bosque que por otra parte es sin duda la forma que se tiene en Japón de crear un espacio en la naturaleza frondosa del país, jungla que se invade a partir de la tala de la vegetación. A diferencia de Europa en donde es la piedra y el acto de horadar una cueva la que crea el espacio del cobijo. Ello mismo se da en sus religiones respectivas y tipologías edificatorias, la iglesia se construye en piedra y el santuario japonés se soporta sobre un pilar central que es el primer árbol cortado del bosque cercano, en la aurora de la mañana de su renovación y que es enterrado erguido debajo de la tierra y arropado por tejidos en dicho rito sintoísta del que el santuario de Ise Jingu en Mie es su espacio más místico.



Fig. 321. El jardín de Yi-en con la vista a la derecha de la puerta de entrada del templo de Nanzen-ji

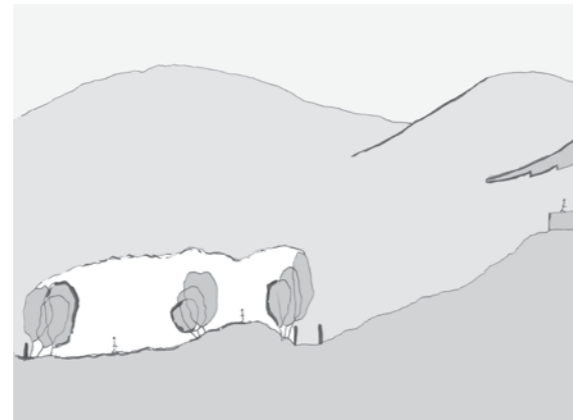


Fig. 322. Sección transversal de Yi-en. Relación de espacios: el principal, el pozo de luz y el exterior con la cubierta de San-Mon del templo de Nanzen-ji.

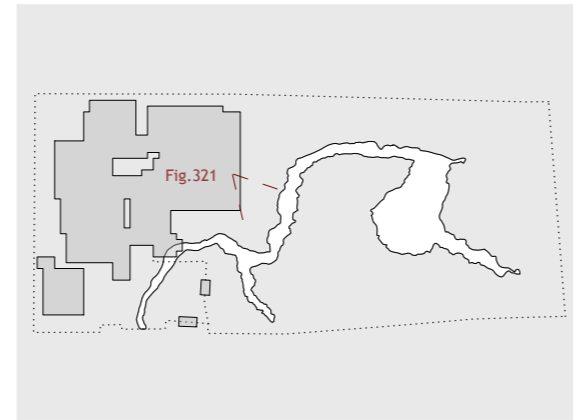


Fig. 323. Plano del pozo de luz de Yi-en



Fig. 324. Desde el espacio principal del jardín de Tsuji-ke es visible a lo lejos otro espacio vacío secundario. Desde se distingue una nueva panorámica del paisaje.

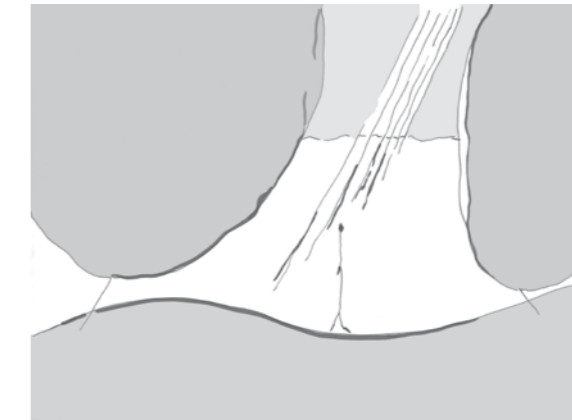


Fig. 325. Espacio del pozo de Tsuji-ke

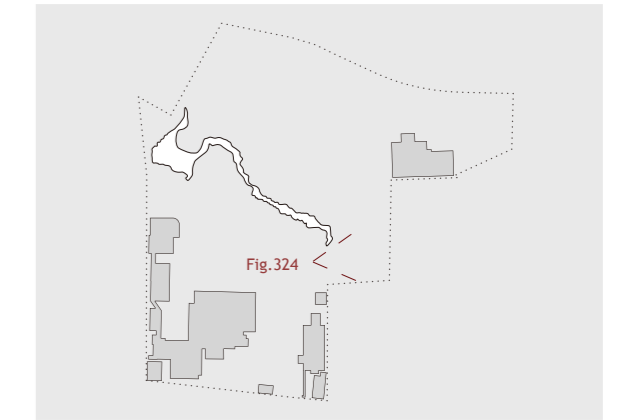


Fig. 326. Plano del pozo de luz de Tsuji-ke

El pozo de luz, sigue la evolución natural a partir del confín de la plaza. Se diferencian a tres tipos:

1) Un pozo de luz vinculado a los elementos naturales y artificiales del paisaje. Se da en las obras de Murin-an, Tsuji-ke, Yi-en. El ejemplo de este último, Yi-en (Fig. 321-323), es su máximo exponente y a continuación se analiza.

En el jardín de Yi-en, asociado a su linde derecho, un camino sale desde la pradera principal y conduce hacia lo alto de una pequeña *tsukiyama*. A ésta misma también se tiene acceso desde su parte este por otra senda que devuelve de nuevo al prado del que se ha partido. Su cielo está descubierto y su perímetro rodeado de una vegetación que, por un lado, forma los lindes y por el otro le separa de la pradera principal, a modo de alzado. El investigador Ono Kenkichi apunta que este espacio es novedoso en la obra de Ogawa, ahí concluye su análisis¹⁷⁴. Por su ubicación cercana a la pradera donde se reúne la mayor cantidad de gente en un hipotético evento del jardín, cabe suponer que este pozo de luz es una pequeña excursión hacia un lugar apartado que a buen resguardo iniciar una conversación privada.

¿Porqué se ubica este pozo en la parte derecha del jardín? La respuesta la da una visita al segundo piso de la casa. Ogawa es consciente de que el jardín no se va a mirar tan solo desde el nivel del suelo. Al asomarse al mirador de la segunda planta, automáticamente junto con la belleza del paisaje, se desvela la cubierta de la puerta de entrada a Nanzen-ji a los lejos. Otra vez aquí Ogawa utiliza su destreza en anteponer un vacío cerrado entre la parte más abierta del jardín, la pradera, y los elementos del paisaje que se toman prestados.

El resultado es que la puerta de Nanzen-ji se introduce dentro del jardín, se difuminan los conceptos de exterior e interior, y se crea un todo continuo con el paisaje a partir de esta profundidad espacial creada

en este punto por el espacio del pozo. Por lo tanto de vuelta de nuevo al espacio del pozo tras haber avistado desde la segunda planta el artificio hecho, de seguro trae en la mente del caminante que subido en la pequeña colina se está más cerca de la puerta de Nanzen-ji. Profundidad como estrategia para penetrar al paisaje y a sus elementos artificiales.

2) Un segundo en donde su ubicación se da en las intersecciones de los caminos del jardín, para guiar en la elección del recorrido. Se da en Murin-an, Shinshin-an, Kyozen-tei, Tsuji-ke (Fig. 324-326), etc..

En el jardín de Shinshi-an se dan varias encrucijadas en la madeja de caminos que recorre el jardín, al menos cinco como se señala en el plano superior. Todos estas intersecciones vienen apoyadas por sendos claros en el cielo que a modo de pozo de luz dotan de una mayor calidad espacial a dicho cruce de caminos. Esta mayor anchura en este espacio da clarividencia al caminante, primero para realizar una pausa sosegada en la que admirar el nuevo espacio así descubierto y segundo para decidir que senda que va a seguir. Cuando este tipo de pozo se vincula con el exterior, como el pozo de luz central de Shinshin-an, su labor estética es la de hacer perder la traza del camino sobre el paisaje, por lo tanto el resultado es que el camino sirve para llegar al paraje natural.

En otros casos como en los jardines de Murin-an o Kyozen-tei, este pozo de luz se da sobre un final de un recorrido en *cul-de-sac*, que supone la meta en esa dirección, en estos casos, una piedra o elemento especial se ofrecen como objetivo de la entrada a este lugar. No obstante el pozo de luz sobre el *cul-de-sac* del jardín de Tsuji-ke, tiene como recompensa el divisar el horizonte de la montaña en la intimidad.

3) Un tercero y último ya totalmente libre de cualquier vinculación con el exterior, presentándose así su versión más pura y refinada del espacio del pozo de luz, la da el jardín de Seiryu-tei. Desde este claro del

174. "Una aspecto en en el diseño de Yien que difiera con respecto a Murin-an es una colina que se halla en la parte sur y que ofrece buenas vistas sobre la pradera principal. La parte superior de esta pequeña plazoleta interior es plana. Por supuesto el hecho de divisar una gran porción de tierra del jardín no es exclusivo de este jardín, requerimiento que quizás sea consecuencia de la voluntad el propietario" Ono en Amasaki(1990, p. 207)



Fig. 327. El pozo fenomenológico de luz del jardín de Seiryu-tei actúa como motor para orientar al caminante sobre el jardín una vez situado desde el puente de piedra que cruza el estanque.



Fig. 328. El pozo de luz desde a lo lejos



Fig. 329. Cruzando el puente

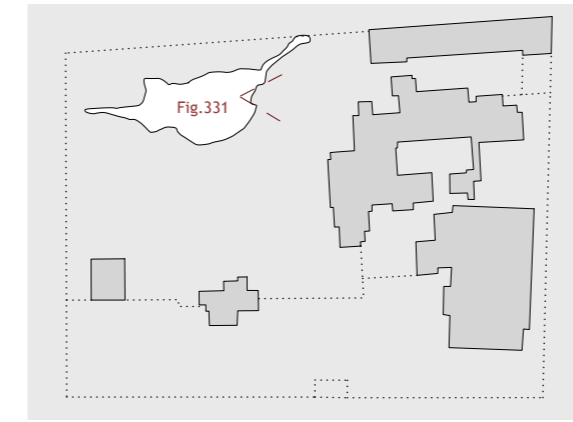


Fig. 330. Plano del pozo de luz de Seiryu-tei

bosque se ilumina a la alfombra de musgo de la que la diagonal de luz empaña el aire que se llena de esferas de rocío (Fig. 330327 y Fig. 331).

El resultado es un espacio marcadamente fenomenológico, cuya luz invita a ser visitado desde el primer momento que se es divisado. Por lo tanto estos pozos de luz ayudan de una manera muy sutil a cerrar el círculo de un recorrido por el jardín, *promenade* (Fig. 327- 331) paisajística, a partir de la unión paulatina de distintos pozos de luz.

El espacio del pozo de luz resume la intensidad espiritual que para Ogawa tiene la sustancia luz.

Con el pozo de luz se da fin al fascinante recorrido realizado a través de todos y cada uno de los vacíos en las obras de Ogawa, agrupados aquí bajo los títulos del umbral, montículo y confín que ha deparado a los elementos de diseño del acceso, patio, mirador, isla, península, colina, huerto, plaza y pozo respectivamente.

Todos ellos forman el espacio del claro de la obra de Ogawa y todas ellos dan pie a que sea la luz la invitada a sus espacios. Es este espacio, resultado del impacto de una imagen nueva: la pradera intensa inundada de luz. Como en antaño lo fueron las superficies de gravas. Ésta es la nueva imagen de la época.

La luz como el MA más puro amanece sobre cada uno de los soportes descritos, que son en origen tabula rasa a ser invadida por las distintas masas de los elementos del jardín. El claro es el espacio que Ogawa abre en el jardín, la luz viene de detrás de cualquier paisaje. En éste también existen sus propios claros naturales que hacen posible la trasmisión de esta luz a través de todo el sistema natural.

Jardín y paisaje están conectados mediante esta trasmisión de la luz. A continuación se acomete esta parte, a través de la figura natural que encarna este trasiego de luz: el valle.

Fig. 331. Vista al fondo del pozo de luz que ilumina el prado del jardín. Esta luz guía al caminante



Fig. 332. El valle de Nanzen-ji. Las cubiertas asoman sobre la espesura de pinos y en planta se alinean con los oscuros de las vaguadas del paisaje.



175. *Yama no nami* 山の波 término que describe la sucesión de una montaña tras otra y el vacío entre ambas conformando un paisaje en gradación tamizado por la luz que penetra por sus valles.

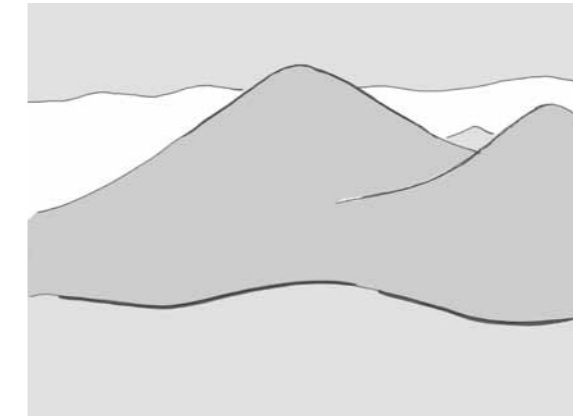


Fig. 333. Valle



Fig. 334. Vaguada de Nanzen-ji por donde sale el sol de los jardines

EL VALLE

Los claros de la obra de Ogawa, cuyos últimos espacios visitados han sido los intensos lugares de la plaza y el pozo, junto con los demás, se organizan entre ellos para formar una sección profunda de relación.

Es el MA y el OKU del claro del jardín y del valle del paisaje. (Fig. 332-334)

Agrupados en la disertación en torno a las figuras del umbral, el montículo y el confín, estos vacíos se hallan físicamente dentro de los límites del jardín. No obstante tienen su continuidad con el exterior, en general se abren al claro del cielo, en particular se dirigen hacia otros vacíos existentes en el paisaje. En concreto al plano del valle en donde asienta la ciudad y de la que sobresalen las cubiertas de los templos, portadas de acceso, pagodas etc, pero también a las vaguadas de las montañas del fondo. Son fisuras de OKU que se suceden una tras de otra en un horizonte paralelo cuya fuga infinita¹⁷⁶ se difumina frente al caminante.

Si el umbral del jardín en el acceso es la carta de presentación del paisaje a la ciudad que el jardín hace con su reverencia a éste; en su lado opuesto, en el mirador de la casa, el mismo paisaje es ya su asombro. Si el montículo es el lugar privilegiado en medio del jardín desde donde divisar alrededor, al tiempo forma la más clara composición del jardín con su vacío o con sus figuras, incluida la del caminante que se vuelve escena él mismo; y el confín, el lugar de las acciones, la celebración de la fiesta del té jardín por ejemplo, en este recóndito escondido bajo la visual del paisaje, espacio perdido ya en sus adentros.

El jardín, y más precisamente su composición principal, siempre está haciendo de intermediario entre ciudad y naturaleza, articulando tanto espacial como materialmente a ambas distancias.

¿Porqué los vacíos se ubican siempre bajos los puntos de interés del paisaje?

La razón estriba en la voluntad de Ogawa de crear la ilusión mental y psicológica de que acceder al

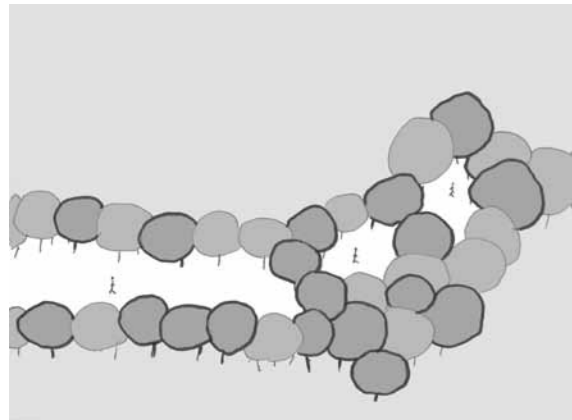


Fig. 335. El caminante penetra los claros del jardín.

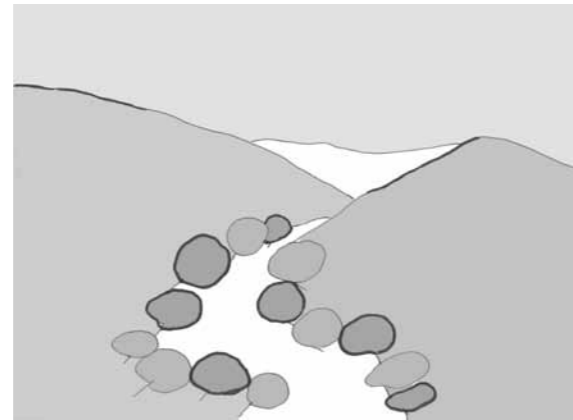


Fig. 336. El vacío del jardín se confina por el valle.

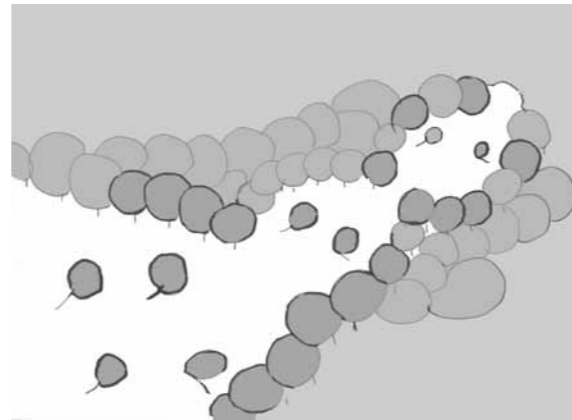


Fig. 337. Los espacios vacíos del jardín se alinean.

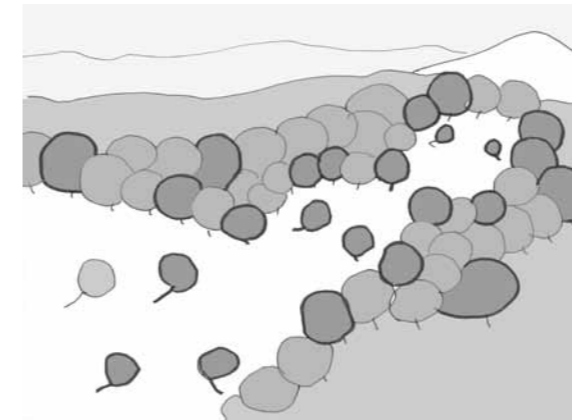


Fig. 339. Los espacios vacíos del jardín se alinean con las masas del jardín. De ese modo el paisaje se introduce en los espacios interiores del jardín y se difuminan las fronteras entre exterior e interior. El espacio "entre" queda fuera del jardín y el espacio exterior deviene interior.

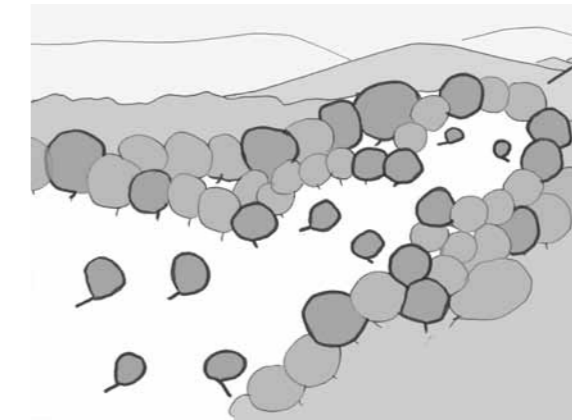


Fig. 340. Los espacios vacíos alineados se sincronizan con el paisaje, que así mismo con sus numerosos valles es de por sí profundo.

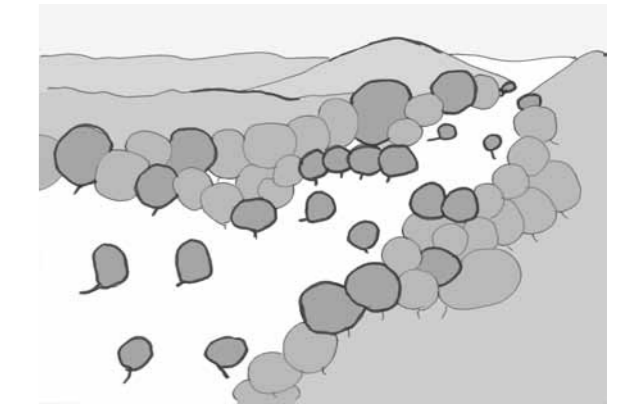


Fig. 341. El resultado es una sección infinita. La luz fluye por el vacío del claro y del valle

confín significa de hecho estar ya dentro del paisaje, de poseerlo. Umbral y montículo preparan este camino.

Todos estos espacios, acceso, patio, mirador, isla, península, colina, campo, plaza, pozo, participan del fondo escénico. Cabe observar ahora como se agrupan todos ellos de manera conjunta.

-En primer lugar su ubicación conjunta es alineada y no aleatoria. El propósito de ello es crear un espacio común lo más profundo posible. (Fig. 335 y 337)

-En segundo aspecto este espacio lineal profundo se orienta siempre hacia el paisaje. (Fig. 336 y 339)

-En tercera cuestión, el paisaje es de por sí profundo, la topografía del Japón es así. (Fig. 340)

-Y en cuarto lugar en la unión de la profundidad del jardín y del paisaje, juntos ambos hondos, dejan fluir entre ellos el aire, la niebla y la luz. (Fig. 341)

El jardín y el paisaje ambos continúan un fisura espacial que permite la propagación de la luz a través de ellos. Ésta es la relación natural que se da en los vacíos de la obra de Ogawa y de sus homónimos en el espacio de la naturaleza.

Las figuras superiores resumen como se da esta relación de los vacíos de los jardines con el paisaje. Revisados ya tanto el concepto, como la cualidad de la totalidad de los claros de la obra de Ogawa cabe destacar ahora otro aspecto que encierra el MA y el OKU, la distancia y la profundidad, tanto espacial como contextual que Ogawa toma a través de los claros con respecto al paisaje y con el jardín tradicional japonés. Espacialmente los claros son utilizados tanto para crear una distancia con respecto a los objetos, como una profundidad con respecto al paisaje, pero también en este contexto Ogawa toma distancia tanto del jardín tradicional como con el jardín Occidental, del que no es deudor en el uso de la pradera, pues se explica por su



Fig. 338. Amanece en Nanzen-ji



Fig. 342. MA

mayor integración con el paisaje con respecto a una capa de gravas, así mismo la pradera tiene la capacidad de comprimir el espacio a contrario de las gravas que lo apartan,

Ogawa aprovecha por tanto el clima de aperturismo de la época Meiji para dar comienzo a una revolución profunda pero silenciosa dentro del jardín tradicional japonés cuyos ecos empiezan a resonar de hecho hoy en día. Y de esos ecos, la luz es la sustancia, y el claro el espacio que Ogawa crea en sus jardines, para que ella, que viene tras paisaje, llegue a la ciudad a través del jardín. Tras esta parte se va a estudiar como Ogawa atenúa dicha luz, hasta apagarla. La noche del día en el jardín ha llegado a la disertación a partir del velo y la penumbra.

Para el par jardín-paisaje,

MA es la luz,

OKU su procedencia,

-tras las montañas-

La labor de Ogawa en el jardín es,

Ver llegar la luz,

distribuirla

y darle salida.

La luz es la figura más pura del vacío.

(El claro y la luz) (Fig. 338 y 342)

Fig. 343. El velo en el jardín de Furukawa-tei



176. *Ajiro* 網代 Artesonados de la arquitectura tradicional japonesa. Son realizados de caña o de bambú y conforman el intradós de las cubiertas. Existen de diversos tipos y patrones según sea la forma de ensamblar sus elementos.

陰と木漏れ日

VELO Y PENUMBRA

Yuxtapuesta a la luz del sol en los claros, la luna se cierne sobre los velos en distinta cualidad del espacio, la penumbra.

En el jardín se adhiere como sustancia gradual, junto a los árboles, las piedras y el lecho del estanque. La sombra, ávida de calor, difiere de la penumbra, helada. Ambas, al principio y fin, se hallan respectivamente en el espacio del velo (Fig. 343 y 344 de la pág. sig.)

La penumbra de los árboles, cuyas hojas forman la cubierta natural que descansa sobre los troncos; también de la cara inferior los forjados que deslizan sobre los soportes erguidos, ocultos bajo ella; y entre las piedras, colocadas una tras de otra, donde yace la negrura que ahonda como un filo hacia el fondo del agua.

Los elementos que acumulan a la penumbra crean la densa opacidad del fondo y la tenue cortina bajo un cielo repleto de brotes de hojas tiernas. Las mismas que, vistas desde el interior de la casa del té, se mueven introspectivas, sordas, en un dibujo negro sobre blanco, roto en el papel de *shoji* de la ventana.

El velo, es el cobijo de la penumbra:

En un espacio misceláneo de hojas, en donde los manojos de las ramas que se sostienen desde los troncos de los árboles se lanzan a colonizar desde aquí al espacio del vacío con sus frondas,

En un espacio rústico bajo los *ajiro*¹⁷⁶ de las estancias interiores, con los paneles correderos deslizados de par en par, el envés de las techumbres con sus finas vigas se unen a las ramas del exterior.

En un espacio del resquicio entre las rocas del pretil. Sus juntas quiebran la continuidad del borde. A modo de estaca sobre el terreno, se clava la fisura hacia el fondo del abismo y fija al agua dentro del jardín.

Fig. 344. La luna sobre el estanque del jardín de Maruyama



177. La penumbra no es materia, pues no es energía. Solo es materia aquella energía que ocupa su lugar en el espacio. La penumbra no ocupa lugar en el espacio.

Si en la anterior parte visitada, el espacio descrito era aquel en el gobernaba la luz en su difusión libre a través del vacío, ahora aquí corresponde aquel que contrario lo hace la penumbra, pegada al espacio de la masa¹⁷⁷, el lugar del velo.

El velo y la penumbra,
gradualmente aflora sobre el jardín.

Oscurece a la luz.

O cuando es esta última la que se cuele en forma de haces,
sobre ella fulgura.

Difusa atraviesa la finura de las hojas,
suave frota la corteza del tronco,
ligera ladea la cara de una roca,
enorme alarga el tallo del musgo,
dudosa, remansa, duerme y yace,
en el lecho del agua.

Es el espacio del velo,
en donde habita la penumbra.

Fig. 345. Templo de Saiho-ji. Más conocido como Koke-dera, lit. templo del musgo. Construido bajo las órdenes de Muso Soseki en el S.XIV. Koke-dera es el paradigma del espacio universal de la penumbra. Bajo las copas de los árboles la hermética quietud junto a un cienoso estanque.



Fig. 346. Plano del jardín de Koke-dera



178. Hinoki 檜 *Chamaecyparis obtusa*, de la familia de las cupresáceas. Es una especie endémica de Japón. Su madera es altamente apreciada por su calidad. Construye a los espacios de mayor significación en la arquitectura tradicional japonesa. También es una especie ornamental en los jardines. Tiene connotaciones simbólicas y se ubica cerca de los santuarios.

OSCURIDAD

En Kinkaku-ji la luz centellea. Mientras tanto en Koke-dera la penumbra:

Es el espacio de las tinieblas, el jardín histórico que mejor ilustra la atmósfera del *wabi-sabi*. El templo del musgo (Fig. 345 y 346), diseñado por Muso Soseki.

En Koke-dera, islas flotan a la deriva de un lado a otro sobre el légamo. La bruma horizontal roza, la corteza de los verticales *hinoki*¹⁷⁸. Ramas empujan el espacio de la bóveda. El musgo cubre, el barro húmedo del firme. Pequeños timbres de agua percuten en la desembocadura de los riachuelos. Eternas giran las orillas. En sus remansos se arremolinan, sedimentos que unen a tierra e isla por el valle de la hendidura. Fantasmagóricos, blancos, los *shoji* de las moradas de té. El reflejo especular de las rocas a ráfagas, son haces petrificados de luz inexistente sobre el otro estanque menor. Sobre la colina del fondo, los jardines secos de la cascada y la tortuga, solidificados por la lava del tiempo.

Es el jardín de Koke-dera, en donde las precisas y proporcionadas medidas de las masas de agua y tierra, forman un espacio universal. Las altas copas confinan bajo de sí, a la niebla y a la oscuridad.

Oscuridad, magnetismo de la parte oriental del mundo, Occidente se acerca a la cultura japonesa. Una densa atmósfera espacial inunda y oculta a los objetos bajo una severa umbría. Se adecuan al hondo sentir del espíritu. En este aire, una gota perpetua de luz vaga, languidece sobre los elementos que la rielan.

El mundo de las sombras, encarna al misterio. Imposibilidad de comprender el todo a través de las partes. Enigma. Símbolo de lo sagrado. Escondido entre las áreas más inhóspitas e inaccesibles de los templos y santuarios, la penumbra se halla en sus altares y sus recintos (Fig. 351 y 352). La naturaleza, masa de los cuerpos de este mundo que asimismo flota sobre el vacío, del universo.



Fig. 347. *Shorin-zu* (Bosque de pinos) Tohaku Hasegawa 1539-1610) pintor japonés del período Azuchi-Momoyama



Fig. 348. Fotograma de la película *Kwaidan* del director Kobayashi Masaki.



Fig. 349. Cuenco *Kizaemon Ido*. Dinastia Yi. Corea. S XVI



Fig. 350. Jardín exterior del té de Kesshu-in dentro del complejo budista de Myosen-ji en Kioto.



Fig. 351. *Hokora* 祠, pequeño santuario sintoísta en el interior del bosque que alberga la figura de un *kami* (dios).



Fig. 352. Altar budista de Konkyochi-do sobre la montaña de Heian en Kioto.

Obras de literatura describen a este halo, Junichiro Tanizaki¹⁷⁹ en “*El elogio de la sombra*”. En las *Nihon-ga*¹⁸⁰ (Fig. 347), las formas se diluyen por las fronteras de sus sombras. En las obras cinematográficas de Masaki Kobayashi¹⁸¹ (Fig. 348) o Yasujiro Ozu¹⁸² se derraman los claroscuros.

En todo arte japonés, existe una esfera dedicada al misterio, no solo en su resultado formal, sino también en su fase y técnica de aprendizaje, cuya trasmisión es en secreto¹⁸³. Relegada al maestro y a al discípulo. La introspectiva forma de ser japonesa es elaborada, de profesado respeto hacia el prójimo. Para ello, la vías de instrucción o adquisición de cualquier técnica, las relaciones sociales y personales con los demás, están regidas por una serie de normas, reglas, cuyo fin es alcanzar una perfección, un vínculo profundo, entre la obra y lo que a ella le envuelve. En Ogawa, espacial y personalmente, ello se consigue a través de OKU. Junto a este halo de misterio, otro se le une, el gusto por lo leve, lo efímero, lo ambiguo y lo contradictorio. Todos difuminan, esconden cualquier rastro de una excesiva definición, artificio o conceptualización de los significados, alcanzados a través de esta vía de la disciplina¹⁸⁴. El arte ha de mostrar a la humana imperfección¹⁸⁸ (Fig. 349) fruto de aquel estado superior en donde uno se olvida inconscientemente de todas las reglas aprendidas y fehacientemente el impulso guía de un modo impersonal al pulso en su acción.

La figura del artesano frente a la del artista. El primero es un mediador entre naturaleza y objeto durante todo el proceso creativo, el segundo busca en el acto su autoafirmación frente a ella¹⁸⁶. La naturaleza objetiva a manos del artesano, o la naturaleza subjetiva en las del artista. Ogawa representa al primero pues es mediador entre la naturaleza y ciudad a través del jardín de su obra. Shigemori Mirei¹⁹⁰ pertenece al segundo en mi opinión, al ser el jardín una imagen autónoma de la naturaleza enclavada en la ciudad.

Contención, en el diálogo en el lenguaje japonés, entre las personas, su lenguaje se trasmite a través

de una ambigüedad formal, suavizar el verdadero deseo o intención del interlocutor. Por ello su mensaje no ha de ser explícito. Sofisticación es la palabra acertada para todo éste proceder descrito en el arte y en la vida cotidiana japonesa, capaz de aunar toda seña de artificialidad bajo una aparente cuña de sencillez.

En el jardín tradicional japonés este aire enigmático de la oscuridad solidifica con el concepto de *wabi-sabi* (Fig. 350) es la piedra angular para la creación de numerosos espacios de los jardines del pasado¹⁸⁸.

La obra de Ogawa al tiempo que enmarcada como arte japonés en el campo del jardín tradicional, se contextualiza en el ambiente histórico de inicios del período Meiji. En Kioto marcada por su pérdida de capitalidad pero deseosa de seguir siendo el bastión cultural de Japón. Gran parte de la maestría de Ogawa se debe a tener a su alcance a los jardines históricos de esta ciudad, que en eterna y congelada superficie, numerosos rios ocultos de contradicción subyacen. Gruesa y aparente capa de frialdad. Indiferencia exterior. En ello Ogawa es capaz de aunar todos estos vaivenes y hacer florecer una nueva relación entre tradición y modernidad a partir de la penumbra. Si la luz, representa a la modernidad en el imaginario de Ogawa, las sombras lo hacen sobre el campo de la tradición. Para ello crea al espacio del velo¹⁸⁹. En este parte interesa el mundo en donde yacen sombras y penumbras del jardín; como se componen; donde se ubican los espacios sagrados, santuarios sintoístas y estancias budistas para la toma del té. Este espacio del velo para Ogawa es la implosión de la atmósfera del jardín del té hacia todo el jardín, a donde se expande. Asimismo la edificación principal y también las secundarias se rodean de estas masas arbóreas con el fin de crear intimidad en aquellas habitaciones situadas en su interior, para abrirse al exterior de un modo más controlado y privado.

A continuación el espacio del velo y la penumbra en la obra de Ogawa. Para ello se realiza un viaje a través de las figuras del jardín del árbol, la alameda y el bosque.

179. 陰翳礼讃 *Inei Raisan* es el título original en japonés que hace referencia a la penumbra y no a la sombra como ha sido traducido en español. El título debería ser “Elogio de la penumbra”

180. *Nihon-ga* 日本画 Lit. pinturas de estilo japonés. Obras pictóricas realizadas según las técnicas materiales y estéticas japonesas. Término acuñado en el período Meiji para distinguirlas de las Yoga que son las de estilo europeo.

181. (1916-1996) Director de cine

182. (1903-1963) Director de cine

183. Hiden no Waza 秘伝の技 Técnica revelada en secreto por parte del maestro a su discípulo y que rige la forma de transmisión clásica entre los artesanos japoneses de cualquier oficio.

184. Esto último es herencia de la religión budista que se expande sobre todos los campos. Como ejemplo en el código samurái del *bushido*. Todo arte y disciplina tiene su vía de aprendizaje.

185. A este respecto se recomienda leer el libro Yanagi (1978) Libro fundamental acercarse al arte japonés y su filosofía.

186. Ver nota 299 de la pág. 416

187. (1896-1975) Maestro de jardines.

188. Hisamitsu ha estudiado la relación del budismo en su vertiente zen sobre las artes japonesas. Afirma que esta influencia cohesionó un sistema estético único que va desde el período Kamakura hasta los inicios del período Edo. Sostiene que una obra es de clara influencia Zen, cuando muestra, una tras otra, las siguientes siete características, que son complementarias e inseparables entre sí. Estas son: 1) asimetría; 2) simplicidad; 3) sublime austeridad; 4) naturalidad; 5) sutil profundidad; 6) libertad del no apego; y 7) tranquilidad. Concluye que esta regla ha de entenderse como un sistema íntegro en que ninguna de estas características debe de faltar. Hisamitsu (1971, p. 28-31)

189. Junto a ambas, luz y penumbra, el murmullo será el tercer elemento de esta disertación que se tome como partes fundamentales para explicar su obra. El agua del murmullo, es el símbolo de lo eterno, fuera de cualquier tradición o modernidad. Por ello en Ogawa tanto la tradición como la modernidad se pliegan siempre al lugar como se verá más adelante.

Fig. 353. Árbol. Cerezo del parque de Maruyama



Fig. 354. Alameda. Arces del parque de Maruyama.



Fig. 355. Bosque. Espesura del parque de Maruyama.



ÁRBOL, ALAMEDA Y BOSQUE

El bosque es un espacio arquetipo, opuesto al del claro en su cualidad definitoria. Penumbra y luz respectivamente.

Bosque y claro forman cada uno una atmósfera precisa. Aun con todo, ambos mundos se intersectan, en sus entradas, en sus entrañas y en sus salidas.

Árboles aislados escapan del bosque, colonizan el llano y yerguen monumentales sobre el claro. Pozos de luz excavan la densa espesura e iluminan a un suelo libre de troncos en el velo. Entre ellos, claro y bosque, otro tercer arquetipo discurre de una forma armónica. Es el espacio del flujo, con sus murmullos y reflejos.

Anunciar que ambas partes, claro y velo, (y más tarde cuando se analice el flujo) se mezclan y diluyen físicamente entre ellos en el jardín unitario creado por Ogawa, en la práctica se traduce, a que el claro avanza sobre el velo, por ejemplo a través del espacio visto del confín. La plaza del té rebasa, penetra y se esconde tras la espesura. Ésta última en su frente forma la escena principal que normalmente se sitúa en torno o sobre un montículo, ya sea ésta la forma de una península, de una isla o de una colina.

El velo del jardín, nace del fondo; cual denso, avanza decididamente hacia la parte intermedia del mismo, incluso, invade y rebasa al frente en la entrada, ya dentro del ámbito delimitado por la casa principal.

El sistema de la espesura en el jardín cuyo espacio se construye a través árboles, presenta diferentes grados en cuanto a la densidad, agrupación y tipo de especies de las que se compone. En estas diferencias la disertación clasifica a tres distintas entidades o conjuntos bien delimitados.

Son las figuras del árbol aislado o recoleto; la alameda vivaz y colorida; y el bosque heterogéneo y frondoso. Árbol (Fig. 353), alameda (Fig. 354) y bosque (Fig. 355) en el parque de Maruyama (Fig. 357).

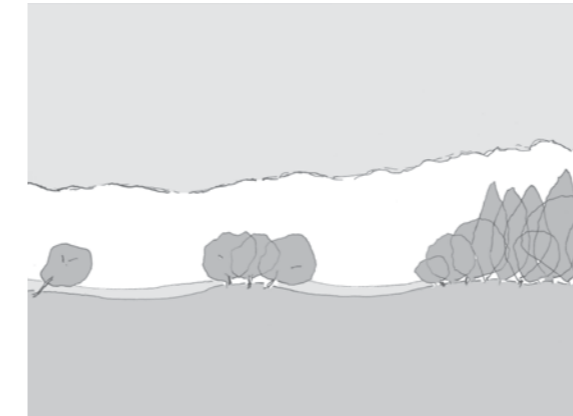


Fig. 356. Árbol, alameda y bosque

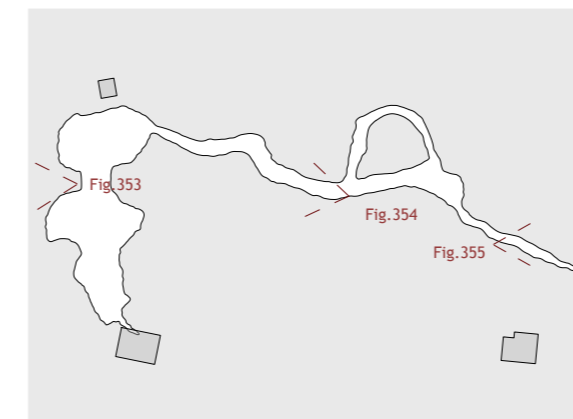


Fig. 357. Plano del jardín de Maruyama.

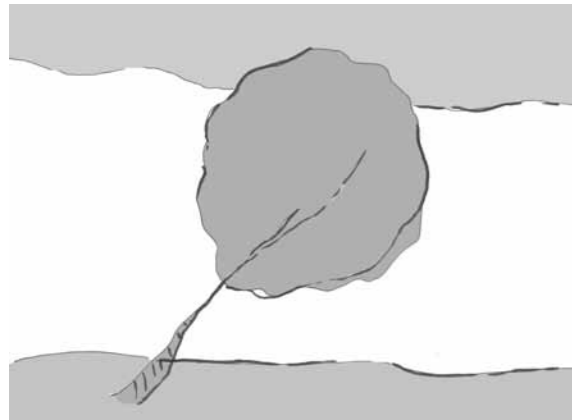


Fig. 358. Árbol

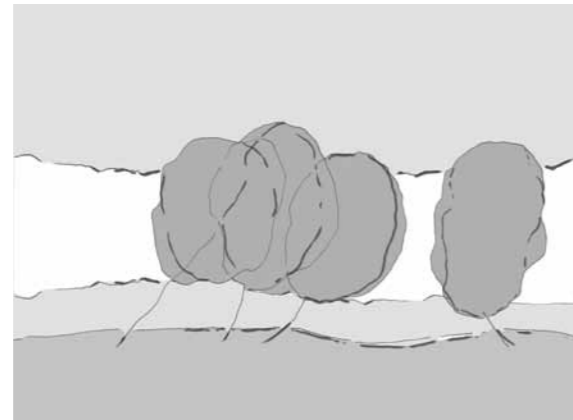


Fig. 359. Alameda

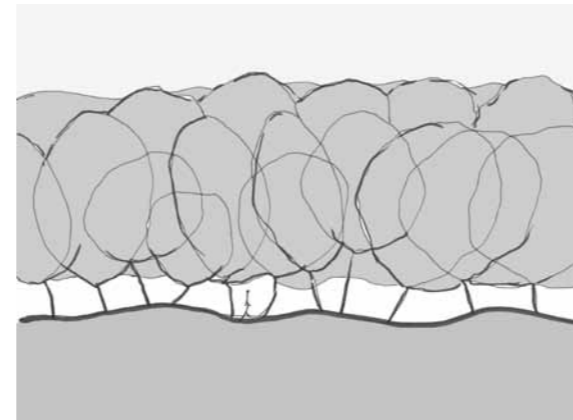


Fig. 360. Bosque



Fig. 362. La piedra tapa el arranque del árbol. Keitaku-en



Fig. 363. Tsukubai junto un gran tronco. Furukawa-tei



Fig. 364. Vetas de la piedra de Moriyama. Seifu-so

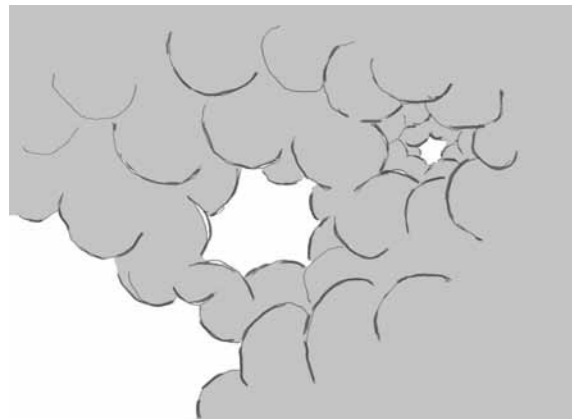


Fig. 361. Árbol, alameda y bosque forman el velo que avanza sobre el claro

El árbol, (Fig. 358), elemento irremplazable del planeta, se halla monumental y aislado en los umbrales del jardín. Al inicio de la casa, junto al camino de entrada salpicado de piedras variopintas, diferentes especies jalonan el recorrido. Adosado al mirador del *engawa*, siempre acompaña uno. Célula que compone al espacio del velo. En el fondo del jardín, el árbol se agrupa como espesura y se presenta ante el *engawa* junto el observador sentado. Así pues, el árbol aquí realiza visualmente un viaje de ida y vuelta, ya que a los ojos del observador el árbol se lanza de nuevo con sus ramas orientadas hacia el paisaje del fondo. Es éste un recorrido visual conectivo. El árbol emparra a las estancias interiores con el paisaje de a los lejos.

La alameda, (Fig. 359), sobre el montículo ya sea éste península, isla o colina. La floresta se sitúa en los bordes de las orillas, a donde los caminos serpentean, vienen y luego se retiran. Estas arboledas se corresponden en la práctica mayoría de los casos con la composición principal del jardín. Con sus gráciles formas se entonan con el fondo del paisaje. Sus intensos colores estacionales son el perfume de la mirada.

El bosque, (Fig. 360), grueso cuerpo vivo junto a los límites del jardín. Espesura que permite al jardín aislarse como recinto independiente del exterior más cercano, al tiempo que le conecta visualmente con el más lejano. El bosque evita que penetren indeseadas vistas de la ciudad y por ellos enlaza al jardín con el paisaje. Por lo tanto con la figura del bosque se ha creado a la vez, tanto su perímetro como su velo privado.

En cuanto a la relación de los distintos grados del espacio del velo, a partir de las tres figuras del árbol, la arboleda y el bosque, con respecto a las rocas, piedras y demás elementos del jardín, es la siguiente:

En la obra de Ogawa, el árbol como elemento principal de la composición sustituye a las piedras que en el jardín tradicional japonés ejercían un papel de similar importancia. Ogawa relega a estas últimas principalmente para la construcción del pretil del agua y para crear el susurro de su movimiento como se verá en



Fig. 365. Fotograma de *Tronos de Sangre*. Kurosawa Akira. Escena final en donde el bosque está vivo.

la tercera y última parte de este capítulo. En el bosque se da cobijo a otros tipos de piedras, como las rocas enigmáticas, similares a los bloques erráticos de la naturaleza. Otras en cambio, sirven o para no dejar ver el arranque de los troncos de los árboles (Fig. 362) o son punto de parada singular en el trayecto. Finalmente existen en este mismo espacio del velo, rocas o piedras talladas como linternas, el *tsukubai*, etc, ligadas a específicos edificios de los que el velo actúa como su soporte espacial. En éste último caso, es usual verlas ubicadas cerca de un inmenso y robusto tronco de una conífera siempre verde (Fig. 363). De aquí también se desprende el concepto de MA, de relacionar e intensificar el dialogo entre las partes. Por otra parte, las vetas de las piedras para este espacio del velo, se eligen teniendo en cuenta sus numerosas facetas, por ello Ogawa utiliza a numerosas piedras de la región de *Moriyama*¹⁹³ (Fig. 364). De ese modo se obtiene profundidad y densidad en las piedras en su voluntad de atomizar una superficie excesivamente plana y expuesta. Rebotar la lisura de la luz del día para hacerla densa en el viaje de la luz por el interior de sus vetas. De ese modo OKU está presente en estos elementos.

El árbol es el elemento vivo (Fig. 361 y 365) a través del que Ogawa se sirve para forjar aquél otro espacio anhelado, el del resguardo¹⁹⁰. Aquel mismo al que él y otros activos de la época Meiji dieron el nombre de *yusui*¹⁹¹ y que posteriormente investigadores japoneses han venido a definir al jardín de la época Meiji de Ogawa como el jardín de lo rural. No obstante en mi opinión discrepo de la forma en la que estos autores relacionan el concepto de *yusui* de Ogawa con la imagen final del jardín. A mi entender es una mera interpretación literal del jardín de Ogawa teniéndose solo en cuanta aspectos superficiales tales como el uso de una pradera, un riachuelo, una construcción rural, etc, que se aproximan a la imagen de una aldea en el campo. En estos artículos, Niwa (2010, No. 193), sobre la obra de Ogawa tienen en cuenta por tanto solo a la imagen final del jardín, y no realizan un análisis más concienzudo que a mi entender tiene que ver con la traslación

190. En palabras de Ogawa: 『幽遠というものを考えている』“*Yusui to iu mono wo kangaete iru*” (Pienso en un lugar recóndito). Shirahata et al. (2008, p. 102)

191. *Yusui* 幽遠 Serenidad recóndita. La palabra *yusui* es una palabra actualmente en desuso en el idioma japonés. No obstante, es ampliamente utilizada durante el periodo Meiji. Si es manejada en el presente por el idioma chino. La primera parte del carácter 『幽』 desprende la imagen de una atmósfera llena de misterio, silencio y serenidad; la segunda parte 『遠』 infiere la idea física de lontananza, profundidad y abismo. Combinadas ambas se refieren a un paisaje en lo hondo de las montañas y los valles. “Originalmente, *yusui* es una expresión que se aplica al jardín con un ambiente relativamente cerrado y en calma”. Shirahata et al. (2008, p. 102)

Fig. 366. El jardín de *Murin-an* con Higashiyama al fondo



espacial que Ogawa hace del término en lo que va de un lugar profundo en la naturaleza de las montañas, rios y valles a un lugar profundo en el jardín a partir de los mismos elementos. Por lo tanto el concepto de *yusui* es resultado en la obra por la idea del espacio al que se refiere y no por el empleo de una imagen formal predefinida. *Yusui*, es el término a través del cual la voluntad de Ogawa es hecha realidad, penetrar sobre las montañas del fondo, *Higashiyama*, para llegar incluso más allá y atrás de éstas. Por ello en la creación de un espacio profundo, no es la representación formal de una imagen de pueblo de montaña referida por dichos investigadores la que refleja su primer propósito sino que es consecuencia de una causa, que en mi opinión tiene una vinculación de carácter espacial, para conseguir aquello deseado por Ogawa y que gradualmente se está poniendo de relieve en esta disertación: el reconocimiento del lugar (Fig. 366) a través de MA y OKU.

De cómo es este velo en el jardín tradicional japonés se ha visto tras la breve visita al jardín de *Kokedera*, perteneciente al periodo Kamakura. En el periodo Muromachi Sen no Rikyu fija los preceptos estéticos en torno al *wabi-cha*. Para la ceremonia del té *matcha* se toma el espacio de la *chasitsu*, que encarna al espíritu “*ichi go ichi e*”¹⁹² que une espacial y temporalmente a huésped y propietario. Para consumir tal privacidad en este encuentro, un lugar reservado, oculto entre las hojas de los árboles, aislado totalmente del exterior es requerido. Solo aquellos fenómenos que penetran de una forma sorda a través del papel de *shoji* son advertidos. La luz, la sombra de los árboles, el rugir del viento que tambalea a la frágil estructura de este espacio enaltecen esta sensación interna de un confin construido. Para mantener esta intimidad interior, en su exterior se construye un pequeño jardín, denominado *roji*, tupido en el que se planta vegetación siempre verde y sin apenas variaciones cromáticas, todo ello con el fin de mantener constante la concentración en todo el ritual del acceso previo a la casa del té a través de un camino húmedo al que da su nombre (Fig. 362).

192. *Ichi go ichi* 一期一会 lit. una vez, un encuentro. Una vez en la vida. Frase proveniente del mundo de la ceremonia del té y del entorno de Sen no Rikyu. Da énfasis en la transitoriedad de la vida al poner en relevancia lo excepcional y por lo tanto lo único de cada uno de los encuentros humanos.

Fig. 367. *Chinju no mori* 鎮守の森 Bosque de las deidades. Espesura de árboles que rodea a los santuarios sintoístas que se ubican en su interior y que son protegidos por ella. En su entrada se halla un *torii* 鳥居 arcos tradicionales de madera japoneses situados en la entrada de los recintos sintoístas y que designan el paso al mundo sagrado. En la imagen se muestra un *Chinju no Mori* en una región agrícola.



193. No es cierto que no haya un espacio público de reunión en los entornos urbanos japoneses antiguos o modernos. Lo que ocurre es que se los ha buscado en el sitio equivocado. Mientras los europeos tradicionalmente los construyen bajo la forma de la plaza empedrada, luminosa abierta al cielo y rodeada de edificios máxicos, los japoneses construyen la suya en tan misteriosa espesura de arboledas naturales (*Chinju no mori*) que cambian su forma y color con las estaciones. Nitschke (1997, p. 79)

194. *Shimenawa* 注連縄 Lit. cuerda enrollada. Hilatura trenzada formada por paja de arroz que cuelga por gravedad en su parte intermedia y es unida en sus extremos a elementos arquitectónicos o naturales. Indican la entrada a un recinto sagrado y su función es purificar el lugar.

195. *Shide* 紙垂 papiroflexia de papel blanco con distintos patrones quebrados que cuelga junto a la *shimenawa* en los recintos sagrados sintoístas.

196. *Kodama* 木霊 lit. espíritu del árbol. Espíritus míticos de Japón que viven en el bosque profundo.

197. Nitschke (1974)

El origen del espacio de la espesura y del velo en la cultura japonesa proviene del espacio arquetipo del bosque y de la montaña en la naturaleza. Éste bajo la forma de una espesura, se halla en gran medida en la tradición japonesa en los santuarios sintoístas, en los denominados *Chinju no Mori*¹⁹³ (Fig. 367). Estos conjuntos religiosos están rodeados de especies perennes y coníferas perpetuas de color azul oscuro intenso. En dichos espacios sagrados no se permite la tala de las especies vegetales. En esta perpetuidad es tradición rodear a las más importantes de ellas por un elemento, bello en elegancia, denominado *shimenawa*¹⁹⁴. Está constituido por una cuerda hecha a partir de paja de arroz que es enrollada y trenzada. En la parte media cuelga por gravedad pues recoge a la mayor cantidad de material debido al procedimiento de enlazado. A la *shimenawa* se le añade como elemento decorativo unas tiras llamadas *shide*¹⁹⁵, que están hechas de papel blanco y cuyas formas zigzagueantes siguen a diversos patrones y cortes específicos. Se cree que aquel árbol que ha sido rodeado por una *shimenawa*, retienen a los espíritus *kodamas*¹⁹⁶ que en él permanecen así protegidos y que en caso de ser cortados sus troncos, la mala suerte recaería por dejar de habitar estos en ellos. En plena naturaleza los elementos naturales fuera de lo común protegidos por el sintoísmo son el origen para la devoción. A partir de ellos se construye de un pequeño templete que es rodeado por diversas esculturas de dioses etc. Ya en los templos de la ciudad, en donde se hallan en mayor medida estas espesuras sagradas, las masas vegetales son el soporte espacial de los edificios que forman el conjunto, las copas de estas especies cubren las cubiertas de los templos y envuelven sus entradas. Como se aprecia, de la fragilidad de estos elementos de los ritos del sintoísmo, su valor es temporal, al ser contruidos por materiales ligeros, en las ceremonias de renovación, son rápidamente destruidos¹⁹⁷. Así es el mundo del sintoísmo, en donde lo natural es un elemento vivo en continuo decaimiento y cuya energía puede ser renovada periódicamente por el hombre a través de los ritos propios que conforman a esta religión.



Fig. 368. Descenso al bosque del jardín de Tsuji-ke.

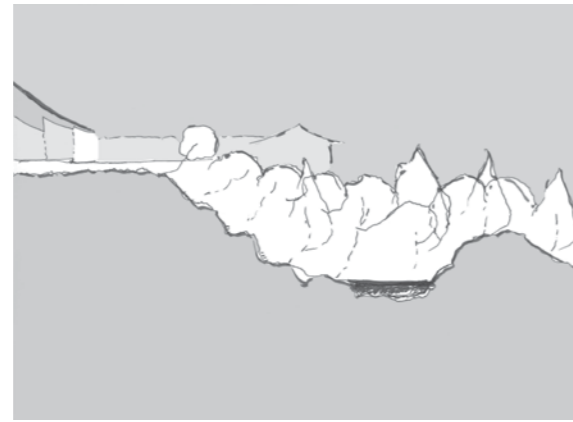


Fig. 369. Sección del jardín de Tsuji-ke.

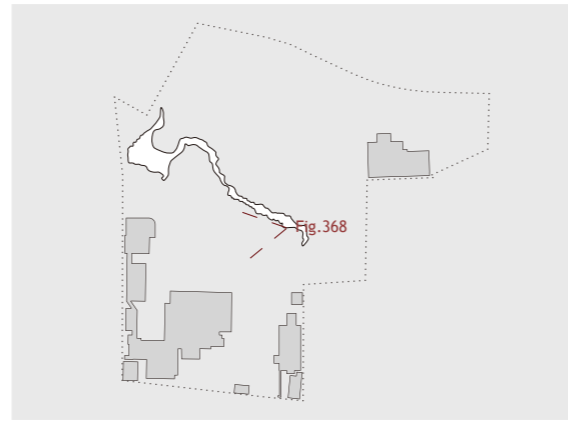


Fig. 370. Plano del jardín de Tsuji-ke.



Fig. 371. *Kai Yume Yama Ura Fuji*. Utagawa Hiroshige refleja la figura de los pinos con sus ramas tendidas al paisaje.



Fig. 372. Solsticio de verano en Murin-an. El sol sale por la vaguada de Nanzen-ji (Línea roja)



Fig. 373. Solsticio de verano en Murin-an. La luna sale por la vaguada de Nanzen-ji (Línea amarilla)

En los jardines de Ogawa se dan la máxima concentración de árboles en relación con el tamaño total del recinto¹⁹⁸. Por ello sí cabe hablar aquí de la existencia en Ogawa de este espacio del velo como tal (el velo como espacio predominante en su obra se puede comprobar en las proporciones destinadas para tal espacio en las fichas técnicas realizadas para cada jardín del capítulo segundo de esta disertación). El velo está formado a través de las frescas y variadas especies vegetales de las que se compone el jardín. Su imagen se asemeja más a la de un ligero velo que a la de una tupida espesura. Ogawa es consciente de ello y por tanto de que esta albergando no a la misma oscuridad que invade al jardín tradicional japonés del que *Koke-dera* es un claro exponente en este sentido, sino a una sutil penumbra bordada por la luz del día. Ogawa es consciente de este paso de la luz para superar la tradicional oscuridad a un grado de penumbra y por ello utiliza en este lugar mayormente la especie de arce rojo por sus finas y delicadas estrelladas hojas. El jardín de *Tsuji-ke* en Kanazawa, es un claro ejemplo (Fig. 368-370), en él se ve de forma nítida la creación de dos mundos paralelos claramente diferenciados, el del claro y el del velo. En *Tsuji-ke*, esta fuerte diferenciación que en el resto de las obras de Ogawa suele ser más ambigua y gradual es debida al gran desnivel del lugar que particulariza esta neta división. El agua, que aquí con la cascada arranca desde el claro, se deja caer y correr bajo el velo. Enlaza a ambos mundos distintos. La creación de una suave y fina lluvia de luz bajo el cielo situada entre la capa de hojas de los árboles y el suelo del jardín. Ello es así por las oportunas especies elegidas que forman esta techumbre natural a diferencia con otras constituidas por especies de hojas más opacas en otras latitudes del mundo o a las habitualmente empleadas en el jardín tradicional japonés. Por ello el espacio que se crea bajo las hojas no es el mismo dependiendo del tipo, grosor y forma de éstas, tampoco por la manera en la que ellas se despliegan desde sus ramas, ni por el número, ubicación y dirección de los troncos de los árboles del jardín.

198. De hecho si se compara con jardines antiguos las obras de Ogawa tienen mayor densidad de árboles. En particular, Tairyu-sanso 1,25 arb./ 10m²; Murin-an 1,1 arb./ 10m²; 1,1 arb./ 10m²; Nijo-jo 0,6 arb./ 10m²; Ginkaku-ji 0,5 arb./ 10m²; Tenryu-ji 0,3 arb./ 10m²; Eiho-ji 0,2 arb./ 10m². Eiho-ji (periodo Kamakura): núm. árboles: 207; sup. jardín: 9.240m²; Tenryu-ji (periodo Nanbuku): núm. árboles:116; sup. jardín: 3.960 m²; Ginkaku-ji (periodo Muromachi): núm. árboles: 552; sup. jardín:10.461 m²; Nijo-jo (periodo Monoyama): núm. árboles:252; sup. jardín:4.455 m²; Murin-an (periodo Meiji) núm. árboles:355; sup. jardín:3.135 m²; Tairyusan-so (periodo Meiji) núm. árboles: 554; sup. jardín: 4.468 m². Kodama (2007 p. 502)

199. *Komorebi* 木漏れ日 Reflejo de la luz sobre la materia al filtrarse a través de las hojas de los árboles.

200. Las tablas resultantes del estudio de esta investigación muestran que los jardines de Ogawa incluidos en el análisis (Murin-an y Tairyu-sanso) presentan mayor complejidad que los restantes (Eiho-ji, Tenryu-ji, Ginkaku-ji, Nijo-jo). En concreto presentan las mayores variabilidades de cambios de tasas de luz a lo largo del día y patrones de haces de luz con mayor gradación y transición.

La investigación de Kodama (nota 198) analiza el *komorebi*¹⁹⁹ de los jardines indicados. Tiene en cuenta 1) la luminiscencia de las copas en conjunto, luz que se cuela a través de la piel de las hojas por su finura y textura, en parte traspasadas por la luz según las particulares características de las especies elegidas, 2) la cantidad de luz que pasa entre el espacio no ocupado por ellas 3) el rayo solar rebotado al exterior. Con estos datos obtienen el grado de la penumbra del bosque de estos jardines y la distribución y forma de los patrones de los haces de luz que se infiltran. La investigación en última instancia tiene como objetivo el encontrar un método apropiado para reflejar el espacio que generan las especies que pueblan el jardín japonés. Se concluye la necesidad de recurrir a específicos modos de análisis más acertados para cada tipo de jardín y región. Por ejemplo, el jardín francés se caracteriza por su elevada abstracción y formalidad. En él, un mero análisis de las especies autóctonas empleadas junto con su organización en planta y delimitado del ámbito de influencia de las copas, puede ser suficiente para reflejar su espacio, marcado por un elevado contraste entre la luz y la sombra, pues las especies empleadas arrojan una sombra más oscura al dejar pasar menor luz a través de ellas. Por todo ello exhiben un menor grado de matices de sombras con respecto a las otras que si habitan en los jardines de Ogawa. Además, muchas de las especies empleadas en el jardín japonés, y especialmente en el variado uso de las mismas realizado por Ogawa, éstas cambian sus tonos con el paso de cada estación, haciendo más rico y complejo toda la gama de luces, colores y texturas hasta aquí descritas²⁰⁰. En este preciso momento cabe señalar el alcance y potencial creativo que se halla en el espacio del velo. Es un elemento de alto valor paisajístico. Para ello, la forma, agrupación, combinación de cada hoja con respecto al resto es tenida en cuenta, y no solo el número de troncos a plantar, aspecto forestal desvinculado a la calidad estética del velo. Ogawa si tiene en cuenta estos aspectos, hoy en día olvidados en un paisajismo y una jardinería de las ciudades hechas a partir de leyes y normativas alejadas de las propias normas naturales.



Fig. 374. Cielo de hinoki



Fig. 375. Jardineros haciendo el clareo de las hojas de las hojas de los pinos



Fig. 376. Camino del roji del jardín de Seifu-so



Fig. 377. Angkor Wat



Fig. 378. Bomarzo. Jardín del Castillo de los Orsini



Fig. 379. Turner. Composición de Tivoli

Cabe preguntarse en este preciso momento, ¿porqué los árboles en Oriente son más desplegados, orgánicos e inclinados y no tan verticales como los occidentales? ¿Porqué el espacio del velo o de la espesura es distinto en Oriente que en Occidente? La razón de ello ha de estar en el tipo de luz, en sus horas, en el cenit y en el crepúsculo del sol (Fig. 371-373 pág. ant.) El cielo formado por las hojas finas y agujadas de los pinos²⁰¹, bajo una luz espesa y suave del atardecer japonés; el cielo formado por hojas estrelladas de arces, verdes y frescas en verano, rojas de otoño, finas siempre ellas, bajo la luz del amanecer; el olor a azul de las hojas escamadas y decusadas del ciprés, al viento del norte. Este espacio del velo por tanto, tiene muchas posibilidades de ser repensado en la actualidad, tanto en el jardín japonés como en cualquier otro tipo de jardín en general para aquella jungla que se espera que ha de invadir a la ciudad del siglo veintiuno²⁰², como imagen-manifiesto del arte del paisajismo sobre la ciudad y cuyo propósito ha de ser el recuperar y renovar una intensa relación del ser humano con la naturaleza, derribar las cercas que él mismo ha interpuesto.

Ogawa si se halla en esta posición decidida de proyectar un cielo particular para el jardín. No es un hecho novedoso el mundo de la espesura, el estar bajo un cielo cubierto repleto de hojas, como se ha visto en la visita al jardín de Koke-dera. El jardín del té, por ejemplo, adapta esta atmósfera del sintoísmo de la espesura de una forma sofisticada para aquel camino que va desde el acceso del jardín a la entrada de la casa del té, pero en este proceso de entrada priman las especies verdes sobre las más vistosas y su objetivo es crear un fondo neutro y tupido para llegar sin despiste alguno a la puerta de la casa del té. Es un cielo, el del jardín del té, relegado a una función secundaria que no le otorga de su debida importancia. Paradójicamente este camino del té, su espacio, se llama el camino de el roji, húmedo en cuanto a que no es cubierto, cuando de hecho no es el agua de lluvia el que lo humedece sino la acción intencionada del ser humano para reproducir ese efecto.

El mundo de la oscuridad no es exclusivo del mundo japonés, en Asia, el palacio de Camboya de Angkor Wat²⁰³ (Fig. 377), se abandona a la suerte de la naturaleza. También en Occidente hay espacios en donde coexisten esta luz y su penumbra, representando respectivamente al mundo de la claridad y del misterio. La oscuridad se opone a la luz, como *Hades* a *Apolo*. Del mismo modo la figura del laberinto, madeja de caminos²⁰⁴ recrea en distinto patrón esta atmósfera de desorientación propia del mundo de la oscuridad. En el jardín del Castillo de los Orsini²⁰⁵ (Fig. 378) en similar espacio oscuro al dado en el jardín japonés es el lugar reservado para ubicar esculturas grotescas, edificios góticos y templetes que intensifican el halo de misterio que envuelve a este espacio. Más tarde el jardín inglés en el Romanticismo también se hace eco del halo misterioso de la naturaleza que invade a las ruinas. Las pinturas de William Turner²⁰⁶ (Fig. 379) son claro ejemplo.

El velo es el espacio en donde se permite a la naturaleza ser ella misma, sin ser dominada por el pensar humano. El mismo que en el claro le obliga a seguir su particular concepto de naturaleza domesticada. Explicado el camino del velo, cabe ya preguntarse el porqué es predominante en el universo japonés el empleo de un esquema espacial en el que se busca la introspección y el recogimiento. La razón de ello se halla en la morfología de su propio paisaje y en la cantidad de fenómenos naturales que azotan a la isla. En primer lugar, el país está repleto de colinas y montañas. Entre ellas, sus valles profundos y angostos son el punto de fuga, el infinito más habitual de su territorio, incluso más presente que el propio horizonte del mar aun siendo una isla. Desde tiempos antiguos los nativos han transformado esta constante reconditez existente en la naturaleza y su particular escala cercana a la humana, de frente a frente, en arquetipos espaciales y perceptivos basados en recrear estas hondas capas de la naturaleza. En segundo lugar ante la inestabilidad de su tierra y cielo, numerosos seísmos y torbellinos la desolan, la respuesta que el ser humano de este lugar ha dado, se ha caracterizado por un respeto basado en la distancia espacial hacia lo desconocido. Esto hace

201. El trabajo minucioso de los jardineros, que con las elaboradas podas de sus ramas y clareos de hojas que practican, siguen en un primer momento el patrón de la naturaleza, para contrastar posteriormente cada una de sus hojas frente al cielo que les sirve de fondo, controlando la luz que pasa a través de ellas.

202. Nitschke (2007, pág. 233)

203. Templo de Camboya S.XII

204. Recordar el laberinto de Creta en la mitología griega.

205. Sucesión de esculturas grotescas. Parque de los monstruos o Bosque Sagrado inicialmente así llamados. En Bomarzo construido en 1550 por Jacopo Vignola y Pirro Ligorio

206. (1775-1851) Pintor inglés.

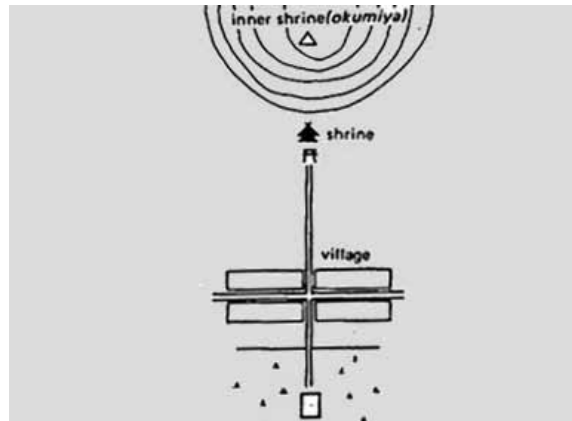


Fig. 381. El torii marca la entrada al recinto sagrado. Tras él, el santuario público a los pies de la montaña. El santuario más recóndito se esconde en su interior.



Fig. 382. Los lugares sagrados de las ciudades se esconden en el interior de los barrios, en las calles sin salida. El centro es siempre impenetrable. Es así como se obtiene el infinito en el espacio reducido de las ciudades japonesas.



Fig. 383. En la casa tradicional, la habitación más íntima se sitúa al fondo, junto al jardín en su universo privado.

Fig. 380. OKU del jardín de Murin-an

ubicar a los conjuntos religiosos de los templos y los santuarios cerca de los bosques y montañas, cuyo papel es el mediar con estas manifestaciones naturales, siempre relacionados con esta oscuridad del paisaje pero sin ser ella misma. Y en esto el ser introspectivo japonés, también deriva del paisaje, se siente confortable en este espacio de la distancia y la profundidad crea sus respectivos esquemas espaciales y sociales.

Esta introspección en el paisaje, desde épocas antiguas, se traduce en la propios actos de la civilización japonesa y en especial en las artes desde sus comienzos. En Japón se hace espacio haciendo un claro en el bosque, talándose a los árboles. Pero al cortarlos, de hecho, se sale de ese modo del propio espacio del bosque originario por lo tanto luego se ha de volver a reconstruir a través del espacio representado por el torii y el santuario. Ambos se ubican al inicio y de la entrada de la montaña, acceso al bosque primigenio²⁰⁷.

Esta introspección espacial es estudiada por Maki a través del concepto de OKU (Fig. 381- 383), en su artículo "Las ciudades japonesas y el concepto de Oku"²⁰⁸. Maki concluye que esta forma de organización espacial es propia y única de la cultura japonesa, su piedra filosofal. OKU que da nombre al a esta disertación es analizado por Maki en las ciudades y en la arquitectura, pero no en el jardín japonés del que apunta que también existe en él. OKU por tanto también se da en el jardín japonés con sus correspondientes y propias formas y que de forma muy intensa y excepcional es visible en la obra de Ogawa. En el periodo Meiji, OKU era yusui. OKU y MA, es el espacio de la relación y de la profundidad. De cómo Ogawa a partir de los soportes espaciales del claro, el velo y el flujo, materializa a los conceptos espaciales de MA y OKU, es el corazón y la originalidad de esta tesis. A través de ambos, estos tres soportes espaciales son los encargados de organizar los objetos que en ellos se incluyen haciendo uso de las técnicas de shakkei, miegakure y jikoshoji. Visto el MA y OKU para el claro y la luz, a continuación se ve para el velo y la penumbra.(Fig. 380)

207. En Europa esto asimilable al espacio de la cueva y al hombre recogido en ella, es el modo de hacer espacio. Cuando el hombre sale de la cueva construye la ciudad a partir de ella. Y su material de extracción, la piedra, es su material de construcción. Madera y piedra, por tanto, diferentes materiales para crear el espacio de diferentes culturas de edificar. Sus edificios sagrados, la iglesia y santuario siguen este proceder. La primera se construye de piedra, y el segundo de madera. Su pilar más sagrado, aquel primero en ser cortado del bosque para su renovación, es el más oculto pues es enterrado debajo de su tierra

208. Maki(1979, p. 51-62)



Fig. 384. Nace un árbol en el jardín de Keiun-kan.



209. Akamatsu 赤松 *Pinus densiflora* o pino rojo japonés. Árbol comúnmente utilizado en el jardín japonés. Su hábitat natural se corresponde con el interior de Japón, siendo menor su presencia en el borde de las costas.

210. Kuromatsu 黒松 *Pinus thunbergii* o pino japonés de Thunberg. En su hábitat natural del Japón, este tipo de pino se halla principalmente cerca de las líneas costeras. Es muy empleado en la jardinería japonesa.

211. Como la distribución natural del pino rojo es en el interior del país, mientras que la del pino negro junto a las costas, esa misma organización espacial se traslada al jardín japonés ubicando cada tipo de especie en la parte interna y en los umbrales del jardín respectivamente.

212. Cuando el árbol pino como árbol aislado crea una red articulada con el resto de pinos del jardín, se asemeja al patrón tradicional japonés *chidori*, 千鳥 Lit. mil pájaros. Patrón japonés similar a la pata de gallo y que se utiliza en muchas de las artes japonesas.



Fig. 385. Crece un árbol en el jardín de Shinshin-an.

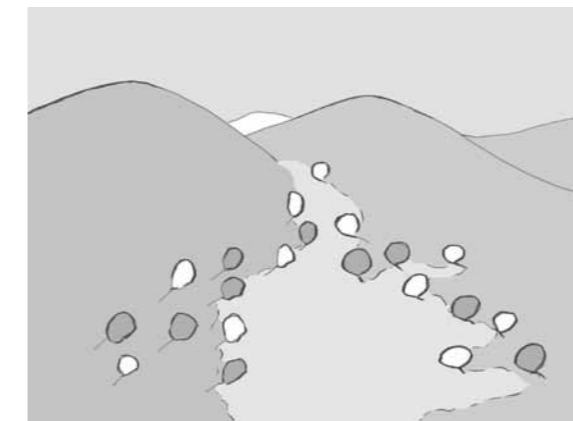


Fig. 386. Patrón *chidori*. Alternancia de las espacios de igual familia situadas al tresborlillo.

ÁRBOL

Árbol conspicuo, recoleto, sempiterno en el jardín. Rodeado de espacio o de otras especies de distinto género. Llena o sobresale. Raíces gruesas le enlazan al calor del fondo de la tierra. Ramas interminables, viajan hacia lo posterior de la bóveda. Los tallos son cuerdas en el viento, las hojas plumas en el aire.

El pino es la herramienta principal para urdir los mimbres de la estructura espacial del jardín. Otros tipos de especies también están presentes, pero ninguna otra especie como el pino, desarrolla el papel decisivo que le es asignado por Ogawa. Así pues, éste asume la categoría de un árbol monumental, conectado con otras tantas de su misma especie que nacen en otros lares del recinto. Este rol decisivo que le es asignado, es debido a las propias características de los pinos y también de su presencia en el lugar, que lo hacen ser al tiempo, actor singular del jardín y del paisaje. Emisario, intermediario, entre la ciudad y la naturaleza.

Ninguna otra especie crea en el jardín, de manera tan consistente para con el conjunto, el ritmo pautado que el pino si hace, tanto la variedad del pino rojo²⁰⁹ que tradicionalmente en Japón se ubica en los interiores del jardín, como la de variedad de pino negro²¹⁰, asociado comúnmente a los umbrales de la casa²¹¹. Esta solidez que el árbol pino crea en el jardín sucede porque articulados con el resto de sus congéneres, traba una red de elementos naturales enlazados entre sí²¹² (Fig. 360) cuya repercusión para el conjunto de la obra y para la malla de espacios vacíos definida en la primera parte de este capítulo, el claro y la luz, resulta vital. Los pinos definen los bordes y los alzados de los claros. Asimismo, y a partir de ahora ha de ser entendido como un rasgo característico de la obra de Ogawa, sea cual sea el elemento analizado, al tiempo que son fundamentales para el espacio interno del jardín, también lo son para con el paisaje, pues con él crean un denso diálogo.



Fig. 387. Los árboles iluminados por la luz de la aurora. Jardín de Shirakawa-in



Fig. 388. Los árboles forman la cueva del crepúsculo en la tarde. Jardín de Murin-an



Fig. 389. La noche cae sobre el jardín de Shirakawa-in



Fig. 391. Los pinos y la pradera en el jardín de Keiun-kan



Fig. 392. Pino *Sumiyoshi* de Katsura. Su estratégica ubicación cierra la visual del frente hacia el fondo.



Fig. 393. *Karikomi-mono* en el jardín de Seifu-so



Fig. 390. *Tsukiyama Teizo-den*, organización de los árboles según los arroyos y las piedras

213. “*Yamagata Aritomo* me ordenó plantar cincuenta pies de abetos en *Murin-an* en el jardín que había planeado. Por aquel entonces, por ser algo inusual su empleo como árbol de jardín, su obtención no era inmediata. Hice un gran esfuerzo para reunir abetos desde diversos lugares. Hoy en día se encuentran frecuentemente, incluso en jardines ordinarios. Azaleas, acebos y nandinas también se usan. De hecho *Yamagata* fue pionero en el uso de estas especies como árboles de jardín” *Shirataha* (2008, pág. 4)

214. “En el pasado, solo ciertas plantas estaban permitidas ubicarse en lugares específicos, sin embargo decidí que no había ninguna razón en no usar cualquier otro tipo de planta, incluso las no propias, si se han tomado las precauciones oportunas para que se integren armónicamente con el ambiente” (2006, pág. 278-279)

En los jardines objeto de estudio, la ubicación del árbol pino en planta es tal que siempre se localizan en una intersección entre el espacio interior y exterior del mismo. Reflejo de ello, muchos son los casos en los que un pino se lanza de forma desbocada hacia los vacíos y sombras del jardín, es más si se alza la vista en ese instante, también lo hace sobre los respectivos vacíos del paisaje. Los pinos, proyectan las ramas hacia la amplitud del jardín y del paisaje y en sus sombras quedan adheridas. Estas mismas frondas quedan desveladas cuando a la mañana despierta el sol a sus espaldas a través de las montañas de Higashiyama. La luz entra por sus valles e irradia (Fig. 387). La penumbra aploma con el crepúsculo y las abate (Fig. 388 y 389).

La figura del árbol y en concreto el uso de coníferas por parte del jardín japonés y entre ellas, el pino, es característica a través de la historia. El tratado del *Tsukiyama Teizo-den*²¹⁶ (Fig. 390) muestra de que manera estas gimnospermas se incardinan con el resto de los elementos del jardín. Para ello dibuja una serie de paisajes pintorescos en donde se ubican los pinos arrimados a las orillas de los riachuelos desde donde los árboles prolongan sus ramas hacia el interior del curso del agua. La preferencia por especies siempre verdes, esencia del espacio del *wabi-sabi*, es gradualmente reemplazada por el empleo de otras especies de mayor colorido y fresca que se van abriendo paso en el jardín japonés, y que de forma habitual siembran la obra de Ogawa. En una entrevista concedida al artista Kuroda Tengai²¹³ y también en otra posterior con Lorraine Kuck²¹⁴, habla Ogawa acerca del hecho de incorporar árboles foráneos en el jardín tradicional japonés, y para el caso particular del jardín de *Murin-an*. Ogawa advierte, que siempre que estas nuevas especies armonicen con el fondo escénico al que se superponen, no hay porque tener prejuicios acerca de su utilización. La plantación de cincuenta abetos en *Murin-an* por Ogawa siguiendo las órdenes dictadas por su propietario Aritomo Yamagata, se corresponde con el empleo por primera vez en el jardín japonés de dicha especie.

En el periodo Meiji, es el pino como árbol individual junto con la pradera, el que forma una de las imágenes más características de esta era: tanto cuando se halla sobre una pradera a la que un camino sinuoso cruza y bordea (Fig. 391), como cuando aquella otra composición, en donde desde una posición rezagada el pino, reclinado, lanza dulcemente sus frondas hacia el espacio en un acto de reverencia al paisaje.

¿A qué se debe la continua utilización de la especie del pino en el jardín? Una de las razones estriba en las propias cualidades del árbol. Ésta se destaca a continuación.

Se refiere a la densidad de sus peculiares hojas con su miríada de agujas finas y alargadas. Es el material natural ideal para hacer uso de una técnica que el diseñador busca: la de ocultar los elementos que tras ellos se esconden de una manera controlable por quien realiza las labores de mantenimiento, el jardinero. Esta particular manera de ubicar elementos con el fin de ocultar otros a través del uso de especies vegetales, forma parte de la técnica de *miegakure*²¹⁵ empleada ampliamente en épocas pasadas a partir de las rocas. Así pues, Ogawa sustituye las piedras por los árboles y por ende adapta este método para con elementos vivos. Esta predilección de las plantas frente a las rocas, le alinea con análoga forma de proceder de ciertos jardines del periodo Edo en donde se sustituyen rocas por arbustos con la técnica de *karikomi-mono*. Ogawa también recurre a estos para ocultar muchas de las piedras del pretil del curso del agua (Fig. 393). Volviendo al uso del pino para ocultar lo que a sus espaldas se sitúa, el pino *Sumiyoshi* (Fig. 392) del palacio imperial de *Katsura*²¹⁶ por primera vez de forma clara, muestra este papel de ocultar. No obstante resulta muy obvia la manera en la que lo hace, poco natural a mi entender pues en el campo del jardín japonés los conceptos no se muestran de una manera tan rotunda. Ogawa hace uso de esta técnica de *miegakure* con los árboles de un modo más sutil, natural e imaginativo. En la habilidad para que el árbol deje entrever ligeramente y no totalmente lo

215. Lit. esconder y revelar. El investigador Inaji explica que “La técnica de *miegakure* es una técnica de diseño fundamental del paisaje y el jardín japonés, desarrollada en gran medida en la técnica de diseño del jardín de *roji*. No obstante el principio de diseño, causante de *miegakure*, se halla de forma indirecta en las prácticas descritas del *Sakuteiki*. *Miegakure* establece las relaciones entre los edificios y jardines; entre los diseños de jardines y la posición del espectador tanto cuando esta sentado como andando. En general cuando se está sentado mirando el jardín la organización espacial del *miegakure* dirige la mirada hacia una dirección al aglutinarse los elementos similares entre sí. Mientras que cuando se está andando el jardín, *miegakure* sirve para conectar puntos homogéneos para ir conectando espacios heterogéneos”. Inaji (1985, p. 35)

216. Villa imperial de Kioto construida en el S XVI

217. El tratado del *Senzui Narabi ni yagyō no zu* (Ilustraciones para el diseño de paisajes de montañas, agua y laderas) habla de "un millón de árboles de un vistazo". Cuando los jardineros podan los pinos, el contorno de límite exterior de la silueta del árbol y sus ramas individuales buscan ser suaves en apariencia. La región más alejada del tronco siempre debe ser definido por grupos de hojas, sin que ningún muñón sea visible. Cuando los muñones apuntan inevitablemente hacia la dirección de visualización, el ángulo de la superficie de corte se elige cuidadosamente para alejarlo del espectador, limitando de este modo la relevancia de la marca de corte blanco que de destacaría en exceso (debido a la madera fresca subyacente). Si es necesario, el corte puede ser pintado del mismo color que las hojas, ya que en palabras de los jardineros, el ojo humano se convence fácilmente por el color". Torder Van (2004b, p. 3)



Fig. 395. Detalle de las hojas del pino en una época anterior a la poda. Jardín de Keiun-kan



Fig. 396. Estratificación de las hojas de los pinos en el jardín de Shirakawa-tei tras haber sido clareadas.

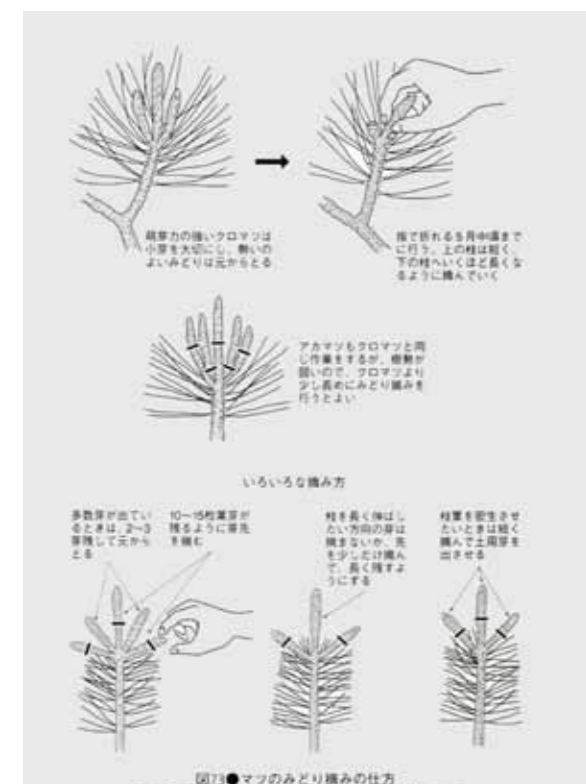


Fig. 394. La imagen muestra el modo en el que se realiza el clareo de las hojas y los ojos de los pinos. Como resultado de esta forma de aligerar la densidad de las hojas, tres son los ojos que se mantienen. En cuanto a las hojas finalmente estas han de ser visibles de manera independientemente, evitando un solape excesivo entre ellas, hecho que dificultaría una lectura clara de sus formas. Toyota (1989, fig. 73)

que le precede, tiene de nuevo un papel determinante la labor que los jardineros desempeñan en el continuo mantenimiento que realizan (Fig. 394- 396). Estos siguen las pautas de antiguos tratados como el *Sakuiteiki*. Una labor ésta que es aprendida y transmitida generación tras generación y que une dos mundos cercanos, el del *ikebana* y el jardín japonés pues se refleja en ambos el modo de entender lo natural y lo artificial para ocupar el espacio a través de ligeras acciones²¹⁷, pinceladas, en base a sus propios cánones.

Por otra parte, para que el ser humano obtenga la percepción de que el espacio está siendo colonizado por el árbol es necesario una adecuada escala y proporción de éste con respecto a la figura humana, Asimismo su tamaño también influye para vincular al espectador con el paisaje a través del árbol.

Los pinos se adscriben a los tres claros genéricos vistos anteriormente, el umbral, el montículo y el confín. A partir de ello se extraen las siguientes conclusiones:

En el espacio del umbral, se sitúan cerca del acceso donde asoman hacia la calle y/o paisaje,

En el espacio del montículo, sobre la isla y la península siendo menos frecuente sobre la colina,

En el espacio del confín; dentro del bosque, un bajo número de pinos se hallan en estos espacios, aun así cuando existe alguno, su función es apuntar el fin del solar del jardín y tensar la cuerda del arco que relaciona jardín y paisaje, justo antes de saltar hacia él.

Cuando todo el conjunto forma una matriz, p.ej. en Shinshin-an, se confirma que existe una gradación entre los pinos de principio hasta la composición principal del jardín. La relación encontrada es que hay mayor densidad de pinos a medida que decrece la distancia relativa con las montañas de fondo, Higashiyama.

Fig. 397. Árbol mojón, reverencia e iniciático.



Hasta aquí todo se ha dicho es sobre el árbol pino pues es capaz de ejemplificar al árbol entendido como elemento individual. No obstante a continuación, se estudia el papel que desempeñan estos árboles aislados sea ya cual sea el tipo de especie elegida.

Del estudio realizado sobre los jardines las funciones que desarrolla el árbol como elemento aislado en el jardín, son las tres siguientes (Fig. 397):

-Realizar el cierre visual sobre un punto de vista en particular para dar intimidad a una estancia determinada al situarse éste frente a ella. La disertación se refiere a él como el -árbol mojón- .

-Desplegarse hacia un vacío existente a su alrededor a partir de su ubicación en una posición límite del espacio. Ante este ámbito frente al que se extiende (el jardín en solitario o el par jardín-paisaje), el árbol lo hace, desde el borde de una isla, península, o sobre una colina. Cuando el árbol exhibe esta particular posición limítrofe que aquí se reseña, se le denomina a éste en la tesis como el -árbol reverencia-.

-Fijar el inicio de una función peculiar a realizar en el jardín, acompañado a menudo junto con otro elemento cercano a él al que le une una misma finalidad ritual y con el que dota de los requerimientos espaciales específicos a la espera de que la persona encargada de llevar a cabo la acción a desarrollarse, complete la escena. Ejemplo de ello es un gran árbol con su robusto tronco situado cerca de un *tsukubai*, o también un vivaz elemento natural como motivo central de un vacío entorno al cual se congrega la gente, ambos casos para la toma del té. Este tipo de árbol recoleto se designa como el -árbol iniciático-

A continuación se procede a examinar los tres casos aquí arriba expuestos del árbol velo, límite e iniciático.



Fig. 398. El árbol mojón en Murin-an visto desde afuera

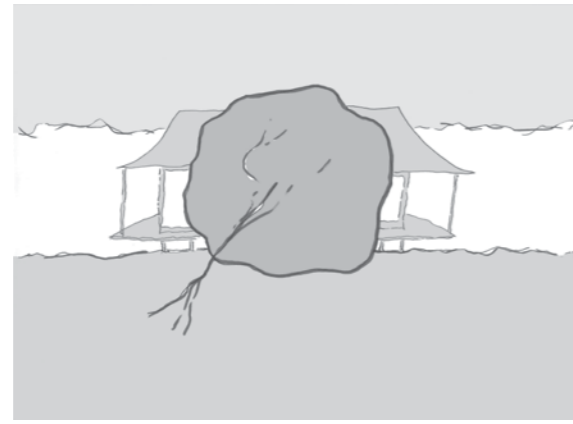


Fig. 400. Árbol mojón desde el exterior

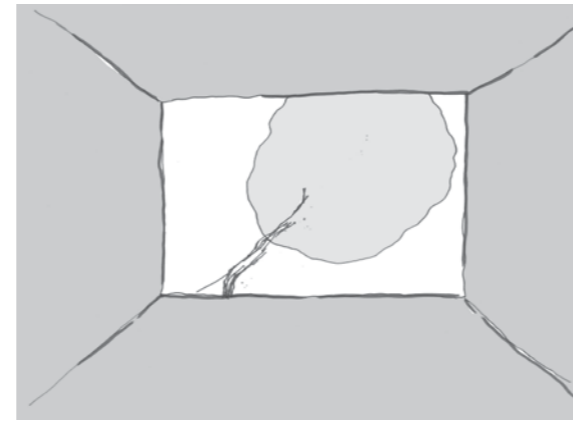


Fig. 401. Árbol mojón desde el interior

Fig. 399. El árbol mojón en Murin-an visto desde adentro



EL ÁRBOL MOJÓN

El estilo *sukiya* al igual que sus precedentes *sho-in* y *shinden*²¹⁸, (correctamente llamados, *sukiya-zukuri*, *shoin-zukuri*, *shinden-zukuri*, respectivamente) se caracterizan, en mayor o menor grado, por disponer las distintas funciones que sus espacios albergan en el interior de volúmenes edificatorios bien diferenciados, a partir de diversas alturas y alineaciones.

La forma de agregar estos volúmenes entre sí es tal que al quedar desplazados entre ellos mediante sucesivos retranqueos en planta, se crean una serie de espacios exteriores directamente asociados a dichas estancias interiores.

Según sea el grado de exterioridad al que se le dote a cada estancia, hecho condicionado a la función a ejercer en ella, diversos elementos de protección se ubican fuera de la línea edificatoria, como por ejemplo, un tejado que largamente vuela hacia el exterior controlando la visual frontal, unas persianas de lamas, *sudare*²¹⁹, que cuelgan por debajo del canalón, o el caso que aquí ocupa, una serie de árboles plantados cerca del *engawa* y que realizan un filtro muy tupido, casi una pantalla con el exterior (Fig. 398- 402)

Es el árbol mojón. En el jardín adopta distintas posiciones, todas ellas alrededor de la masa edificatoria, así pues se sitúa sobre los espacios del umbral, y en especial en el acceso y el mirador, ya que el patio interior por sus reducidas dimensiones apenas puede albergar a pequeños arbustos en detrimento de grandes ejemplares.

Desde el interior de la casa, el árbol mojón es el fondo para sus espacios, que no quedan visibles desde la parte del jardín. Por lo tanto este árbol actúa como máscara para no ver el interior desde afuera.

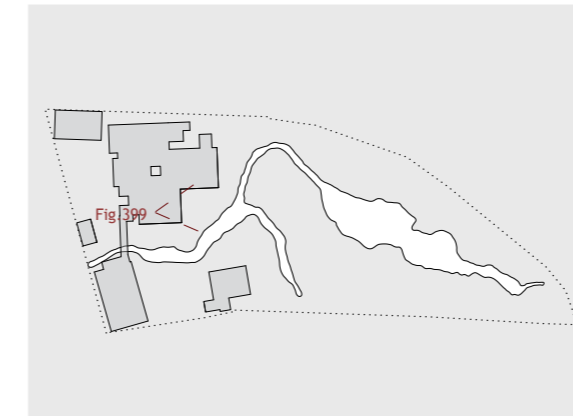


Fig. 402. Plano del árbol mojón en Murin-an

218. *Shinden zukuri* 寝殿造. Estilo arquitectónico desarrollado durante el periodo Heian caracterizado por la simetría en la disposición de diferentes volúmenes disgregados.

219. *Sudare* 簾. Quitasol de bambú que permite ser enrollada también móvil. Utilizado como elemento de privacidad y para el confort ambiental de las habitaciones situado en las líneas de contorno de la edificación con respecto al exterior o entre las propias habitaciones.

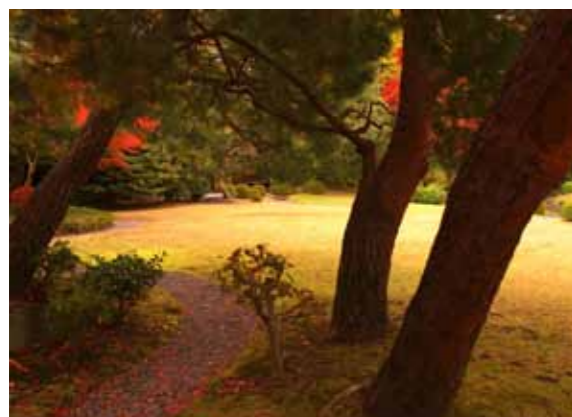


Fig. 403. El árbol mojón en Seifu-so visto desde adentro



Fig. 404. Plano del árbol mojón en Seifu-so

Cuando se sitúa cerca del mirador del *engawa*, es el paisaje cerrado de hojas sobre las cuales la luz tenuemente se cuela al interior, y que en función de que si está unido o no visualmente a otros mismos de su misma especie dentro del jardín, tenderá asimismo a prestar un papel más determinante con el paisaje.

El árbol mojón se ve en muchos de los jardines. Aquí se destaca el arce rojo del mirador de Murin-an (Fig. 399) en donde este no obstante se aparta ligeramente para cubrir tan solo parcialmente el paisaje.

También ocupa otras posiciones más ambiguas, no exactamente junto a la casa pero cerca, pero con el mismo fin descrito, cerrar la visual. Como por ejemplo en el jardín de Seifu-so (Fig. 403- 405)

Esto último se ve claramente en los umbrales de acceso del jardín de Rakuraku-so en donde un árbol de la especie pino se antepone para no permitir la visión directa de la casa de estilo occidental al tiempo que delimita el espacio en donde se ubica el cenador de espera, antesala del acceso a la casa del té que se halla retirada hacia el jardín, junto al arranque del riachuelo.

En Yuho-en se da el caso más paradigmático en donde un árbol de la especie pino se antepone justo en medio de este espacio para no permitir la visión directa tanto a las primeras estancias de la casa como del patio interior. Así pues este árbol sirve para parar el paso y dirigir al caminante hacia la derecha del jardín en donde se halla su entrada.

Finalmente cuando el árbol mojón se ubica justo junto a los perímetros del cerramiento en el frente de la casa, el árbol es el último del jardín antes de dar paso a la ciudad. Por lo tanto es la marca del límite entre ambos espacios el privado y el público, de la naturaleza y la ciudad. Así pues es el árbol mojón del paisaje. Bellos ejemplos de esto último son los pinos de entrada de Kikusui-tei, Ryukyo-in y Seiryu-tei.

Fig. 405. El árbol mojón en Seifu-so visto desde afuera



Fig. 406. El árbol reverencia de Ryukyo-in



220. “Observo por donde sale el sol, también donde el sol brilla en las estaciones cálidas y en las frías” palabras de Ogawa en Shirahata (2008, pág. 3)

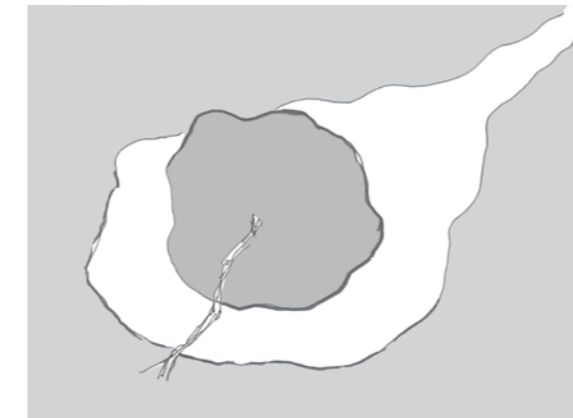


Fig. 407. El árbol reverencia



Fig. 408. Plano del árbol reverencia de Ryukyo-in

ÁRBOL REVERENCIA

Se trata este de un árbol que ocupa una singular posición, el borde de una línea en el jardín, ya sea ésta la orilla de un estanque o un arroyo, la ribera de una isla o península, el arranque de un puente o una piedra, la traza de un camino de montaña o de pradera.

A diferencia de el anterior enclave del árbol mojón, la ubicación de este nuevo árbol, no viene determinada por ser el cierre visual de lo que a partir de él se esconde, sino que su arranque ligeramente se desplaza respecto la visual del espectador hacia un lado para acompañar así con sus ramas, hojas y flores, la mirada del caminante.

De ese modo, estrecha su relación con el espacio hacia donde este árbol apunta, se orienta y desarrolla: el fondo del jardín, el paisaje del exterior o hacia ambos dos conjuntamente.

Es desde ésta peculiar ubicación y en este crecimiento continuo del árbol hacia el vacío espacial predominante que le rodea, que en el aumento de su tamaño, el árbol busca la luz²²⁰ de la mañana del paisaje, y en la oscuridad más extrema camino de la noche, el mismo árbol se rinde hacia el misterio de lo oscuro en el crepúsculo de la tarde.

La forma que por tanto adquiere este árbol es fruto del modelado que de él hacen los jardineros, cuyo desarrollo se basa en alterar el crecimiento del árbol pero respetando la tendencia natural del mismo a crecer en dirección a un origen de la luz.

No obstante, y aquí radica la artificialidad del asunto, en que el “amanecer” es fijado por el diseñador, un extremo que es marcado teniendo en cuenta el mayor punto de fuga espacial en donde las ramas

221. Estas son los límites que marcan las capas de las que se compone el camino de Oku descritas por Maki (1979)



Fig. 409. El árbol reverencia del jardín de Yi-en.

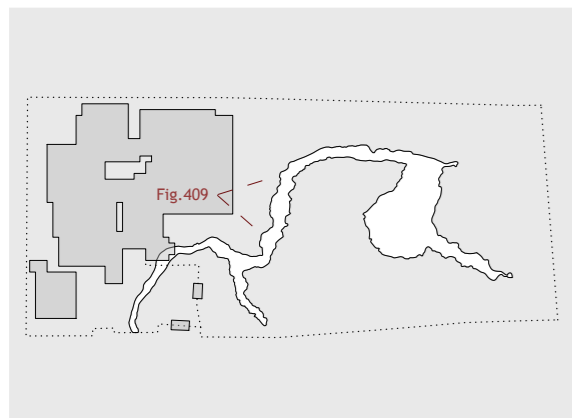


Fig. 410. Plano del árbol reverencia del jardín de Yi-en.

fluyen en consonancia con el resto de vacíos del jardín.

Como resultado de este proceder, el árbol alcanza el vigor, la forma deseada y realiza desde esta posición frontera una reverencia hacia el paisaje. Con natural elegancia se inclina e invita al espectador a admirar la naturaleza, al tiempo que insinúa, al seducido caminante, la entrada hacia el interrogante oculto del jardín.

Además de esta función reverencial que el árbol hace con el misterio del jardín o con la belleza del paisaje, en la ubicación de este árbol y en su paso a través de él, este árbol actúa en el recorrido del caminante como una puerta de entrada hacia el fondo del jardín.

Este árbol es por tanto un umbral que marca el inicio de lo frondoso del jardín, y que por estar situado en una de las líneas del jardín, se corresponde con una de las capas que se han de cruzar o desvelar en el camino que se dirige hacia lo recóndito del jardín.

Es el elemento que marca la capa que señala el arranque de este nuevo espacio por el que el caminante ahora se adentra²²¹.

Vistas por tanto estas dos funciones de reverencia y de puerta, y fusionados ambos jardín y paisaje, este árbol acerca el inicio del bosque en la ciudad, que se da a partir del jardín. Es el quicio del bosque de la montaña en la ciudad.

El árbol reverencia se puede ver en la practica totalidad de sus jardines, siendo los más bellos ejemplos los que se da en los siguientes: Ryukyo-in (Fig. 406- 408 de la pág. ant.), Murin-an, Yi-en (Fig. 409- 410) Shinshin-an (Fig. 411- 413) Seifu-so, Keiun-kan, Yuho-en, Seiryu-tei y Tsuji-ke,

Fig. 411. El árbol reverencia en el jardín de Shinshin-an

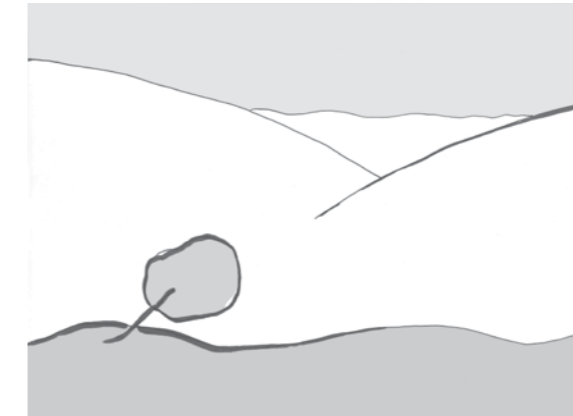


Fig. 412. El árbol reverencia hacia el paisaje

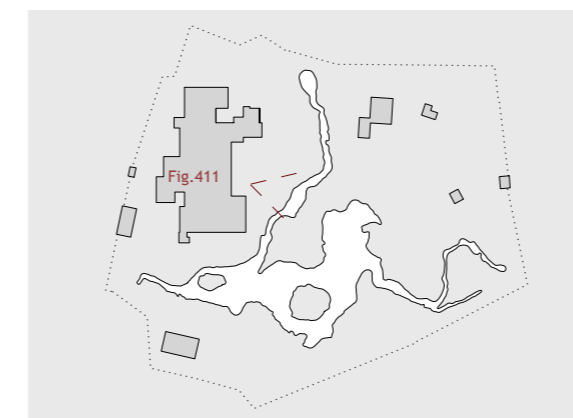


Fig. 413. Plano del árbol reverencia de Shinshin-an



Fig. 414. El árbol iniciático en el jardín de Kyu-Iwasaki-tei



222. *Mokkoku* 木斛 *Ternstroemia gymnanthera*. Árbol de hoja perenne endémico de Asia que destaca por la belleza y disposición de sus hojas.

223. *Mochi no ki* 鞠の木 *Ilex integra*. Árbol endémico de Asia y del sur de Japón de grandes y separadas hojas con flores pequeñas amarillas. Empleado en el jardín tradicional japonés. Adicionalmente tiene connotaciones sagradas.

224. *Nagi* 椰 *Nageia nagi*. Conífera de la familia de las podocarpaceae endémica de Japón China y Taiwán. Las hojas nuevas son brillantes y claras mientras que se van oscureciendo. Se suele ubicar en las proximidades de los santuarios.

225. *Salsuberi* 百日紅 *Lagerstroemia indica*. Árbol endémico de Japón de pequeño tamaño que destaca por su larga y bella floración coincidente en su tramo fina con el cambio de color de las hojas en otoño.

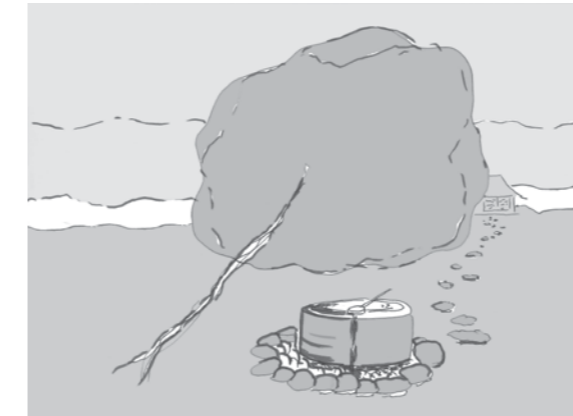


Fig. 415. El árbol iniciático

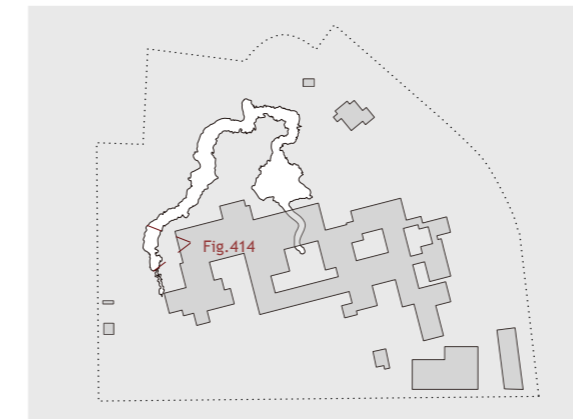


Fig. 416. Plano del árbol iniciático en el jardín de Kyu-Iwasaki-tei

ÁRBOL INICIÁTICO

Este árbol se trata de un ejemplar singular que situado dentro de la espesura, rodeado de otras especies diversas, o ocupando una posición central en una plaza del té, presta un papel determinante para la función que a partir de él se va a desarrollar. Su acometido está relacionada con una de las siguientes:

-En primer lugar, formar parte del camino que conduce a ceremonia del té *matcha* que se desarrolla en la habitación del té de la casa principal, o en la casa de té como edificio independiente. Junto a este árbol se disponen otros elementos que pertenecen a su universo cercano como el *tsukubai*, la linterna etc.

Cuando estos se colocan vinculados a la de la habitación del té situada en el interior de la casa principal, se hallan junto al *engawa* mirador. En estos casos un árbol iniciático y un jardín de arbustos secundario protege al espacio encerrado del té.

Un ejemplo muy interesante de ello, es el jardín de Yi-en. En esta obra, el árbol iniciático se sitúa en el fin de un camino que une la introspección interior de la habitación del té con el camino de mayor longitud que va desde ese espacio hasta el extremo opuesto más profundo.

Árboles normalmente empleados como iniciático en este punto son *mokkoku*²²², por la belleza y lisura de sus verde hojas; árbol *mochi*²²³, *nagi*²²⁴ por su carácter de árbol sagrado etc.

Junto con estos otros árboles cuya función es aportar mayor calidad espacial al recorrido son por ejemplo un arce rojo cerca del *tsukubai* para que sus hojas caídas de otoño se acumulen sobre la piedra húmeda, o un *salsuberi*²²⁵ junto el arranque de un puente (Fig. 414- 416)

-En segundo lugar, ser el fondo de perspectiva para el espacio abierto de la plaza del confín para la



Fig. 417. Fruto del *dai dai* en un *hokora* 祠 Pequeño santuario situado en las calles o en plena naturaleza



Fig. 418. *Asunaro* junto a un *torii*



Fig. 419. *Sakaki* en un santuario

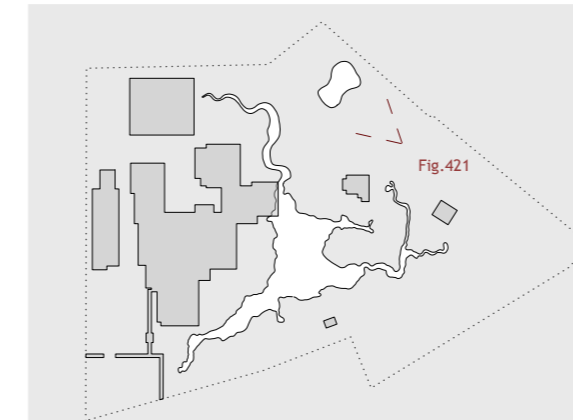


Fig. 420. Plano del árbol iniciático en Ryukyo-in

Fig. 421. El árbol *shidare-sakura* en verano, árbol iniciático en la plaza del té en el jardín de Ryukyo-in alrededor del cual los participantes de la fiesta se reúnen. Es de suponer su belleza en primavera con sus flores



fiesta del té sencha. Por lo tanto este árbol iniciático convida a reunirse alrededor de él²²⁶ (Fig. 420- 421).

En las plazas de Seifu-so, Ryukyo-in, Maruyama se ubica en este espacio sendos bellos ejemplares de *shidare-sakura*²²⁷.

En Seifu-so cerca del ejemplar y alineado a él, hay restos de elementos que servían para la fiesta del té sencha. Se refiere aquí a un pequeño pozo y una piedra de textura de numerosas vetas.

En Ryukyo-in tras este árbol telón un estanque de formas más occidentales alberga un campo de lirios morados que crecen desde su fondo apenas lleno de agua.

-En tercer lugar, secundar a un santuario sintoísta y sus divinidades. Junto a estos árboles le acompañan los característicos *torii* de entrada y las siguientes especies:

Naranja *dai dai*, con sus grandes frutos a fin de año sirven para dar ofrendas a los deidades (Fig. 417).

*Asunaro*²²⁸, árbol nativo frecuentemente plantado junto a los santuarios (Fig. 418),

*Sakaki*²²⁹ y *hinoki*, árboles sagrados para la religión sintoísta, el primero por creerse que es el lugar donde residen los dioses (Fig. 419).

Así pues como conclusión estos árboles iniciáticos se corresponden en la mayoría de los casos con los árboles simbólicos y míticos que las religión nativa y las costumbres culturales les han asignados. Normalmente se corresponden con aquellas que son autóctonas del país.

226. El tratado de *Sakuteiki* designa como tabú el ubicar un árbol en el centro del espacio por representar al carácter chino de 困 (lit. problema)

227. *Shidare Sakura* 枝垂桜 *Cerasus spachiana*. Cerezo japonés llorón con sus ramas delgadas, flexibles y colgantes

228. *Asunaro* 翠檜 *Thujopsis dolabrata*, también llamado hiba, es un árbol perenne endémico de Japón. La forma de sus hojas y el tamaño del árbol es similar al *hinoki*. En la naturaleza, puede llegar a los 40m. de altitud. Comúnmente plantado cerca de los santuarios, templos y tradicionalmente empleado en el jardín japonés.

229. *Sakaki* 榊 *Cleyera japonica*. Árbol de hoja perenne, nativo de Japón, Corea y China. De hojas muy oscuras y duras. Es el árbol sagrado del sintoísmo, lugar de residencia de los dioses.

Fig. 422. La alameda de pinos de Seifu-so



ALAMEDA

Alamedas, conjuntos de árboles de una misma especie que agrupadas sus copas y arrimados sus troncos condensan sus cualidades representativas con respecto al resto de las especies que las rodean y de las que se diferencian. Los pétalos de sus flores y los ramilletes de sus hojas se unen y forman la algarabía de color en la estación joven. Mientras, en otoño, su cielo es la débil cubierta que espolvoreada por el viento cae tendida sobre el suelo. El caminante en su andadura crispera a esta superficie. De nuevo en la estación de las hojas nuevas, éstas nacen y dibujan a la atmósfera con un verde fresco de variadas gamas de colores y olores. Las alamedas son el color intenso, cíclico del jardín y en ello forman un lugar cromático propio dentro del espacio global.

Atendiendo al tipo especies a las que Ogawa principalmente recurre para formar las diversas alamedas que cuajan sus jardines, éstas se distinguen principalmente en:

-Alamedas formadas por pinos, p. ej: Murin-an, Tairyu-sanso, Kaeitaku-en, Kyoto-shi, Bijitsu-kan Teien, Seifu-so (Fig. 422- 424), Yuho-en, Hekiun-so, Ryukyo-in y Yi-en;

-Alamedas compuestas por arces, p. ej: Murinan, Kaiuso, Rakusui-tei, Maruyama, Tsuji-ke etc;

-Las integradas por cerezos. p. ej: Heian Jingu, Maruyama, etc.

No obstante, espacialmente, según sean las distintas posiciones o funciones que estas alamedas realizan para con el jardín, la disertación las clasifica en (Fig. 428):

-Alameda pintoresca, aquella que crea el alzado principal del jardín, frente al fondo del recinto, paisaje o ambos.

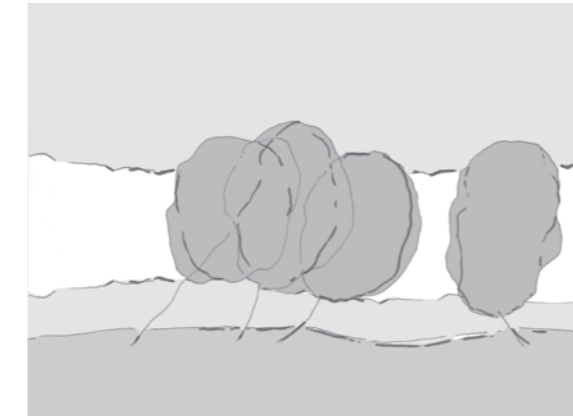


Fig. 423. La alameda



Fig. 424. Plano de la alameda de pinos de Seifu-so



Fig. 425. Forma de una alameda de tres árboles. Alzado

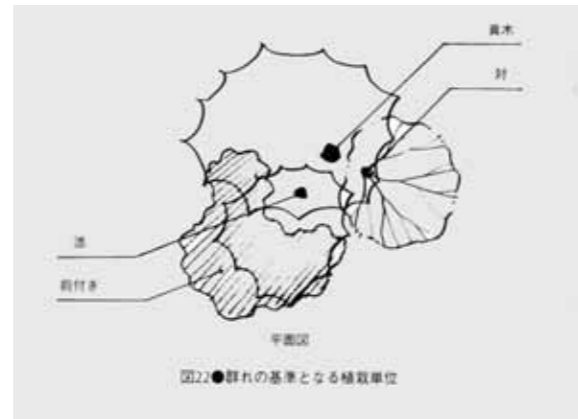


Fig. 426. Forma de una alameda de tres árboles. Planta

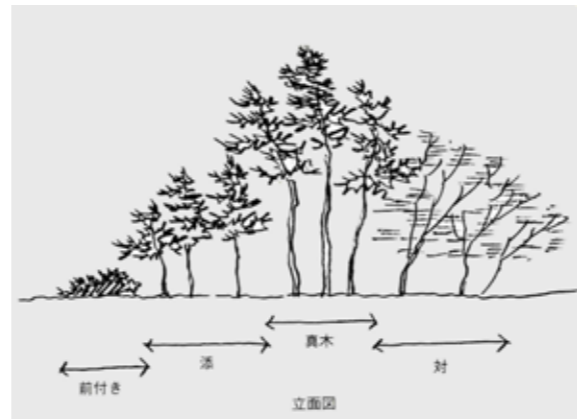


Fig. 427. Forma de una alameda de nueve árboles. Alzado

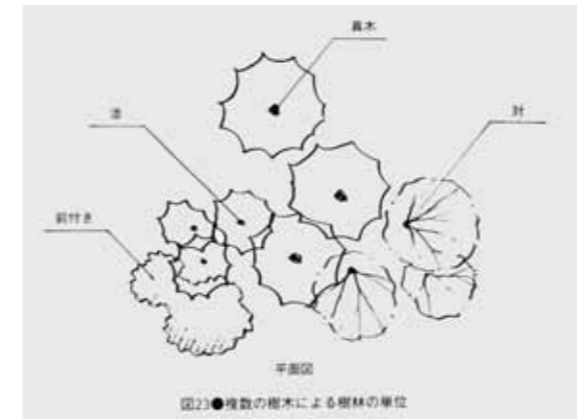


Fig. 429. Forma de una alameda de nueve árboles. Planta

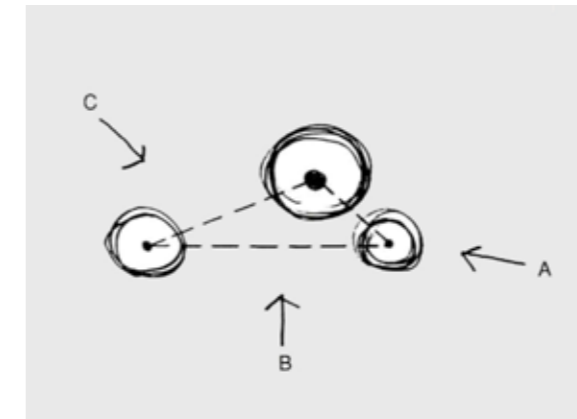


Fig. 430. Planta explicativa triangulación de árboles

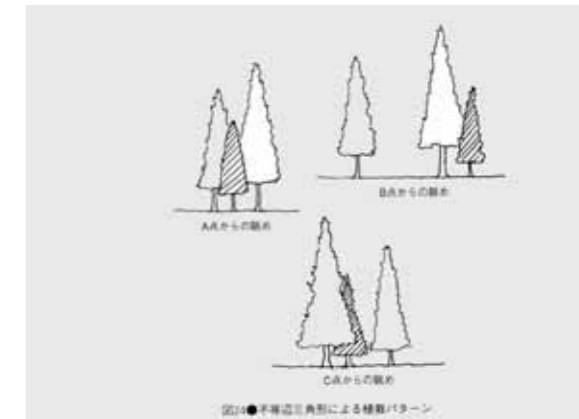


Fig. 431. Alzados explicativos triangulación de árboles

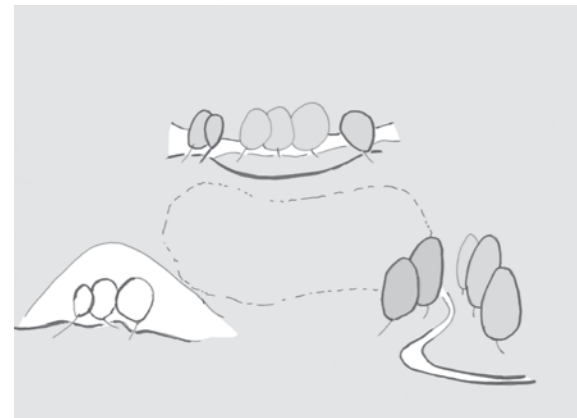


Fig. 428. Alameda pintoresca, de resguardo y del camino.

-Alameda de resguardo, aquella otra que a partir de su densa agrupación, oculta tras de sí lo que detrás se esconde. Es el alzado de muchos de los vacíos ocultos que se estudiaron en la primera parte de este capítulo, el claro y la luz.

-Alameda del camino, aquella que se supone un episodio central del recorrido del jardín junto al camino principal con respecto al que se disponen contiguas. Son una nota de color compacta dentro de un bosque espeso (Fig. 432- 433 de la pág. sig.) Unen al espacio que va desde el árbol recoleto, aislado, monumental, hasta el bosque profundo.

Lo que es de importancia en este apartado es como el diseñador a través no ya de un único árbol separado y monumental, sino de la agrupación de muchos de ellos, se sirve para materializar ciertas voluntades en el jardín, que son las descritas en los tres tipos de alamedas clasificadas. Para ello existe cierta similitud en la manera de agrupar piedras en el jardín tradicional con la manera de agrupar árboles.

En lo que respecta a los aspectos técnicos de estas combinaciones, éstas son las características de las alamedas de Ogawa:

La distancia y por tanto densidad de las alamedas, entre troncos depende del tamaño de la edad adulta del árbol. No obstante de lo observado en los jardines su distancia a ejes varía de entre tres y cinco m.

La forma de agrupar alamedas busca siempre una equilibrada asimetría y siguiendo patrones naturales tanto en planta (Fig. superiores (Takeda en Kuitert (1999, p. 106-107)) y buscándose solapes entre ellos.

Finalmente cuando se realizan los clareos y las podas anteriormente vistos para árboles ubicados en solitario, en el caso de las alamedas aquí se atiende a la visión que resulta del conjunto.



Fig. 432. Plano de la alameda del jardín de Kaiu-so



Fig. 433. Alameda del jardín de Kaiu-so junto a la cascada

Fig. 434. Alameda pintoresca del jardín de Maruyama

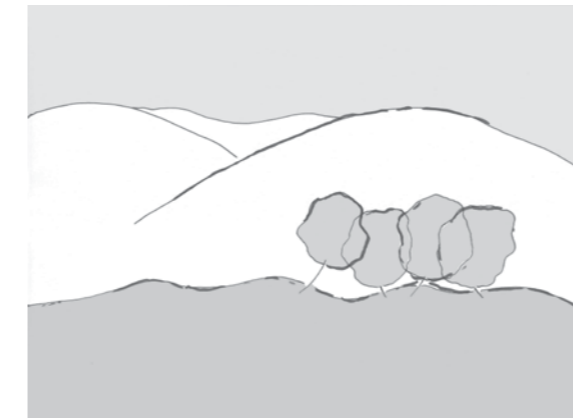


Fig. 435. La alameda pintoresca

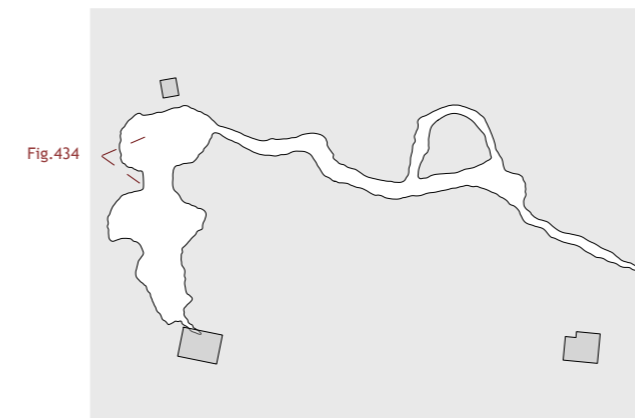


Fig. 436. Plano de la alameda pintoresca del jardín de Maruyama

ALAMEDA PINTORESCA

La alameda pintoresca tiene el papel más destacado dentro de la vista global del jardín, tanto cuando se trata de un jardín cerrado al exterior, p. ej. Keitaku-en (Fig. 437- 439 de la pág. sig.), en donde estas conforman el frente pictórico principal, como cuando se trata de un jardín abierto al exterior. Ejemplo de esto último es el jardín de Maruyama (Fig. 434 y 436), en donde las alamedas forman la composición que a modo de hebilla logra trabar el espacio del jardín con el paisaje a través de una imagen superpuesta.

Lo característico de la alameda pintoresca es en primer lugar la forma que tiene para conformarse como entidad propia a partir de concentrar sus troncos cercanos y dotarles de distintas direccionalidades con lo que forman un frente dinámico, como azotado por un viento a priori. Esa forma de organizarlas discurre en paralelo con modos vistos en el jardín tradicional japonés, pero a través de las piedras, que es la habitual manera con las que se crea la composición principal del jardín tradicional. Ogawa, al igual que en el jardín de Kinkaku-ji, substituye a éstas en beneficio de los elementos vegetales a quienes confía similar función determinante. Para ello, traslada ciertas técnicas como por ejemplo la concatenación de solapes entre los elementos y la creación de distintos vectores de dirección que las vistas en las piedras, pero aquí con los troncos. En segundo lugar por la ubicación distintiva que ocupan dentro del jardín, que le hace ser una unidad separada del resto de árboles. Para ello las alamedas se asientan sobre posiciones intermedias del jardín que se corresponden con el espacio visto del montículo. De ese modo se plantan sobre cualquiera de las tres formas vistas: la isla, la península o la colina. En el primero de los casos resulta obvio su insularidad, mientras que en los dos últimos casos, las alamedas se distinguen o por ser cabecera de todas las masas arbóreas que le preceden, o por ser el remate del podio natural creado, respectivamente.



Fig. 437. Esquema de la alameda pintoresca del jardín de Keitaku-en orientada hacia el oscuro del jardín.



Fig. 438. Plano de la alameda pintoresca del jardín de Keitaku-en

Así pues en este papel que juegan las alamedas similar al que en el jardín tradicional hacen las piedras reunidas en torno a una *tabula rasa* de gravas, pero aquí Ogawa las substituye las gravas por la pradera y las piedras por un conjunto de árboles plantados principalmente sobre estos espacios verdes.

El resultado de esta substitución de piedras por árboles, es,

En primer lugar que naturaliza la imagen del jardín con la consiguiente repercusión para conseguir la rica fusión e integración material, primero con la totalidad del jardín y posteriormente con el paisaje del fondo, que en la gran mayoría de los casos es Higashiyama, las montañas del este de Kioto.

En segundo lugar la creación de frentes visuales, lugares a visitar, a los que acudir a cobijarse y visualizar desde ellos una vista del camino realizado hasta llegar a ellas. Como fin de un recorrido intermedio que son, junto a ellas se hallan elementos característicos originales como linternas, piedras genuinas etc.

En este apartado de la alameda pintoresca se incluyen por lo tanto aquéllas que solo tienen esta función paisajística descrita, el resto de las clasificaciones hechas, alameda de resguardo y del camino que se analizan a continuación, también tienen esta imagen pintoresca que a todas es común pero además tienen otra función o cualidades adicionales por las que aquí se clasifican bajo distintos apartados.

La alamedas pintorescas se dan en los siguientes jardines de Murin-an, Heian Jingu, Tairyu-sanso, Kaiuso, Shinshin-an, Keitaku-en, Kioto-shi Bijitsu-kan Teien, Maruyama, Warin-an, Seifu-so, Yuho-en, Hekiun-so, Ryukyo-in y Yi-en.

Las imágenes que aquí se recogen, muestran los más bellos ejemplos que a mi entender se dan en los jardines de Tairyu-sanso, Keitaku-en, Kaiu-so y Hekiun-so.

Fig. 439. Keitaku-en: las alamedas sobre las islas orientadas hacia los oscuros del fondo del jardín



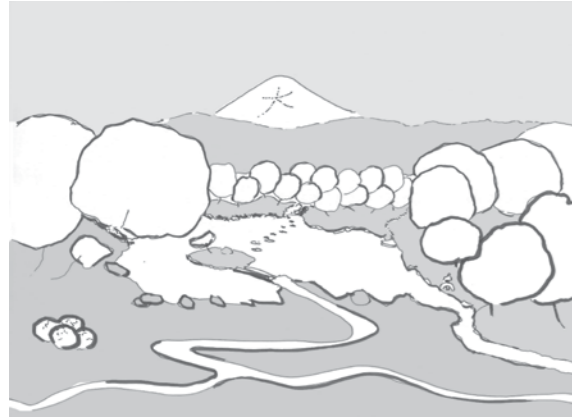


Fig. 440. Alameda de resguardo (al fondo en blanco) del jardín de Seifu-so bajo la colina de Daimon-ji.

Fig. 441. Alameda de resguardo del jardín de Seifu-so situada a los pies de la montaña de Daimon-ji

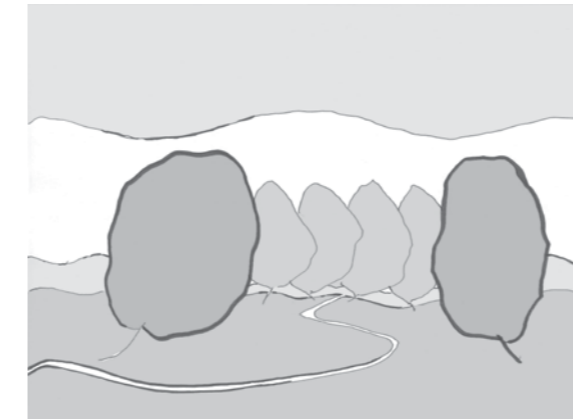


Fig. 442. La alameda de resguardo (al fondo en gris)

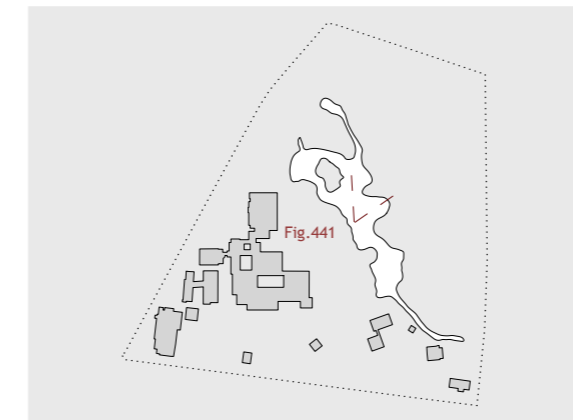


Fig. 443. Plano de la alameda de resguardo de Seifu-so

ALAMEDA DE RESGUARDO

Esta alameda además de mostrarse pintoresca con respecto al jardín y paisaje al igual que la alameda anterior, se diferencia no obstante con respecto a ella de manera definitiva, porque cubre un vacío espacial a su espalda (Fig. 442).

Dicha holgura camuflada que no es visible desde el frente de la casa es la que se ha llamado en la disertación como el vacío del confín. Así pues esta alameda de resguardo es el frente de cualquiera de las tres de sus formas que adopta el espacio interior, el huerto, la plaza o el pozo de luz.

Es por tanto esta arboleda un filtro respecto al espacio principal. Aguarda el espacio independiente que tras él cobija. Las hojas de las que se componen estas arboledas, se despliegan por un lado hacia la pradera del frente de la casa y por el otro viran hacia la pradera escondida junto al recinto del jardín, en el extremo opuesto.

De ahí se deriva su particular característica de crear una requerida intimidad para la función que se desarrolla en su interior, en su peculiar zonificación aislada respecto al resto de los espacios.

El hecho de que tras esta alameda se halle un vacío, proporciona un papel fundamental para que esta arboleda reluzca de manera especial en el jardín cuando el sol le ilumina desde su espalda e imprima una inusual profundidad visual, espacial y funcional a todo el conjunto.

Así mismo como se ha descrito en el apartado del confín, Ogawa ubica este espacio vacío justo por debajo de la línea de los objetos y masas del paisaje que se toma prestado, a través de ubicar un vacío cerrado frente a estos elementos exteriores.

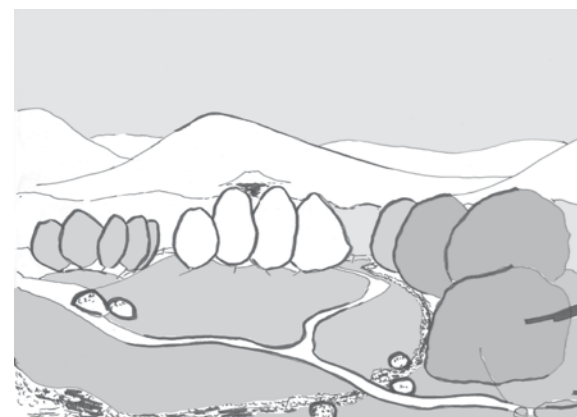


Fig. 444. Esquema de la alameda de resguardo (en blanco) de Yi-en, situada a los pies de la puerta de Nanzen-ji

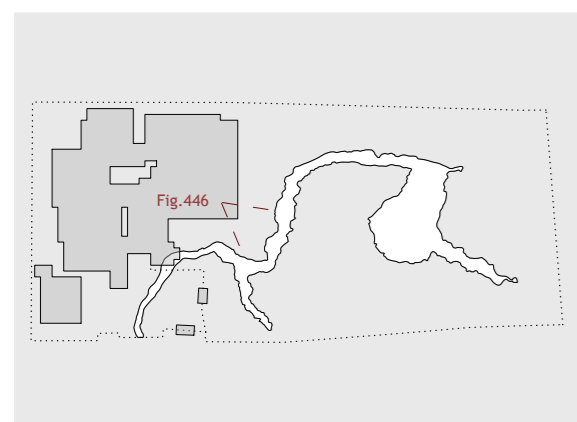


Fig. 445. Plano de la alameda de resguardo de Yi-en

Por lo tanto a partir de esta genuina organización espacial, la alameda de resguardo no es solamente el frente del espacio escondido sino que también es el alzado que dialoga con el objeto o cuerpo exterior del paisaje que se toma prestado.

La alameda cortina o de resguardo es por tanto es por tanto el alzado de los vacíos del confín, que tras ellos se esconde. Se dan en los siguientes jardines: Murin-an, Tairyu-sanso, Keitaku-en, Seifu-so, Yuho-en, Hekiun-so, Ryukyo-in y Yi-en.

La disertación se detiene a continuación en la alamedas de resguardo de Seifu-so y Yi-en por ser las más claras en mostrar estas cualidades descritas.

La alameda de resguardo (Fig. 440- 443) de Seifu-so, se estructura en su totalidad por pinos. Se han contado alrededor de más de treinta pies de estos árboles. Se asientan sobre una topografía muy variable. Bajo esta alameda un camino discurre hacia el espacio interior de la plaza del té *sencha*. Por las bajas proporciones que estos árboles adquieren crean una densa sombra a atravesar cuya función recuerda a la misma que realiza la puerta *nijiri-guchi* para la casa del té. Esta Alameda de resguardo dialoga de forma intensa con la montaña de Daimon-ji. Por ello la transición a través de esta alameda supone un acercamiento al paisaje que se toma prestado.

La alameda de resguardo de Yi-en (Fig. 444- 446), se ubica no en el frente del jardín sino en uno de sus laterales, el derecho. También se compone en su mayoría por pinos y en su interior encierra un pozo de luz que ilumina una pequeña elevación del terreno. En este caso el vacío se antepone a la cubierta de la portada de *San-mon* del templo de Nanzen-ji, por lo tanto este frente de pinos son la cortina espacial que cierra el vacío interior y el frente que dialoga con el edificio exterior que se toma prestado.

Fig. 446. La alameda de Yi-en con la puerta de *San-mon* de Nanzen-ji al fondo



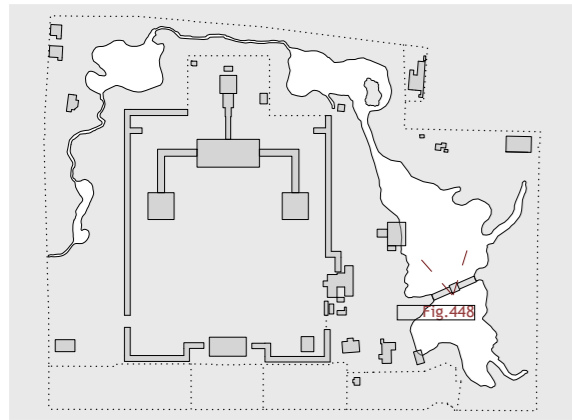


Fig. 447. Plano de la alameda del camino de Heian Jingu

Fig. 448. Alameda del camino de Heian Jingu



Fig. 449. La alameda del camino



Fig. 450. Detalle de la alameda del camino de Heian Jingu

ALAMEDA DEL CAMINO

Las alamedas además de su papel pintoresco en la composición principal del jardín, o de ser la última cortina que cierra los espacios íntimos del confín, como se ha visto en cada uno de los respectivos apartados anteriores, crecen en otro lugar, menos visible a simple vista.

Son las alamedas sitas junto al camino, elementos que actúan como transición y que se hallan entre los árboles aislados y la espesura del fondo, realizan por lo tanto una transición que va desde el árbol de los umbrales hasta el bosque del confín, uniendo de ese modo a ambas entidades y colmatando de masa los vacíos existentes entre ellos.

Una de las principales características de estas alamedas es que no están exentas, como la gran mayoría de las otras dos anteriores descritas.

Son sus propias notas de colores en las correspondientes estaciones, las que las hacen destacar y diferenciarse sobre el resto de las especies vegetales.

Así pues estas alamedas desempeñan un doble papel importante:

En primer lugar, restan una imagen excesivamente homogénea del conjunto, que de no incluirlas pues las gamas de los colores de los jardines se limitaría a los tonos verdes, claros y oscuros.

En segundo lugar, articula el recorrido a través del jardín. Por ser este elemento que articula el viaje interior, las alamedas de manera definitiva se vinculan fuertemente con la traza del camino, crecen a su lado, son la posada temporal del caminante que junto a ellas se detiene a hacer un descanso para admirar el color de sus hojas o el olor de sus flores (Fig. 449),.

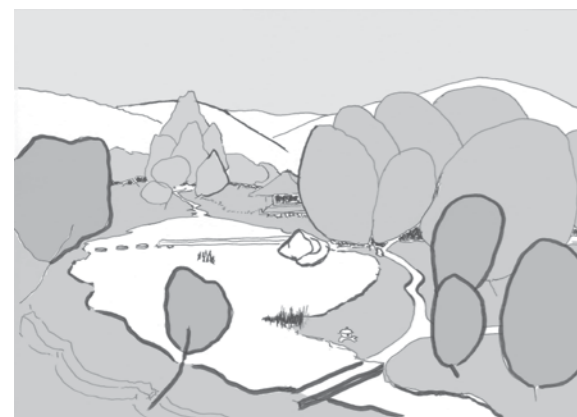


Fig. 451. Esquema de la alameda del camino de Rakusui-tei

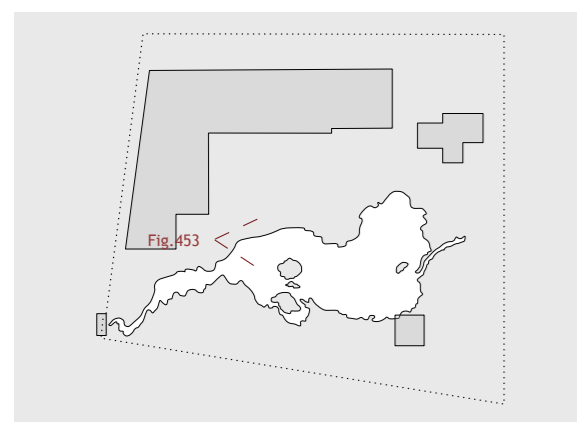


Fig. 452. Plano de la alameda de Rakusui-tei

Alamedas del camino se dan en los siguientes jardines, Murin-an, Heian Jingu, Kaiu-so, Kodaiji-doi, Shinshin-an, Rakusui-tei, Maruyama, Warin-an, Seiryu-tei y Tsuji-ke.

Las más bellas o clarividentes a mi entender son las que se dan en Heian Jingu, Maruyama, Rakusui-tei, Kaiu-so y Shinshin-an.

Las alameda del camino de Heian Jingu (Fig. 447- 450), florece en la segunda semana de abril al ser de una distinta variedad de cerezo, en concreto se trata de *Yaebeni-shidare* (*Cerasus spachiana*) variedad que florece dos semanas más tarde que el resto de sus congéneres en el jardín. Destaca por el color fucsia fuerte a diferencia del color rosa pálido de los otros cerezos. Además sus flores son masa pequeñas y redondeadas. Cuelgan a modo de ramilletes. La ubicación de esta alameda en este preciso lugar atiende a dos motivos. Un primero por que es en donde el espacio empieza a menguar hacia el interior del jardín, y en segundo aspecto porque cuando se construye se ubica cerca, enfrente de ella una casa del té que hoy en día ya no existe. Así pues la alameda junto el camino se ubica en la intersección de ambos hechos. Alrededor de 100 pies de cerezos emparrados crean una hermosa bóveda de motas rosadas bajo el cielo azul.

La alameda del camino de Rakusui-tei (Fig. 451- 453), que se asemeja a la de Murin-an por ubicarse también en su costado derecho junto al camino, esta formada por diversos *kaede* (*acer japonicum*) situados entre el terreno libre que queda entre el camino y la orilla del estanque. Realiza la transición que va desde la parte abierta del jardín formada por una extensa pradera, hacia la singular edificación que se sitúa al fondo del jardín bajo el valle de Nanzen-ji. Debido a las propias peculiaridades de los arces, se crea una densa sombra espacial debajo de ellos, un espacio oscuro y vacío que en gran grado se asemeja a un espacio de una cueva. Esta negrura se une visualmente con la que crean los soportales de la pequeña edificación.

Fig. 453. Alameda de arces junto al camino en el jardín de Rakusui-tei



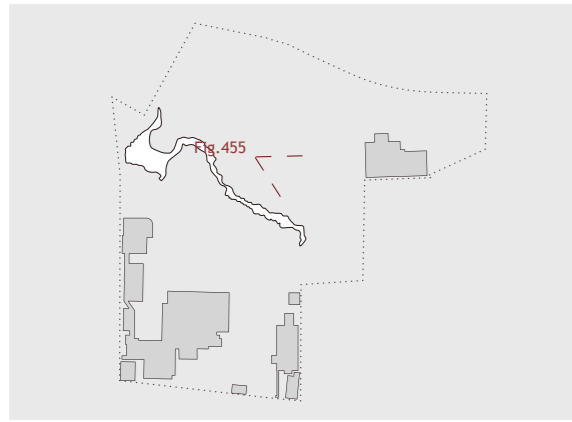


Fig. 454. El bosque de Tsuji-ke

Fig. 455. El bosque de Tsuji-ke

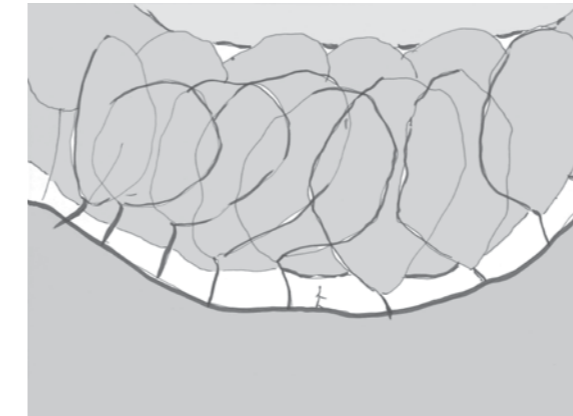


Fig. 456. El bosque

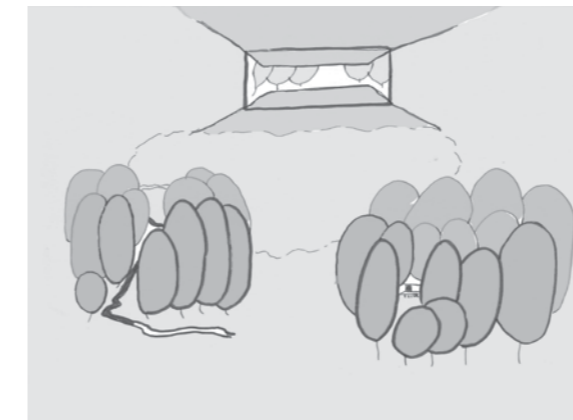


Fig. 457. Bosque túnel, pintado y profundo

BOSQUE

El bosque es el palacio de oro del velo, hogar de la oscuridad y del misterio. En la hojarasca caída del firme en ramas, sopla la luz. El caminante crisca el suelo. A cabeza alzada junto a los troncos del hayedo, se elevan los mástiles hacia el sol. En toda su magnitud marcan, la vertical del jardín, el nadir del cielo.

El bosque es la guarida de la arquitectura, de sus telarañas, su espacio soporte. Las techumbres se adosan él para integrarse en el jardín, para esconderse en sus adentros. En la recóndita profundidad, se halla la atmósfera requerida para las funciones que se realizan en las pequeñas construcciones de barro y de caña.

En los jardines de Ogawa son varios los matices que hacen clasificar a distintos tipos de bosques según sea su ubicación y función. El bosque túnel, el bosque pintado y el bosque profundo (Fig. 457),

El primero se ubica junto a la entrada. Es un pasaje velado que va del umbral del acceso al otro del mirador. Conduce al espectador hacia la gran vista que forman jardín y paisaje. Por el camino, oscuridad, estrechez, objetos vistos de soslayo, en este lapso de tiempo que va desde un lugar compacto a otro distendido. Con este contraste espacial, se intensifican las cualidades definitorias de cada espacio. Oscuridad y luz.

El segundo se sitúa enfrente a una habitación del té dentro o cerca de la casa principal. Esboza un pequeño bosquecillo cuya función es protegerla para no quedar toda expuesta. Esta espesura se constituye de muy diversa vegetación y elementos asociados al jardín tradicional del té que moldean a este universo propio.

El tercero se asienta en el perímetro del recinto y en especial sobre su fondo. Aísla al jardín del afuera, crea un enclave tupido frente a vistas indeseables del exterior. Dirige la vista del jardín netamente hacia la parte del paisaje deseada. Aquí se hallan numerosas casas de té o recintos sagrados sintoístas. (Fig. 462)

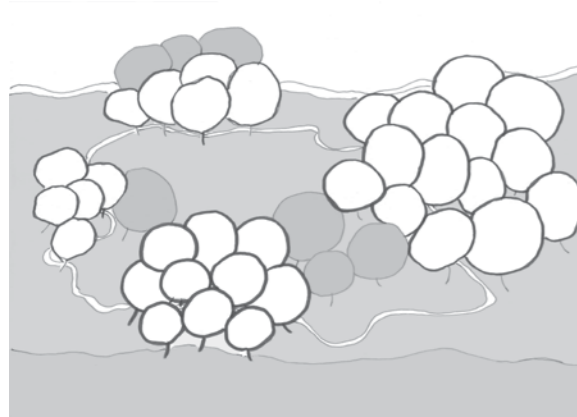


Fig. 458. Un bosque sucede a otro entre los claros en los jardines de Ogawa. Sucesión entre el bosque túnel, pintado y profundo.

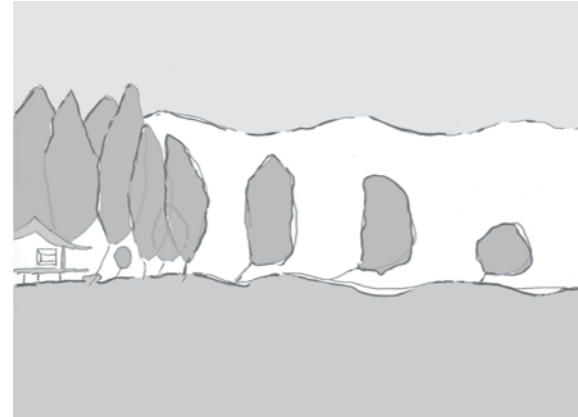


Fig. 459. La espesura propia del jardín tradicional del roji, implosiona en el jardín de Ogawa desde la casa del té hacia el frente de la casa principal.

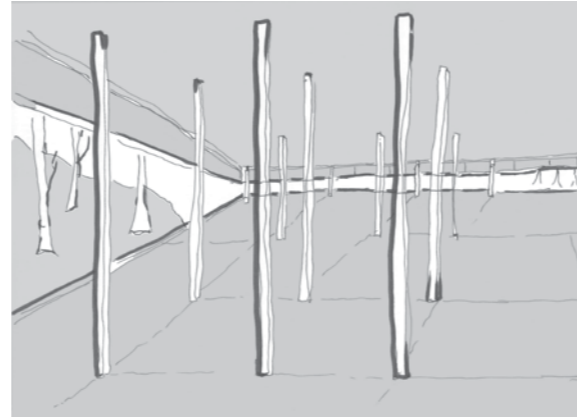


Fig. 460. El recorrido interior de la casa desde la entrada pasando por el patio y llegando a las habitaciones más profundas es similar al exterior a través del bosque de pilares abiertos al exterior junto a los troncos de los árboles.

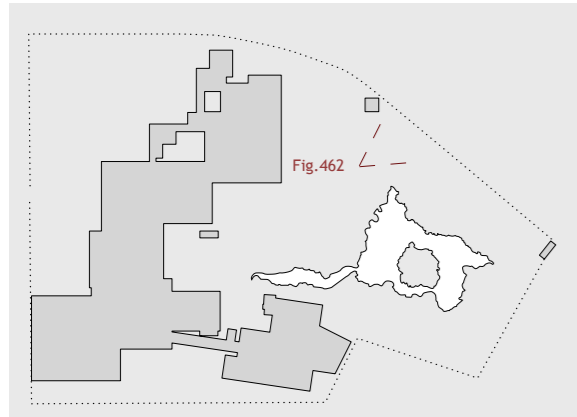


Fig. 461. Plano del bosque profundo del jardín de Rakuraku-so

Fig. 462. (Pág. sig) Pequeño santuario con sus torii de entrada en el bosque profundo de Rakuraku-so

230. *Tokonoma* 床の間 Hornacina de la habitación de recepción del invitado en la casa tradicional japonesa en donde se ubican los elementos artísticos característicos del arte japonés como el *kakejiku* el *ikebana* etc.

Cualidades indistintas sobre la figura del bosque en la obra de Ogawa son las siguientes:

-El jardín de Ogawa es un jardín circular (Fig. 458), y en éste los bosques siempre aparecen. Y su salida. Se hallan en el perímetro de esta circunferencia que es el camino y de la que las espesuras son las masas que articulan a los distintos vacíos en donde se ubican las funciones al aire libre. Paradójicamente una vez ya dentro del bosque, desaparecen las trazas, las sendas. En ello difiere de la alameda, que están arrimadas a los caminos. En el bosque son los troncos de los árboles quienes con su triangulación orientan en el andar.

-El bosque en Ogawa es el equivalente al bosque asociado al jardín tradicional del té, cuya implosión (Fig. 459) en su obra se sucede sobre todo el ámbito del jardín. Esta espesura se va clareando a medida que se aleja de su núcleo central, el átomo, que está formado por la casa de té, el santuario o juntos ambos. Esta densidad desaparece a medida que se acerca al frente despejado de la casa. Dicha expansión la masa arbórea por el jardín se circunscribe a una escala mayor, a la paisajística, pues estos árboles parecen avanzar desde el exterior del jardín. En los tres tipos de bosques enunciados, túnel, pintado y profundo, en todos ellos existe la posibilidad de que se albergue a la casa del té. Por ello se concluye que el bosque para Ogawa es principalmente el cielo de un hogar privado, el destinado para la ceremonia del té *matcha* bajo el silencio secreto.

-El bosque, su tránsito también sucede de forma paralela por el interior de la arquitectura (Fig. 460). La andadura que se corre por dentro de la casa desde el *genkan* hasta el *engawa* es similar al recorrido descrito para el bosque exterior, el denominado bosque túnel. En la casa los troncos son los pilares bajo la sombra de la cubierta del edificio. Los cielos rasos de paja, los *ajiro*, con sus trenzados y la ramas vigas interiores, son la hojarasca, el pilar torcido del *tokonoma*²³⁰, las raíces, etc. Rastros todos ellos del bosque interior representado. En esto también se muestra la fusión ideal entre arquitectura y jardín de estas obras.



Fig. 463. El bosque túnel de Seiryu-tei. El camino empedrado de destino desconocido



231. (十) Unidad de longitud japonesa equivalente a 30,3 milímetros

232. *Suikinkutsu* 水琴窟 Sofisticado elemento del jardín tradicional japonés formado por un recipiente de con forma de campana invertida que enterrado en la tierra. Sirve como cavidad de resonancia para el agua que se escurre desde la superficie de la tierra hacia su interior. En ese tránsito, el sonido describe una bella y recóndita armonía que describe el camino del agua a través de piedras y recovecos.

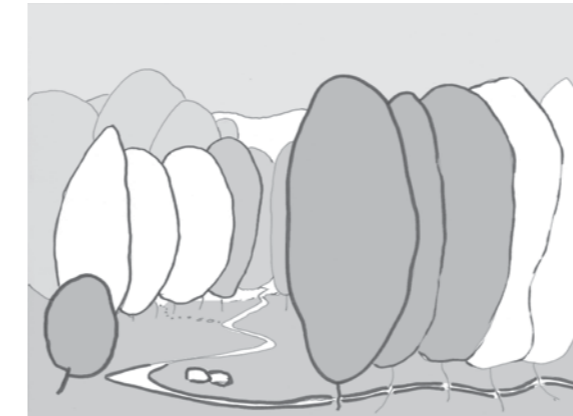


Fig. 464. El bosque túnel

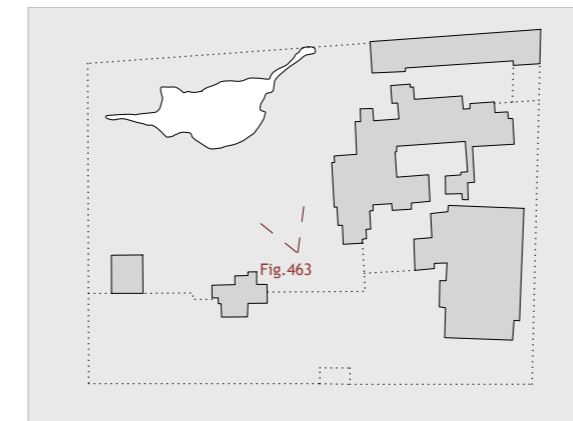


Fig. 465. Plano del bosque de paso de Seiryu-tei

BOSQUE TÚNEL

El delgado quicio de madera de *hinoki* de un *sun*²³¹ de espesor, es el borde transparente de un marco.

Se cruza (Fig. 463 y 464).

(...)

Otro mundo.

(Oscuridad)

El suelo es de tierra, el aire es muy húmedo. Una linterna grande, signo de la nobleza del propietario, da la bienvenida. Las primeras *tobi ishi* se presentan, son las huellas de piedra que guían en este territorio. Contigua el agua. Silenciosa. Escapa del jardín. El *tsukubai* revestido de musgo y una seta, rebosa su jugo. Las hojas de los árboles pesan de las ramas que se descuelgan en esta oscuridad. Refrescan la mejilla del caminante, aturdido en este inicio inesperado en su visita al jardín. Baja un escalón y otro. La luz sobre la negrura del agua lanza centelleos que se clavan como agujas sobre la espalda de una rana que croa al silbido. El cristal glaseado de la casa, a un lado, mudo y empañado. Del alero, una gota cae sobre la sima de rocas negras. El *suinkinkutsu*²³², pozo del eco, sonido metálico de un agua subterránea que resuena en el tímpano del caminante agachado, pues las raíces le han cortado el paso en esta jungla inicial de rizos leñosos. A contraluz, aparece la puerta final de este túnel espacial, gruta de las copas de árboles, área compacta de dimensión cero. Apenas se han recorrido unos metros del jardín y ya se está a punto de emprender la salida de este angosto lugar. En cambio no se ha sido capaz de observar nada con detenimiento. Volver atrás o seguir. Seguir adelante o detenerse (...) La tierra es marrón, la piedra es rojiza, las hojas son verdes, el cielo azul. Pradera, estanque, algunos árboles, una montaña. Luz en el mirador. El caminante ya descansa boquiabierto.

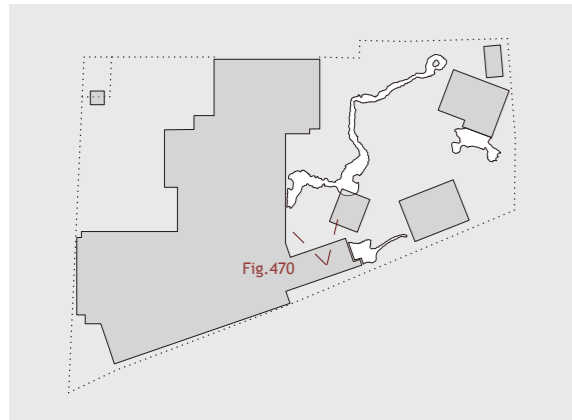


Fig. 466. Plano del bosque túnel de Kikusui-tei

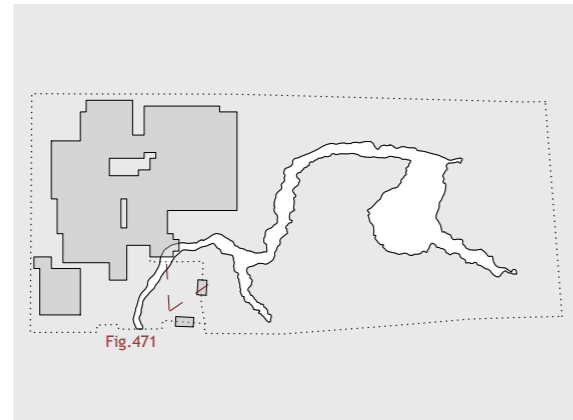


Fig. 467. Plano del bosque túnel de Yi-en

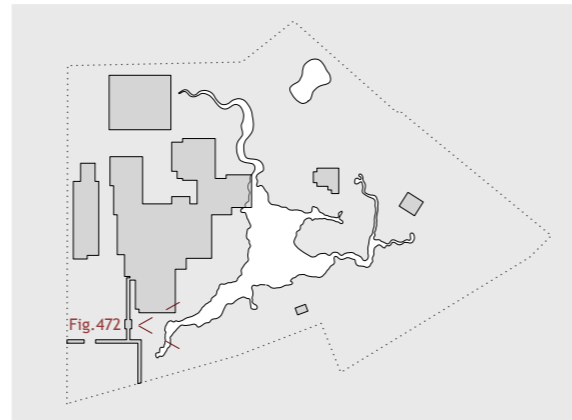


Fig. 468. Plano del bosque túnel de Ryukyo-in



Fig. 470. El lapso del bosque túnel de Kikusui-tei



Fig. 471. El bosque túnel de entrada de Yi-en



Fig. 472. El bosque túnel de Ryukyo-in. Dos grandes piedras marcan el camino.

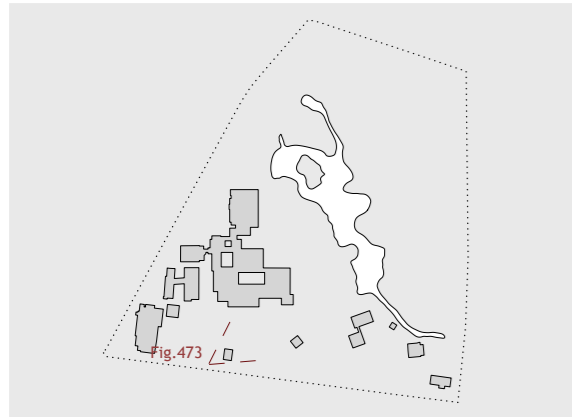


Fig. 469. Plano del bosque túnel de Seifu-so

Fig. 473. El bosque túnel de Seifu-so



El bosque túnel, junto a la entrada, es aquel que articula el espacio que va desde el acceso de la propiedad hasta el mirador del *engawa*. Es la espesura del tránsito entre el mundo de la ciudad al mundo de lo que la misma ha dejado atrás con su crecimiento moderno descontrolado. La naturaleza, en el límite de la ciudad, siempre está ahí, esperando su reubicación.

¿Cuáles son las funciones de este bosque?

En primer lugar, obtener la sensación de que se está penetrando a otro espacio. Para ello es necesario ubicar justo en la entrada un bosque iniciático en esta aventura del viaje por el jardín que ahora tras haber superado el quicio de la propiedad, se inaugura. Se enfatiza este acto de entrada a un nuevo lugar a través del contraste de un espacio que tenga muy definidas sus propias cualidades. En este caso es su oscuridad.

En segundo lugar esta penumbra es idónea para realizar un acto de reflexión consciente de que se va a dejar atrás el mundo de la algarabía para entrar a otro reino, el del silencio de la naturaleza.

En tercer lugar este bosque de tránsito busca crear una compresión espacial inicial para enfatizar la posterior distensión que se va a producir con la vista panorámica del jardín y de ese modo maximizarla. Cuando ya se deja atrás este ámbito de la penumbra, fuera del ámbito del bosque de túnel²³³.

El bosque de la entrada se dan en los siguientes jardines:

Murin-an, Heian Jingu, Kikusui-tei, Chisui-an, Shinshin-an, Rakusui-tei, Furukawa, Tsuji-ke, Ryukyo-in, Yi-en y Rakuraku-so son los ejemplos clásicos de este bosque de tránsito. No obstante los casos más interesantes del bosque de paso se dan en Kikusui-tei (Fig. 466 y 470), Seifu-so (Fig. 469 y 473), Yuho-en, Seiryu-tei (Fig. 463 y 465), Ryukyo-in (Fig. 468 y 472) y Yi-en (Fig. 467 y 471).

233. De este espacio se habló en el umbral tradicional de entrada al jardín en la parte del claro y la luz acerca del jardín de Shisen-do.



Fig. 474. El bosque pintado desde el exterior de la casa de té de Murin-an

Fig. 475. El bosque pintado desde el interior de la casa de té de Murin-an



234. El bosque pintado se corresponde con el tradicional jardín del té. A diferencia con al jardín de escena, el jardín del té se caracteriza por no incluir vistas externas (ver nota 110 de la pág. 145). No obstante según afirma Inose, las características comunes entre los jardines “*Sencha*” (ver nota 157 de la pág. 192) y jardines de Ogawa es la asignación de un buen punto de vista desde la casa del té y la cercanía con una corriente del agua clara. Otras influencias de la filosofía del té *sencha* en el jardín de Ogawa se ven en el diseño y relación con el agua, en particular se distinguen tres aportaciones novedosas: el *ori-tsukubai*, (jofaina en la que el agua se desborda), *nagare-tsukubai*, (jofaina inmersa dentro del arroyo), *waki-izutsu*, (pozo ciego de agua). Inose (2003, p.381-884)

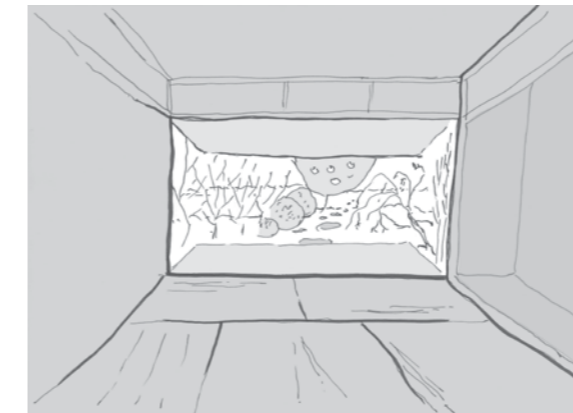


Fig. 476. El bosque pintado.



Fig. 477. Ubicación del bosque pintado de Murin-an

BOSQUE PINTADO

Si el anterior bosque analizado está ligado al acceso y por lo tanto a la casa principal que junto a él se ubica escorada respecto al recinto del jardín, ello con el fin de maximizar el área del mismo que se abre a la gran panorámica, este otro bosque, el pintado, está plenamente vinculado a la morada que acoge la habitación del té. En concreto aquella que se halla dentro o cerca de la casa principal (Fig. 476)

Este espacio introspectivo para celebrar la ceremonia del té, por no cobijarse debajo el espacio global que define el velo del jardín, necesita de un recoleto y minúsculo bosque, que frente a ella aumenta para darle intimidad. De ese modo se está dibujando a un pequeño paisaje sobre la ventana del té que por otra parte apenas son solo unos segundos los instantes en los que se queda abierta, momentos en cuando el invitado abre la compuerta y accede adentro. Posteriormente tras el cierre de la misma, ya en el interior, el pequeño bosque exterior aparece en sombra sobre el blanco papel de *washi* de los *shoji*, a modo de pintura. No obstante en la obra de Ogawa y en consonancia con aquellos cambios graduales que se dan a partir de la consolidación en el uso del té *sencha*²³⁴ aparecen espacios adosados a la casa del té abiertos al exterior como la pequeña e inusual terraza en la habitación del té en el jardín de Murin-an que por lo tanto es el lugar desde donde se disfruta de este pequeño bosquecillo también desde el espacio semi-abierto de la casa del té, dicho aquí como pintado pues sirve de fondo escénico protector desde el espacio interior.

Asimismo, junto con esta función estética y protectora de este bosque pintado, también cumple con otra. Esta tiene que ver con el uso de este bosque pintado como espacio de ritual, proceso de preparación previo, a la celebración de la ceremonia y por tanto soporte de los elementos necesarios de los que tales actos preparativos se fundamenta.



Fig. 478. Bosque pintado de Tairyu-sanso



Fig. 479. Bosque pintado de Kikusui-tei

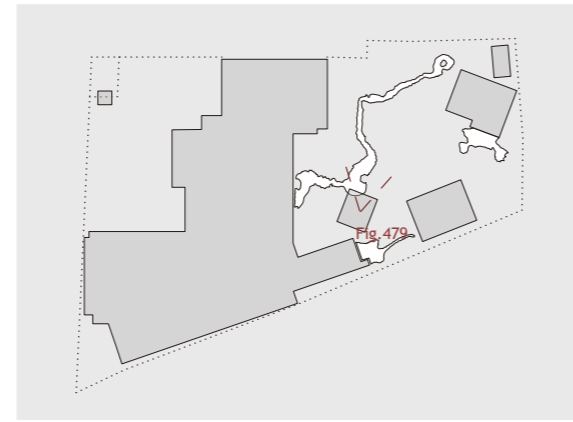


Fig. 480. Plano del bosque pintado de Kikusui-tei



Fig. 482. El bosque pintado desde el exterior de la casa de té de Ryukyo-in



Fig. 483. El bosque pintado de Ryukyo-in reflejado en el papel *washi* de los *shoji*.

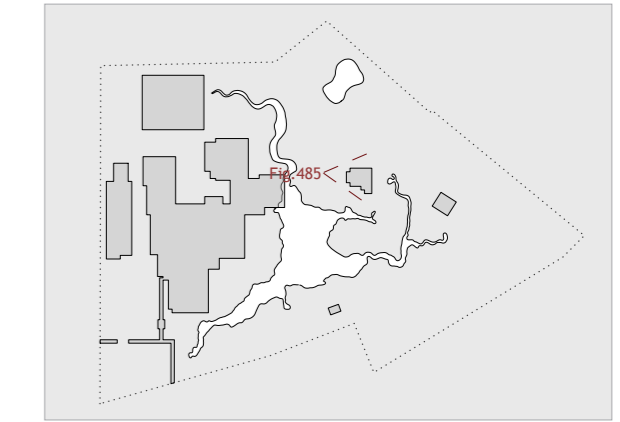


Fig. 484. Plano del Bosque pintado de Ryukyo-in



Fig. 481. Plano del bosque pintado de Tairyu-sanso

En cuanto a las cualidades espaciales de este bosquedillo se destacan las siguientes:

En primer lugar se da una mayor poda y miniaturización de las especies vegetales con el fin de adecuarlas en mayor medida a la escala de la casa del té.

En segundo lugar se sucede una mayor densidad de especies en correlación con lo anterior. Con el fin de crear un espacio autónomo y claramente diferenciado, la distancia entre los troncos de los árboles se reducen. Ésta varía entre uno y dos metros a ejes de troncos.

En tercer lugar existe una gran variedad de especies de las que privan los arbustos siempre verdes y árboles con significado ritual para la ceremonia.

En cuarto lugar los elementos que se ubican en el bosquedillo cerrado todos tienen que ver con los actos preparativos que se van a desarrollar en su interior como el lavado de la manos para su purificación, la linterna que guía hacia su entrada y un mayor número de piedras de paso que guían en el trajín de protocolos que se dan en este bosquedillo.

En quinto y en último lugar, ocasionalmente incluso un cercado de caña de bambú la rodea y la delimita a todo el ámbito del bosquedillo.

Por lo tanto en cualquier caso este bosquedillo se trata de un universo independiente respecto al espacio global del velo del que como mucho es su extremo. En forma de península verde sale de él.

Se dan en los siguientes jardines de Murin-an, Tairyu-sanso, Kodaiji-doi, Rakusui-tei, Kyozen-tei, Keiun-kan, Hekiun-so, Seiryu-tei, Yi-en. Destacan Murin-an (Fig. 474 y 477) Tairyu-sanso (Fig. 478 y 481) Hekiun-so y Ryukyo-in (Fig. 482 y 485)



Fig. 485. El bosque pintado desde el interior de la casa de té de Ryukyo-in



235. *Uguisu* 鶯 *Horornis diphone*. Ave nativa de Asia más escuchado que avistada, sobretudo al inicio de la primavera. Se distingue por la belleza de su canto, en especial por el intervalo que deja entre sus sucesivos cantos en la que el silencio se adueña del espacio a la espera de su siguiente voz.

236. *Machiai* 待合 Espacio arquitectónico de muy reducidas dimensiones no mayor de dos tatamis, cubierto y abierto en uno de sus lados en donde se ubica una bancada para sentarse. Es el lugar previo e inmediato a la casa del té en donde el invitado espera a que sea reclamado.

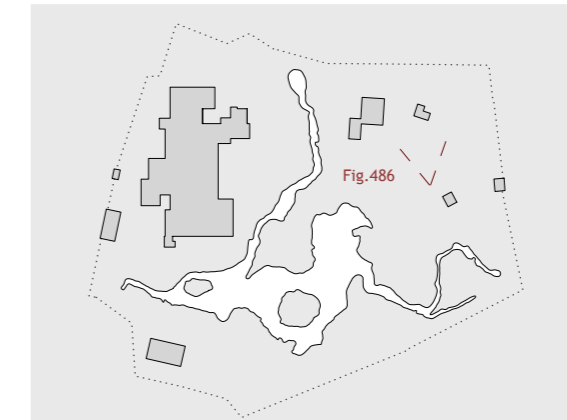


Fig. 488. El bosque profundo de Shinshin-an

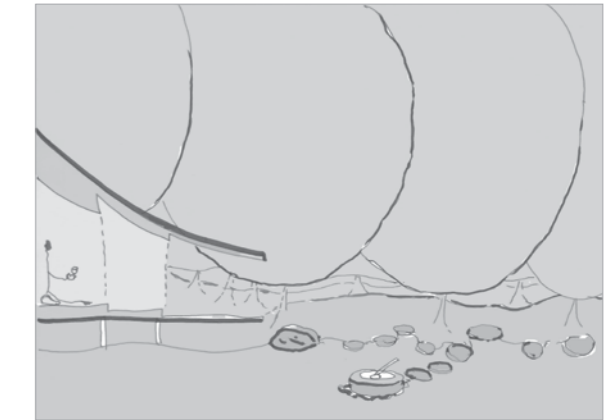


Fig. 489. El bosque profundo



Fig. 487. El santuario de Shinshin-an

Fig. 486. En lo profundo, del bosque de los *hinoki* sobre gravas de Shinshin-an. (Pág. anterior)

BOSQUE PROFUNDO

En el final, en la negrura de un bosque, una morada. Tras la vertical de los troncos de los árboles se recorta la línea de un horizonte sin límite. Ésta separa al suelo con el cerco del jardín. Intersección, que en este espacio oscuro e inacabado, es igual de infinita que el confín de la mar, a plena noche. (Fig. 486)

El bosque profundo, el bosque de la permanencia. Canta el *uguisu*²³⁵ bajo la cúpula de la oscuridad y en la pausa de su música se averigua la altura de esta bóveda. El aleteo de la ave hace perderla hacia la horizontal honda de este espacio universal que se compone por la suma de todas las especies que crecen en el reino natural del jardín. Arces, olmos, alcanforeros, cedros, abetos, hayas, todos aquí reunidos, sin jerarquía alguna, con sus troncos tersos hacia el cielo. En la intersección con el suelo, a la entrada del bosque profundo, se halla el caminante. Apoya hombro contra tronco y mira hacia atrás. En ese momento vislumbra por primera y última vez, a la vista retrospectiva del jardín, contrapuerta de este bosque de la morada. Esta imagen y espacio recuerdo del jardín que se da en esta boca de acceso, es opuesta a la que se percibe desde el mirador del *engawa*. La vista panorámica y la vista retrospectiva, son los dos puntos extremos del recorrido del jardín. El caminante, sabedor de lo andado se halla ante la tesitura de adentrarse hacia la cueva infinita. Penetra. Da unos pasos, encuentra a un primer pórtico de entrada. En este nuevo espacio *adimensional* suena el soniquete de un agua que se desborda del perímetro de una pila de piedra rasgada por las algas del musgo. Coge y llena la cazoleta de bambú con agua y la vierte sobre sus manos. El agua se pierde por los poros de las piedras que forman el *suinkinkutsu* y entonan la música del fondo de la tierra. Descansa, sentado bajo la techumbre de una pequeña *machiai*²³⁶ junto a las puertas de un segundo pórtico de acceso. Tras éste y tras las huellas de piedra que acuden a su espera, una voz le reclama hacia algún lugar todavía más recóndito. A mitad del

237. En este sentido, numerosos investigadores han remarcado que los jardines de Ogawa son en gran medida resultado del pensamiento y la personalidad de cada uno de sus propietarios Kuck (2006, p.278), Shigemori (1936, vol. 1, p. 35). No obstante, ello ha de verse en clave japonesa, en la que la obra es resultado de la relación entre cliente y el artesano que es intermediario entre la obra y el cliente. En ese intercambio de ideas, el diseñador ha de ser capaz de conducir con su profesionalidad y destreza social la obra a buen puerto. Es por ello que otros investigadores le otorgan a Ogawa el papel de “productor” Amasaki (1994, p. 107). En conclusión lo que denota estos aspectos es el marcado carácter individualista de este periodo Meiji. Muraoka (2011, pág. 38)

238. *Chakin* 茶巾 Pequeño pañuelo blanco de lino utilizado en la ceremonia del té para limpiar y secar los utensilios empleados durante la ceremonia.

239. *Chashaku* 茶杓 Utensilio de bambú de forma plana y alargada empleado durante la ceremonia del té. Sirve para verter la cantidad adecuada de té molido *matcha* desde el lugar en donde se almacena, el *natsume*, a donde se prepara la bebida, en las *chawan*.



Fig. 490. La casa del té de Shinshin-an.



Fig. 491. Entra el invitado a la *chasitsu* por la *nijiri-guchi*
240. *Chawan* 茶碗 Tazón para beber el té. Originarias de China e introducidas en Japón. El té *matcha* se prepara directamente en su interior. En el envés de la taza se halla la rubrica de su autor.



Fig. 492. Se reclina el invitado ante el *tokonoma*.

241. *Wagashi* 和菓子 Dulce japonés de pasta de arroz relleno de habas endulzadas u otras frutas.

camino, un tercer pórtico, a mano derecha, le conduce hacia un santuario sintoísta (Fig. 490). Sobre el *torrii* que le precede, halla posada al ave que se adentró hasta las mismas profundidades en las que ahora él confluye. Reza su plegaria a un dios al que llama con un cencerro de bronce, se inclina y entonces el silencio se abre. Un espacio tras otro, uno dentro de otro, el ave ya sin sitio a donde escaparse. Las arañas. Gira, tuerce, sigue, sube y trepa las últimas piedras. Se enfrenta con una pequeña ventana de acceso recortada sobre una primitiva morada (Fig. 490). Escala hasta la última piedra y abre la compuerta (Fig. 491). Sentado sobre el tatami le espera el propietario del jardín. Inclinan sus cabezas. Se desliza. Entra. Cierra (...) El silencio simiente de este espacio. Acaba de descubrir a la mente²³⁷, del jardín, en donde el caminante se halla por fin. En la casa del té (Fig. 493), contigua a ella, late el corazón del mismo, el templo sintoísta. Ambos forman el enclave sagrado del jardín (Fig. 492), aquel que convierte un paisaje natural en otro cultural, aquel que convierte un paisaje animado en otro social. Empieza la ceremonia (Fig. 494). El propietario alarga su brazo por el hueco que separa el pilar del *tokonoma* con el espacio para servirse de los utensilios necesarios, primero con un *chakin*²³⁸ limpia los bordes de todos y cada uno de los artefactos, el *chashaku*²³⁹, las *chawan*²⁴⁰, las tazas los platillos para los *wagashi*²⁴¹. Mientras tanto él alza la cabeza en este espacio inundado de luz, caleidoscopio de las hojas del exterior a través del papel de *washi* de los *shoji*. Sobre el *tokonoma* el *kakejiku*²⁴² cuelga de la pared. Es primavera y el bello *haiku*²⁴³ así lo dice. Bajo ella una bonita camelia blanca relame el espacio, casi a punto de rozar el tatami desde el pedestal sobre la que crece con agua. El propietario se prepara ahora para hervir el agua en la *kama*²⁴⁴. Para ello con ligeros y rápidos movimientos (Fig. 495) sirve el agua fresca recogida del mismo pozo del jardín, zumo que exudan las raíces de esta tierra. Caliente la sirve sobre las valiosas piezas de cerámica *chawan*. Abre el *natsume*²⁴⁵ y con el *chasaku* se suministra de la cantidad necesaria de éste que vierte con precisa elegancia y metodología sobre las *chawan*. Con el *chasen*²⁴⁶ primero arre-

242. *Kakejiku* 掛軸 Pintura o poema realizada sobre papel o tejido que incluye referencia a la estación del año y que cuelga a modo de pergamino sobre la pared del *tokonoma* en las estancias principales de la arquitectura tradicional japonesa y en especial en la estancia del té.

243. *Haiku* 俳句 Forma de poesía tradicional japonesa de tres versos de cinco, siete y cinco moras respectivamente y en cuya temática alberga siempre un término que alude al cambio de estación

244. *Kama* 釜 Caldero. Recipiente metálico que sirve para calentar el agua en la ceremonia del té.

245. *Natsume* 匭 Pequeña caja lacada de madera que sirve para contener al té *matcha*. Debe su nombre a la forma similar al fruto del azufaífo

246. *Chasen* 茶筌 Batidor de bambú utilizado para preparar el té *matcha*. Construido de una sola pieza con dos partes muy diferenciadas, su base, por donde se sujeta y su extremo en donde el bambú es deshilado con el fin de aumentar la superficie de roce con el té en polvo al entrar en contacto con el agua caliente. El resultado es la preparación de la bebida y su característica textura espumosa en superficie.



Fig. 493. Interior de la casa del té de Shinshin-an.



Fig. 494. Aparece el propietario de la *chasitsu*.



Fig. 495. Prepara el té el propietario.

molina el fondo del cuenco en amplios surcos para luego atizar y rasgar a la superficie de donde la súbita espuma crece sobre ella. El propietario sirve al invitado de la bebida. Él la coge al aire, la gira según las agujas del reloj hasta encarar la bella estampa de la cerámica hacia el propietario en señal de gratitud y lo bebe. El señor se prepara para sí mismo una misma poción energética. Ambos dos toman el té hasta sorberlo, mientras tanto saborean los salados-dulces *wagashi*. Se maravillan de la artesanía de los cuencos y miran en su anverso para conocer a la autoría de las *chawan*. Hablan de pequeñas cosas. El silencio se apodera del espacio. El silencio es a la palabra lo que la palabra es al silencio. Pasan unos segundos, el tiempo se atempera. La irrealidad amanece en la casa del té. Todo desaparece alrededor de ellos. La luz se vuelve horizontal y un río fugaz de rayos corren por todas partes, detrás, adelante, en las esquinas. Los ojos de ambos, pozos oscuros, se estacan en el momento, en el ahora. Se miran. Vuelve la respiración, el latido, remolonean las cabezas, las palabras sordas, se despiden, con gratitud y deferencia (...). Sale el caminante de la casa del té, con serena sonrisa y a solo unos pasos, se topa con la misma pradera que en el inicio le sirvió para maravillarse del paisaje, al que ahora mira de reojo pues ya le corresponde. Lo lleva adentro en forma de agua. Ha acabado su viaje por el jardín. De hecho no estaba tan lejos en el principio del final del mismo, piensa, pero ha necesitado de este girar por el proceso del jardín para sentirse como un caminante nuevo. Este ha sido un viaje guiado, a través de la senda diseñada del jardín. Ahora le espera otra, sin árboles las calles. Despide el saludo y él como representante de la naturaleza tras haberla experimentado en el jardín, vuelve a la ciudad, como la naturaleza debiera hacer piensa ahora, él. Emisario. Es el bosque de la morada, este infinito atemporal en donde se halla el poso y la casa de uno mismo. El ser humano además de la luz del claro también necesita de la penumbra del velo, para cobijarse, para conocerse.

(Memorias de una ceremonia del té en el Jardín de Shinshin-an 28 de Marzo 2012)



Fig. 496. El bosque profundo de Seifu-so.



Fig. 497. El bosque profundo de Furukawa-tei.



Fig. 498. El bosque profundo de Seiryu-tei.



Fig. 499. Plano del bosque profundo de Seifu-so.

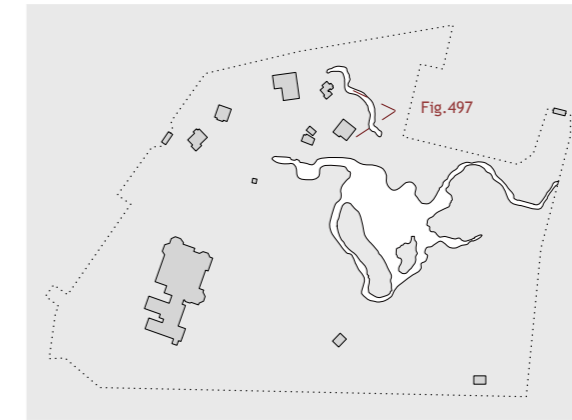


Fig. 500. Plano del bosque profundo de Furukawa-tei.

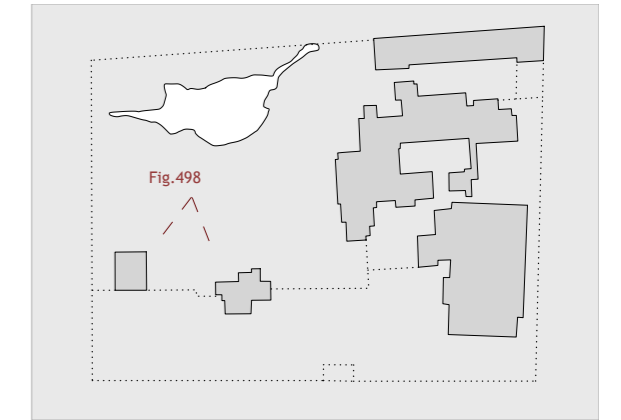


Fig. 501. Plano del bosque profundo de Seiryu-tei.

Estas son las características definitorias del espacio del bosque profundo en el jardín de Ogawa:

En primer lugar, el bosque profundo es aquel que se ubica en el fondo de los jardines. Esto es cierto en la práctica totalidad de los casos estudiados. Hay dos razones para ello. Una primera es para crear el fondo neutro de la propia composición principal del jardín, adelantada respecto a este fondo. El segundo motivo es para fusionarse con el paisaje exterior de la montaña, como se va a ver en el final de esta parte. No obstante hay excepciones a esto. Se dan en aquellos jardines en los que se abren a un afuera en el que existe una gran mancha de agua, un lago o un mar, como en Keiun-kan, Fugetsuro o Nagao. En estos jardines el jardín profundo se ubica a un lado, de ese modo permite que la composición principal de jardín se recorte sobre el bello fondo del lago o del mar.

En segundo lugar el bosque profundo es el hogar por excelencia al que Ogawa le asigna la ubicación de la casa del té y los recintos sagrados de la religión sintoísta. En este sentido, Ogawa no desdeña de la casa del té que en la tradición se construye para el deleite del té *matcha* e integra a la misma de la manera más natural a ésta, bajo una teñida oscuridad. Esa es la razón del porqué la emplaza dentro del bosque profundo como morada²⁴⁷. En cuanto a los templos sintoístas, Ogawa los asienta allí donde esta religión los esconde en el mismo sitio, el bosque natural.

Como resultado, en ambos casos se otorga al bosque profundo de la celebración de una función, en contraposición a los bosques de paso y cerrado, cuya razones para ser usados son a nivel de recorrido y visual respectivamente.

En tercer lugar, el bosque profundo es el reino vegetal del jardín. Se da confluencia a toda la diversidad, tanto a un gran número de elementos inertes, rocas, piedras, linternas, etc; como a seres vivos, árboles,

247. El jardín de *Koke-dera* muestra también esta solución pero sin una vegetación baja que haga de transición entre árboles de copas altas y otras medias que se acerquen a la escala de la *chasitsu*

arbustos, animales etc. Estos últimos se nacen, se reproducen y mueren en del jardín. Arropan a los inertes.

En cuarto lugar, el bosque profundo, es el punto de partida del viaje del regreso desde el fondo del jardín, al frente junto a la casa. En esta tipología descrita de la aventura alrededor de un estanque y las colinas artificiales. Por ello la vista retrospectiva es el punto culmen de este espacio en términos de ser la imagen que resume los que hasta allí se ha andado. Tras ella ya se ha empezado a recorrer el camino de regreso.

El bosque profundo se da en la casi totalidad de los jardines, en Murin-an, Heian Jingu, Kikusui-tei, Chisu-an, Tairyusan-so, Kaiu-so, Kodaiji-doi, Shinshin-an, Keitaku-en, Rakusui-tei, Kyozen-tei, Maruyama, Warin-an, Seifu-so (Fig. 496 y 499), Keiun-kan, Yuho-en, Hekiun-so, Shirakawa-in, Furukawa, Seiryu-tei (Fig. 498 y 501), Tsuji-ke, Ryukyo-in, Yi-en, Kyu-Iwasaki-tei, Miyako, Sanyo-so, Rakuraku-so. Los casos más depurados se dan en los jardines de Shinshin-an, Furukawa-tei (Fig. 497 y 500), Aoi-den y Tsuji-ke. La razón de ello estriba en que no se diseña un bosque profundo específico o independiente para la casa del té y otro para el resto de área a querer instaurar la atmósfera de la sombra, sino que es un único velo el que gobierna a la totalidad del espacio y la casa del té se ubica en su adentro.

En ese sentido los jardines aquí elegidos destacan por la entidad que el espacio arquetípico del bosque que adquiere en los jardines por sus grandes dimensiones, la gran diversidad biológica y por una filosofía y una mística muy profunda acerca del mundo natural, de la que Ogawa es poseedor. Por lo tanto estos espacios anuncia posibles vías en el futuro de crear bosques reales dentro la ciudad.

Para finalizar, el bosque profundo, y más bien la función que en ellos se realiza guarda una gran relación con el paisaje, aunque ello será motivo de la última parte de esta sección: la montaña.

Fig. 502. Higashiyama bajo el sol del crepúsculo en el otoño.



LA MONTAÑA

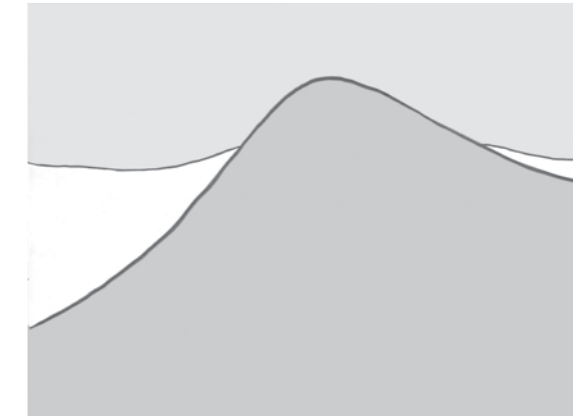


Fig. 503. La montaña.



Fig. 504. Ciudad y paisaje en Okazaki. Kioto.

El velo es filtro, tránsito y cobijo. Son las tres funciones del velo.

El velo es filtro, tamiz que regula al espacio abierto.

El velo es tránsito, materia que conduce a su desvelo.

El velo es cobijo, refugio de la morada a la que protege.

Estas tres funciones son intrínsecas, inseparables y consecutivas:

El filtro designa el tránsito que desvela lo protegido.

El velo necesita de aire, oxígeno y luz. Estos son los elementos que recoge el velo del espacio del claro, y ese es el porqué de que ambos espacios, claro y velo, están tan íntimamente relacionados entre sí.

El camino que anda el caminante en el jardín continuamente va, del claro al velo y viceversa.

Sucesivamente:

A través del espacio del velo se pasa gradualmente, de la vista panorámica en el mirador, máxima exterioridad del espacio del claro, a la vista retrospectiva, máxima exterioridad del espacio del velo. A través del espacio del velo se pasa paulatinamente, del espacio del confín, máxima interioridad del espacio del claro, al espacio del bosque, máxima interioridad del espacio del velo.

El velo es filtro, tránsito y cobijo. El árbol mojón, la alameda de resguardo y el bosque pintado son las densidades distintas de la trama de este filtro; El árbol iniciático, la alameda del camino y el bosque túnel son los distintos tiempos en los que este filtro necesita para su desvelo; el árbol reverencia, la alameda pintoresca y el bosque profundo son los distintos bellos elementos en los que este velo se hace cobijo.

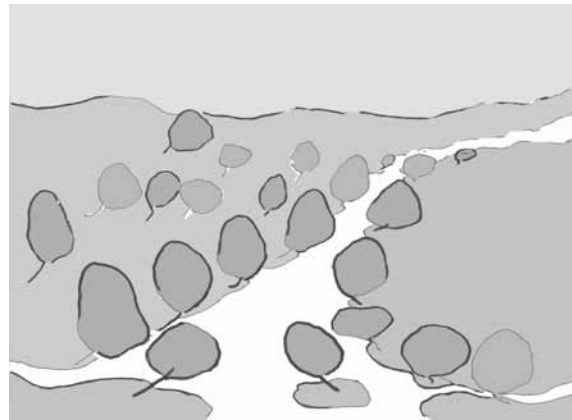


Fig. 505. Los árboles en la orilla del estanque.

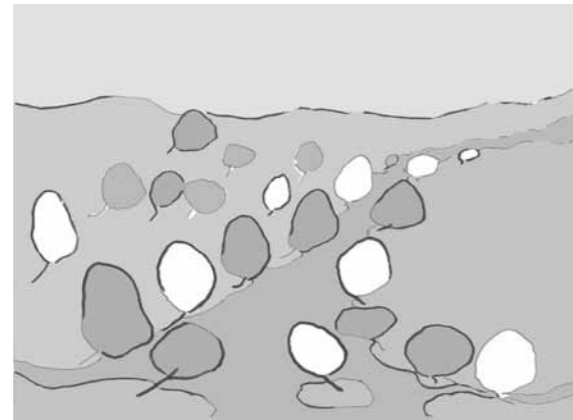


Fig. 506. Distintas especies sobre las orillas.

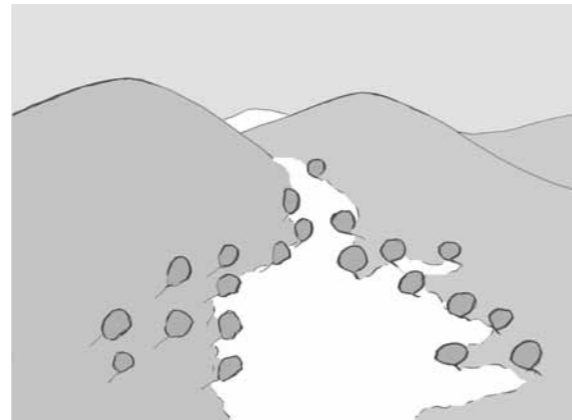


Fig. 507. Los árboles, masa hacia el vacío.

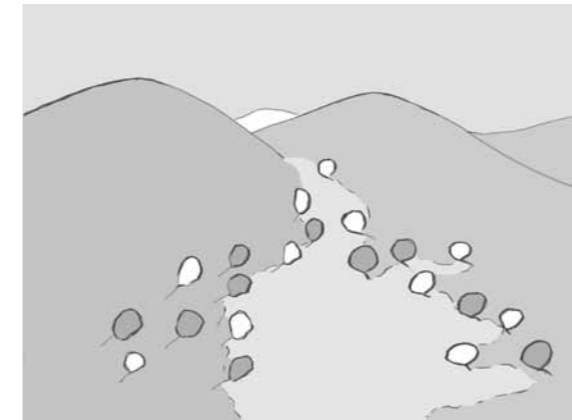


Fig. 508. Vibran las distintas especies hacia el vacío.

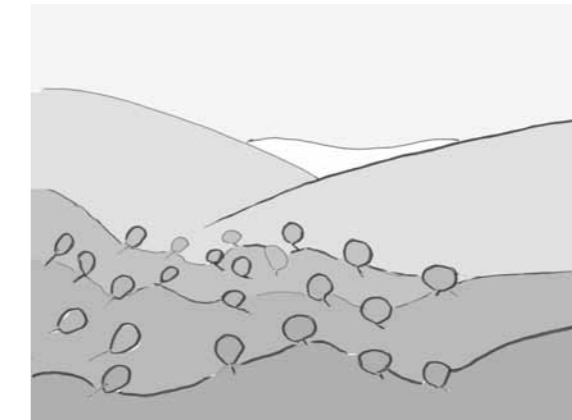


Fig. 509. Los árboles sobre distintas colinas en el jardín abiertas a la montaña.

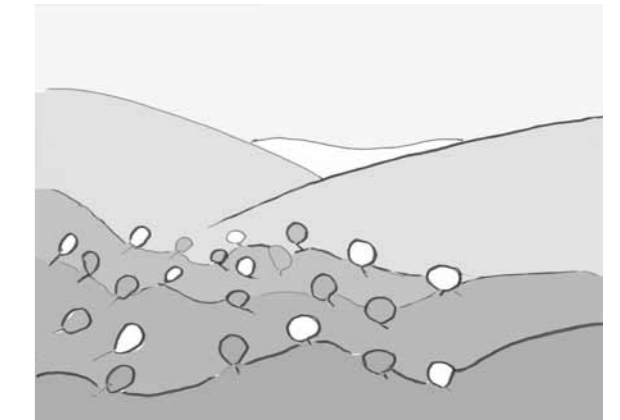


Fig. 510. Las distintas especies vibran sobre las colinas y los valles bajo la presencia de la montaña.

MA y OKU, se materializan a través del velo. MA es toda relación que la parte de masa que existe en el velo establece con el caminante. OKU son los vacíos oscuros que el velo deja ver tras él y que seducen al caminante para su desvelo. Por lo tanto el arquetipo del velo, lleva intrínseco en él mismo a MA y a OKU.

En el jardín se da a través del árbol, la alameda y el bosque, que son las distintas densidades y tramas del velo, a partir de las diversas formas de la que Ogawa hace uso, como filtro, tránsito y cobijo. Con ellos Ogawa amplía las formas de materializar a los conceptos de MA y OKU en el jardín japonés. Crea una “falsa” perspectiva lineal cuyo propósito no es mostrar claramente al punto principal sino todo lo contrario, difuminarlo (Fig. 505 y 510). De esta forma ubica en el frente al árbol en solitario, tras él aumenta la densidad de agrupación con las alamedas y ya por último ubica al oscuro bosque. El punto de fuga de esta “falsa” perspectiva lineal es OKU. MA son aquellos árboles que se anteponen a OKU y que tienen por objeto alterar la percepción de distancia hasta esfumarse y convertirse en profundidad. Los objetos de MA crean distintas capas a ser traspasadas cuando, como mínimo, dos objetos se alinean para tal fin. Si en cambio es solo un objeto, un punto, el que se enfrenta al vacío, el resultado es que éste provoca una gran tensión espacial en la escena, derivada de la atracción de la masa arrojada a la negrura, que al ser visualizada por el caminante, causa en él el anhelo de perseguir su desvelo. De como y porque Ogawa crea estos puntos lineales se va a ver en la tercera parte de este capítulo, el flujo y el agua. Cabe apuntar no obstante, que Ogawa combina esta falsa perspectiva lineal, de punto focal escondido, con la perspectiva dispersa, propia y característica del arte oriental. Para ello relaciona a otras masas arbóreas del jardín no ubicadas de forma lineal, con las propias del fondo de las montañas de los jardines. Se concluye que según sea el tipo de fuga que presente el paisaje, lineal o disperso Ogawa hace lo propio dentro del jardín. Por ello, tanto el espacio interno del jardín como el exterior del paisaje marcan las directrices para ubicar a los elementos del árbol, la alameda y el bosque.

El velo por lo tanto tiene su continuidad en el exterior del jardín.

Es el manto de la montaña del paisaje, al que el velo se une.

Desde muchos de los jardines que aquí se tratan se vislumbran a las montañas del este de Kioto, Higashiyama. Muchos de los artificios que se dan en estos jardines, tienen como finalidad el establecer una relación con dichas montañas. Es indudable que en Ogawa, el hecho de construir la mayor parte de su obra a los pies de ellas, éstas condicionen su propio método de proyectar jardines, sea cual sea el escenario elegido. Cabe analizar como es Higashiyama y de que manera el espacio del velo se funde con el manto que las cubre.

Recordar que esta continuidad con el paisaje también sucede con el espacio del claro. El valle, es el espacio del paisaje al que el espacio del claro se une para hacer continuo en el interior del jardín la transmisión de la luz, que temprano en la mañana tras la naturaleza se filtra. Este valle está delimitado por las formaciones montañosas de Higashiyama, que aquí y ahora se analizan, cuyo manto el velo prolonga sobre la ciudad mediante el jardín. Mientras que la continuidad del espacio del claro con el paisaje lo que hace es permitir la transmisión de la luz a la ciudad, la continuidad del espacio del velo con la montaña lo que hace es prolongar la penumbra de las montañas sobre la ciudad de Kioto. (Fig. 502 y 504; 516-518; 519-521; 524-529)

Las montañas de Higashiyama (Fig. 511) están formadas por una serie de picos concatenados. Decenas de caminos las hacen cumbre. Estas vías existen desde tiempos pasados, recogidos en los libros de imágenes de Kioto, guías para ir de un pico a otro. Desde antaño la cultura de la ciudad muestra una fuerte vinculación con este paisaje. Cada época ha desarrollado la suya propia. En el periodo Meiji es la gran fiesta del té de Higashiyama la que permite a Ogawa indirectamente el extender el manto de las montañas a modo de velo en el jardín, arrastrarlo hasta la ciudad. En ello el carácter de filtro del velo se convierte en nexa con el paisaje.



Fig. 511. *Karakuitiran*. Desde el pasado los árboles de las montañas de Kioto descendían desde ellas hacia la ciudad.

248. Tanto en la montaña de Daimon-ji en Kioto como en otras ciudades Nara, Beppu etc es tradición abrir un claro en la montaña quemando parte de ésta.

El carácter de tránsito del velo supone por tanto no solo un caminar hacia el interior del jardín, sino de hecho el caminante en este espacio expandido por el que campa a sus anchas se dirige hacia el interior del paisaje. Y en ese peculiar tránsito, el cobijo se vuelve morada, en el jardín, en el bosque profundo y todos los elementos que en el se hallan, se encuentran en el bosque de la montaña de Higashiyama. (Fig. 512 y 513)

Esta transformación del velo como filtro, tránsito y cobijo, a nexo, transito y morada es posible por la continuidad material, espacial y funcional que Ogawa realiza en el espacio del velo. El manto, estas montañas, están tapizadas totalmente por una tupida vegetación, excepto en aquellos casos en los que tradicionalmente se ha practicado un claro²⁴⁸ en ellas, y por tanto está exenta de árboles. A estas masas vegetales de los montes circundantes son a las que se unen por tanto, aquí recogidas bajo los nombres del árbol, alameda y el bosque. El cobijo alberga a la función, la ceremonia del té tradicional en la *chasitsu*, y el santuario sintoísta. La función se desarrolla ya en el paisaje en su profundidad. La ceremonia contemporánea, la del té *sencha* se desarrolla al aire libre camuflada en el paisaje, en su confín. Por ello el bosque profundo esta tan cercano al confín, de hecho la plaza del té está tan cerca de la casa del té, porque Ogawa pretende integrarlas, acercarlas. Una está escondida y la otra está camuflada en el paisaje. De esta unión velo-manto se destaca que, en primer lugar, ésta es una unión visual desde donde se observa el jardín en la distancia, el *engawa*. Posteriormente se da una fusión espacial, a través de la figura que encarna este recorrido, el camino, que parece apuntar directamente hacia dichas montañas y ser así el camino de acceso a ellas. En ello las masas arbóreas sirven para ocultar los tramos finales del camino que de ese modo se pierden en el infinito. Y finalmente funcional, al desarrollarse la ceremonia del té en el interior del velo que unido al manto de Higashiyama produce el efecto de que dicha ceremonia se esta celebrando en el interior de Higashiyama.

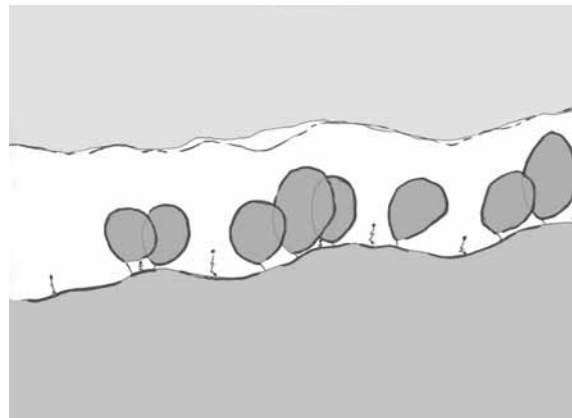


Fig. 512. Filtro transito y cobijo.

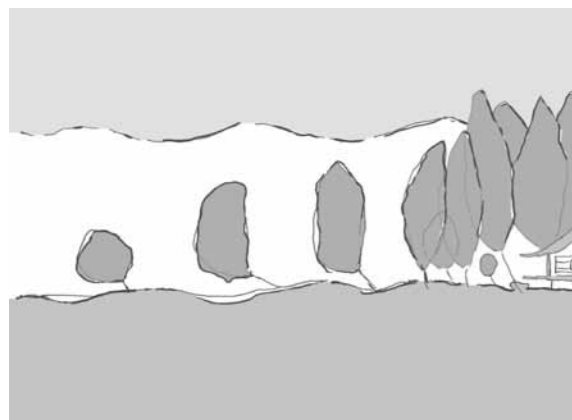


Fig. 513. Nexo, tránsito y morada.



Fig. 516. Shinshin-an. Frente.



Fig. 517. Shinshin-an. Entre.



Fig. 518. Higashiyama. Adentro.

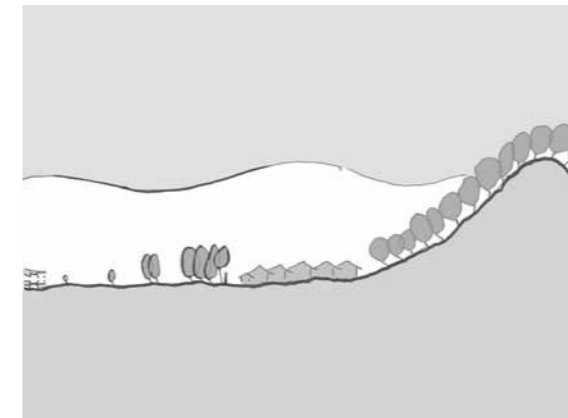


Fig. 514. Sección tipo de un jardín en el interior de la ciudad. Los árboles del perímetro del jardín crean el enclave interior y de él se despliegan hacia el frente aquellos otros que crean la composición principal del jardín.

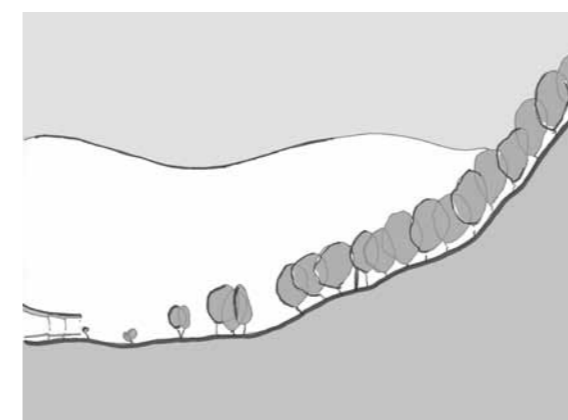


Fig. 515. Sección tipo de un jardín junto al paisaje.

Con las tres figuras, árbol, alameda y bosque, Ogawa establece que el bosque de la naturaleza de la montaña empieza aquí, dentro del mismo jardín y con ello arrastra a la naturaleza de la misma hacia la ciudad (Fig. 514 y 515). Del mismo modo que la ciudad, su función en ella, penetra espacialmente sobre la misma, pues establece como hogar de la nueva casa de té del periodo Meiji, al espacio del interior del velo. Es así como Ogawa materializa el concepto analizado de *yusui*, en lo profundo de las montañas, que supone por otra parte la revisión del famoso enunciado del tratado del *Sakuteiki* que dictamina que en cuanto se proponga diseñar un jardín este ha de “rememorar una y otra vez, la experiencia vivida en lo más profundo de la naturaleza” idea que a su vez Ogawa recoge y hace suya visual, espacial y funcionalmente en sus obras. Esta conexión descrita se da de manera primordial a través de la figura del árbol, y en especial la del pino. No sin mas ésta era la variedad que puebla en mayor número las montañas de Higashiyama, ya que su madera es altamente aprovechada para la producción de calor cuando la electricidad todavía no se ha establecido en la totalidad de la ciudad de Kioto. En la actualidad ésta fuerte conexión se ha visto reducida pues hoy en día los árboles que mayormente pueblan a las colinas de Higashiyama son otras especies. Cabe preguntarse si hoy en día si Ogawa hubiera utilizado este último tipo de árbol para lograr la fusión deseada. Actualmente por distintas razones energéticas y de mantenimiento de los bosques de las montañas, algunas de estas fuertes implicaciones visuales se han perdido, pues por ejemplo, ya no pueblan en gran número los troncos de la especie de pino rojo en las mismas que antaño. De aquí se desprende por tanto una de las razones de la predilección de Ogawa para el uso de esta especie de árbol, por su continuidad visual con la montaña. Asimismo también se debe a las propias cualidades del árbol pino: por su compacidad, perennidad, despliegue espacial y permeabilidad visual de su hojas lo hacen idóneo para definir claramente espacios diferenciados al tiempo que dejan ver sutilmente tras ellos. Ello en una obra de tal marcado carácter espacial como en la de Ogawa



Fig. 519. La cubierta de *San-Mon*, flota por el aire de la penumbra sobre el mar verde de pinos



Fig. 520. Montaña y vaguada. Masa y vacío. Luz y penumbra.



Fig. 521. El paisaje tiene numerosas caras, depende de la cercanía con la que se mira. Bosquecillo de abetos de la montaña que se fusionan con los mismos de Murin-an.

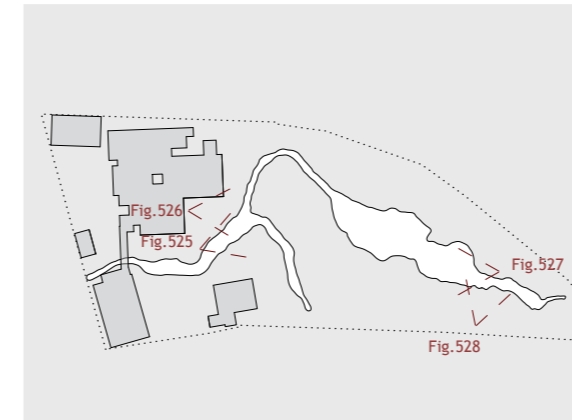


Fig. 524. Plano del jardín de Murin-an



Fig. 522. Oku, infinito en el paisaje.



Fig. 523. Oku, infinito bajo el cielo.

resulta imprescindible. Por lo tanto la clave se halla en la forma de su hoja, en como se agrupan ellas y en su existencia en Higashiyama.

Es el momento de concluir que en cuanto a un aspecto meramente visual, Ogawa trasciende el concepto clásico de *shakkei*, tomar prestado del paisaje, para extender literalmente el paisaje sobre el propio lugar, y se habla así con toda seguridad de que Ogawa produce una profunda continuidad con el mismo, al vincularse tanto aspectos visuales como espaciales. Para ello Ogawa introduce distintas particularidades a cada jardín dependiendo a las propias que se suceden en el paisaje en concreto, allí donde hay un pequeño bosque de cedros en la montaña, Ogawa lo aprovecha para crear uno propio en el jardín y enlazarlo de ese modo visualmente, como por ejemplo los casos: Murin-an. En Hekiun-so y Heian Jingu son los pinos de las montañas los que se arrastran sobre el jardín. Con todo ello se afirma que el árbol pino es para el jardín del periodo Meiji, la nueva piedra de construcción del jardín japonés moderno junto a la pradera.

Hasta aquí cabe referirse en cuanto a la continuidad del jardín, entre masas arbóreas y allí en donde ello es posible: aquellas zonas limítrofes con el mundo natural que le rodea (Fig. 522). No obstante algunas de las obras de Ogawa están emplazadas en zonas muy urbanas. En estos casos Ogawa deja suspendida esta conexión visual y espacial con el exterior y concentra la totalidad dentro del espacio propio del jardín, y a partir de ello crea el infinito en las partes más oscuras del jardín (Fig. 523). De nuevo el concepto de OKU, aquel hogar recóndito en donde se ubican las partes más importantes del jardín, hacia donde se proyectan los demás objetos que si son visibles hacia él mismo, es MA. OKU es el que origina la extensión del jardín al exterior, aun sin haber exterior al que fusionarse. La oscuridad, la sombra, la espesura, la penumbra, lo recóndito, pincha el borde del cielo, a través del velo. Y con la naturaleza, el oxígeno, penetra en la ciudad.

Fig. 525. El pino descende de la montaña, se posa y crece en el jardín de Murin-an (imagen derecha)

Fig. 526. El arce en primavera junto al *engawa* de la casa principal, invita la mirada hacia el paisaje de Higashiyama. (Pág. 280)

Fig. 527. La vista retrospectiva del jardín de Murin-an, fin del recorrido profundo. Vista hacia el frente de la casa. (Pág. 281)

Fig. 528. La última luz del día baña las piedras *tobi ishi* del fondo del jardín de Murin-an. (Pág. 282)

Fig. 529. La luna, helada como la penumbra, sale del fondo de Higashiyama en el jardín de Maruyama. (Pág. 283)

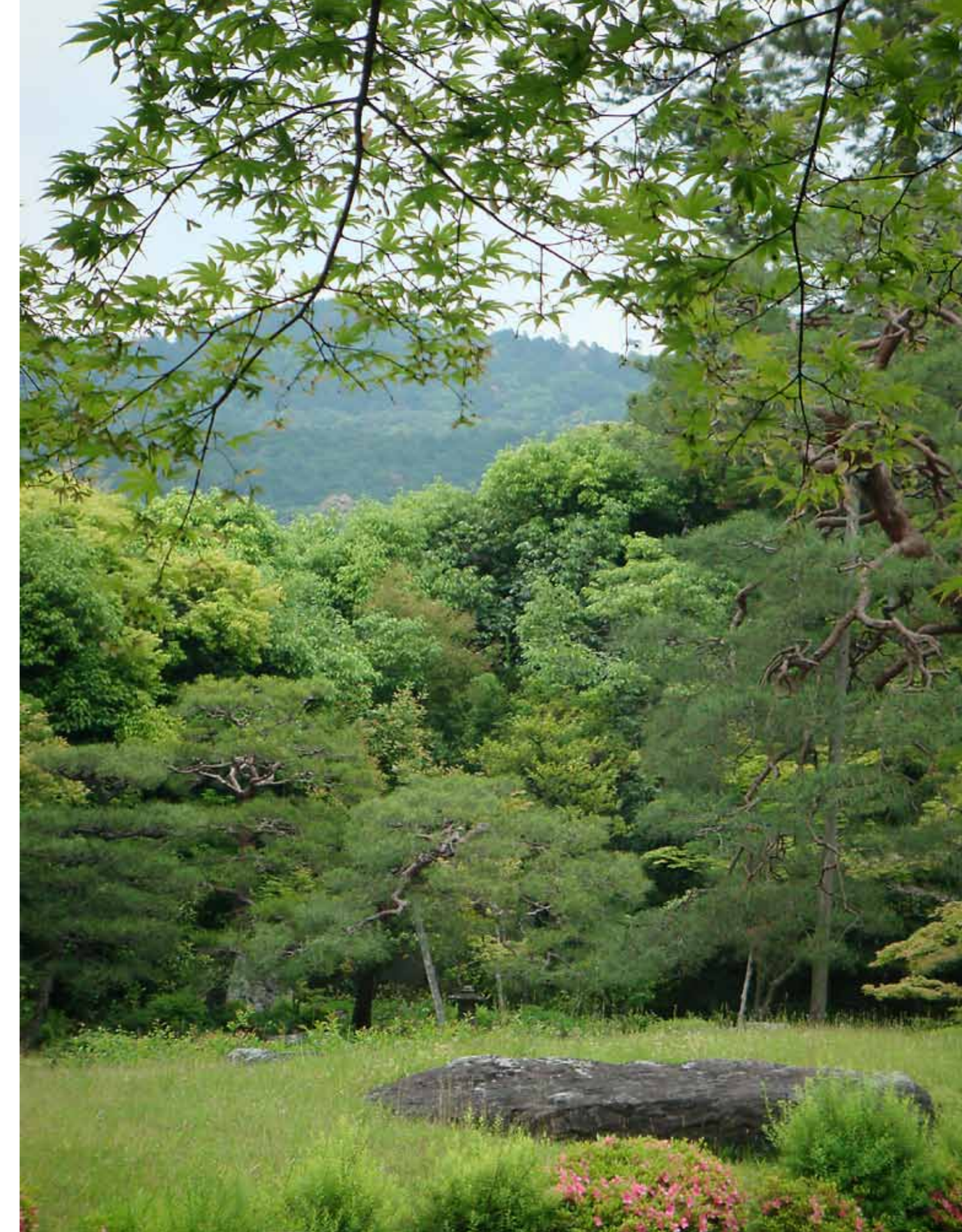






Fig. 530. El flujo junto los escalones del río Isuzu a su paso por el santuario *Naiku* de Ise Jingu en la prefectura de Mie.



FLUJO Y MURMULLO

En los espacios del jardín acceden a gran raudal los fenómenos de la naturaleza. Del raso del cielo descienden, luz, lluvia y niebla: nieve, rocío y tierra. Estos, junto con otros, alteran temporalmente la apariencia serena del jardín.

La percepción que se tiene de los espacios, se ve modificada cuando a ellos accede un caminante. Con su temporal presencia se convierte en un elemento más del jardín. Su cuerpo vertical arroja una sombra. Con ella avanza, pinta de color azabache, la senda del rumbo hacia donde se dirige. Cual peregrino inconsciente, sigue la estela de un flujo, la que designa el camino.

Las manifestaciones naturales y los seres vivos modifican al frugal espacio del jardín. Muy diversos sucesos acontecen sobre la escena del paisajismo. En cuanto a su número e intensidad, estos se diferencian de aquellos otros que pertenecen ya a otro universo cercano, el de la arquitectura. En ella, la luz es la principal sustancia que hace virar a las estancias de la casa. En su materia se acumula el polvo del tiempo. Su obsolescencia material no es comparable en ningún modo a la que se da en el paisajismo. El jardín se erige de elementos vivos y naturales. En ellos, el ciclo de la vida sucede bajo un ritmo cambiante. En su cadencia longeva rezuma la armonía de la integridad natural y el ser humano siente su efímero tránsito sobre la tierra. El devenir natural le provoca un sentimiento de melancolía. Emoción que difiere de aquel otro sentir inseguro, originado por la parte inesperada, violenta, que también porta la naturaleza con sus catástrofes naturales.

La carrera del tiempo en el jardín,

Se talla en los espacios vacíos,

Se pinta sobre los elementos de masa.

Fig. 531. El otoño roza el jardín de Shisen-do en Kioto



En el velo, espacio que reúne a los elementos vivos en la obra de Ogawa, sus relucientes ramajes y tonos de hojas muestran la impronta del cambio de la naturaleza. Árboles, arbustos y demás plantas del jardín, sus hilos, las estaciones tiñen de colores, sus flores, brotan, bordan el cielo con aromas.

Los fenómenos climáticos, naturales, referidos a la mudanza de cada estación, se proyectan sobre los espacios del claro y del velo. No obstante, en el jardín, existe un tercer soporte en el que el cambio se improvisa de manera continua. Es el espacio del flujo, que hace de la fugacidad permanente, el ciclo efímero, su atributo esencial. Es el lugar del va y ven, que Ogawa usa para que el cambio eterno se produzca en él, de manera dilatada en el tiempo.

Es el flujo, perpetuo, incesante, eterno. Energía, corriente que recorre a los intersticios del jardín. Se cuelga por las hendiduras de las rocas. Redobla las puntas de las hojas. Lame la tierra. Huele. Exuda a los troncos el calor de las raíces. Espesa a la niebla sobre la escena. Cuelga a los nidos en los enramados. Llueve de pétalos rosados cuando balancea a los cerezos. Agita, ondula a las flores fucsia de azaleas. Destella, cruje a las hojas estrelladas sobre el suelo roto del otoño. Trae a insectos, subidos, trepados que zumban sobre las cuerdas de su viento. Agua y aire son el sostén del flujo. También los cuerpos vivos son su lienzo. La atmósfera, el líquido, son el campo abierto para la continuidad imperceptible de la materia del flujo. El viento, la niebla, la humedad, el vapor, la lluvia, son distintos grados, diversos signos. Albergan todos ellos, el latido, a la electricidad de los cuerpos vivos. Es el movimiento del jardín, es el flujo del paisaje. Entra y vira al espacio. Sonidos reverberan, golpean los poros de las paredes de barro del jardín. Es el flujo, el pentagrama de una música, y sus notas son el murmullo del agua cuando trota y traspasa su energía de líquido a sonido en el aire. El murmullo, vuela libre, topa con las hojas. Hasta que el silencio vuelve de nuevo, en el jardín. Agua.

Fig. 532. Jardín de Daisen-in (Kioto). El gran mar en su lado sur



249. Matsuo Basho (1644-1694) famoso poeta japonés del periodo Edo.

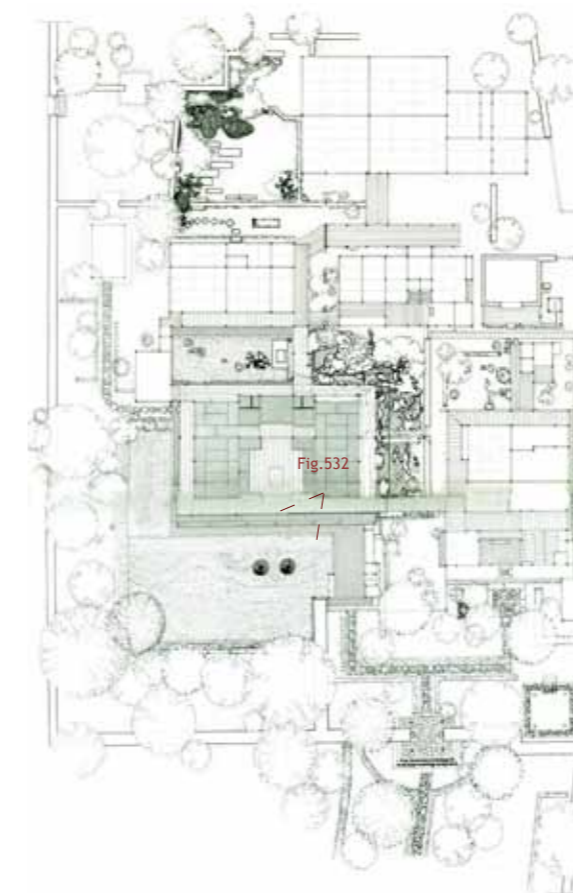


Fig. 533. Plano del jardín de Daisein-in.

MOVIMIENTO

*“Todo en calma.
Penetra en las rocas.
La voz de la cigarra”*

En Kinkaku-ji la luz centellea, en Koke-dera la penumbra hace gala de su presencia. Mientras en Daisen-in el silencio:

En el jardín de Ryoan-ji, apenas hay movimiento en él, tan solo las ondas encrespadas de grava que bordean a las rocas. En ese estatismo de Ryoan-ji, se imaginan los témpanos de las cigarras del famoso *haiku* de Basho²⁴⁹ topar contra las piedras al calor intenso del verano de Kioto. En ese incesante martilleo de sus yerros, las quiebran y redoblan. El sonido cae aplomado sobre la escena en esta lluvia metálica natural.

Más sordo incluso que el silencio, es el sonido invisible que desencadena el jardín de Daisen-in (Fig. 532 y 533). En él se evoca tanto a un estruendo del agua como a su sosiego, a través de un paisaje de piedras al que bien pudiera referirse Basho en el anterior *haiku*. En ambos, jardín y poema, es necesario representar tanto al vigor como a la calma de su cese. En Daisen-in se realiza una interpretación alegórica del agua. Nace de la parte trasera del templo en una cascada seca. Su agua bordea el curso de un río en el lado este del edificio hasta llegar finalmente diluida al mar de la inmensidad, ya en su parte frontal. Bramido y paz, ambas caras de la misma estampa, conviven para definirse en modo relativo con respecto a su opuesto.

En Daisen-in la aparente solidez de sus gravas se desvanece cuando se atiende al relato del agua que describe. El curso de agua imaginado es similar al creado en las obras por Ogawa, aun pareciendo inverosímil su comparativa, ya que en los jardines de Ogawa se alberga al agua real y en Daisen-in a la nada. No obstante en ambos no se erra al afirmar que describen los tres cursos de una masa de agua en la naturaleza.

Fig. 534. Restos arqueológicos del jardín de Furumiya en Nara. Periodo Asuka. S. VII d.C



Un nacimiento en la cascada del origen. Un curso intermedio con sus meandros de idas y venidas. Un desenlace final en el amplio e infinito mar de la desembocadura. Asimismo, entrambos conjuntos de obras, el jardín de Daisen-in y los diseñados por Ogawa, hay siempre una inseparable relación entre las piedras y el líquido que las contiene o se evoca y que juntos conviven en el espacio del flujo. El mismo cuidado en el detalle, la misma proporción en la elección de cada una de las piedras, similar efecto mecánico producido por el agua sobre el resto de los elementos del conjunto, comparable la aventura inscrita en cada pequeño salto de agua. Lo que en Daisen-in son las ondas del rumor del agua dibujadas en sus comisuras de gravas, en Ogawa es el sonido de un murmullo que de ella evapora cuando roza, rae a las rocas del lecho, del pretil, de las islas.

Llegados a este punto de comparativa entre el jardín tradicional japonés y la obra de Ogawa acerca del material agua, se debe responder a la siguiente pregunta, ¿Cómo fue el elemento agua incorporado al campo del paisajismo en general y al japonés en particular? Para contestar a dicha cuestión la disertación se remonta un instante a los orígenes del arte de la jardinería.

En las primeras manifestaciones de lo que hoy comúnmente se define bajo el término de jardín, la separación entre lo meramente funcional y lo conscientemente proyectado como arte y placer estético, es a ojos de hoy ambigua e inconsciente. En ese instante, la sustancia del agua está desprovista de cuestiones simbólicas. Diferente es ya en periodos posteriores, cuando los jardines son proyectados entonces si como obras que trascienden a un carácter meramente funcional²⁵⁰. Así pues al principio de los tiempos, en origen, el agua se representa así misma como agua que es: el agua es agua a los ojos de los que de ella hacen uso. Con tal fin la acercan desde el río hasta sus asentamientos en forma de canales para sus quehaceres diarios, alimentarse, aclarar a los diversos utensilios empleados, humedecer los ropajes, lavar el propio cuerpo, etc.

250. Entre otras funciones de índole práctica el estanque situado en el frente de muchos de los templos sirve como previsión ante posibles incendios.

Fig. 535. Litografía “Isla de Penglai”, pintada por el artista chino Yuan Jiang (袁江), activo durante los años 1680-1730 y perteneciente a la dinastía Qing (1644-1912). La escena representa a la Isla de Penglai que en la mitología China representa a una de las cinco islas rodeadas por la vasta agua del mar. Son las llamadas islas de los inmortales por residir en ellas aquellos hombres que han sido capaces de prolongar su existencia tras alcanzarlas.



251. Del griego *paradeisos* y del persa *paerdis*, (cercado). Famoso es el jardín del Edén. Su imagen es un vasto campo de esparcimiento y goce contemplativo. En él crecen árboles y flores además hay criaturas enjauladas y en libertad.

252. La historia de la arquitectura japonesa traza el desarrollo de un desorden aparente a un sofisticado sentido del orden. Esta evolución puede ser dividido en tres fases: 1) desorden aparente; 2) orden geométrico; 3) orden sofisticado. Nitschke (1966, p. 118)

253. En la fase prehistórica del sintoísmo, conocida como sintoísmo natural, los japoneses veneraban sus deidades a los pies de las montañas o junto a las riberas de los ríos. Ubicaban los santuarios ahí sobre el lecho de cantos rodados de los ríos. Estos todavía son presentes en el santuario de Ise Jingu. Nitschke (1997, p. 73)

En el jardín occidental de la antigüedad, en donde se escenifica al paraíso²⁵¹, el agua se vincula frecuentemente como símbolo de fertilidad. Desde entonces y hasta nuestros días el agua ha sido y es un elemento propio y característico que llena constantemente a los terrenos de cultivo del paisajismo.

En lo que respecta al jardín tradicional japonés, el agua sigue similar evolución anteriormente descrita, desde la separación inconsciente entre la esfera funcional y la estética a otra posterior etapa que le precede en donde su uso como elemento ornamental ya es plenamente consciente²⁵². En sus representaciones simbólicas del agua, sus influencias están ligadas a la cosmología de Oriente. Concretamente, en Japón, estas ideas se importan desde China. Allí con el agua se representa a un mar en donde flotan cinco islas (Fig. 535) En un continuo proceso de importación, estas ideas se fusionan con las nativas²⁵³, y tras asimilarse e interpretarse, consolidan al jardín japonés como un hecho particular y separado de sus influencias originales.

En el jardín japonés, el uso del motivo del agua ha ido evolucionando, e incluso desapareciendo su materia a lo largo de su historia, como se ve en los jardines secos de Daisen-in y Ryoan-ji. El breve recorrido aquí trazado con el fin de entender al empleo del elemento agua en el jardín japonés, pasa por las primeras manifestaciones inconscientes de éste arte, como muestra el asentamiento de Furumiya (Fig. 534), a otra etapa plenamente consciente y conceptual con importantes influencias provenientes de China que da a lugar a los jardines zen o secos y finalmente, un periodo superconsciente, en el que se presenta al agua de la forma más natural posible, ejemplo de esto último es la obra que aquí se presenta. Ogawa es su claro exponente.

De toda esta sucesión histórica cabe concluir por tanto, que en el jardín japonés conviven tanto el jardín de agua como el jardín seco *karesansui*. Ambos reciben al agua la lluvia al ser arte en paisaje abierto. Ambos presentan una peculiar topografía tanto para contener al agua como para desalojarla.

Fig. 536. Estanque del jardín de Tsuji-ke.



Fig. 537. Arroyo del jardín de Tsuji-ke.



Fig. 538. Cascada del jardín de Tsuji-ke.



254. Keiun-kan y Uochu ambos dos al borde del lago Biwa en la prefectura de Shiga. Yurin-so situado junto al borde del río de la ciudad de Kurashiki, en la prefectura de Okayama.



Fig. 539. Estanque, arroyo y cascada

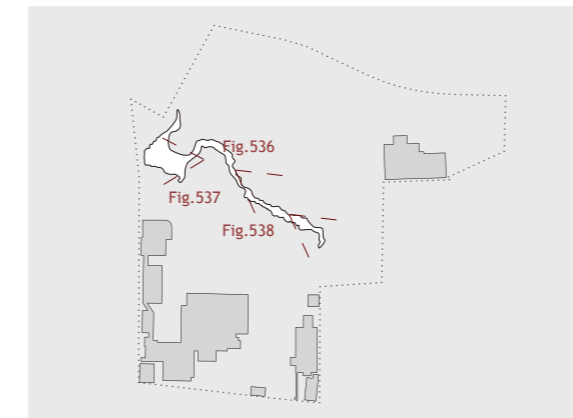


Fig. 540. Plano del jardín de Tsuji-ke

EL ESTANQUE, EL ARROYO Y LA CASCADA

Ogawa de manera decidida apuesta por un jardín que incluya al agua real. Ella está presente de forma continuada en la practica totalidad de su obra, adscribiéndose por lo tanto su legado a la historia de los jardines de agua. Escasos son los ejemplos en los que Ogawa se sirve del tipo del jardín seco. Cuando así sea se debe a razones funcionales o estéticas. Por ejemplo, en los jardines de Keiun-kan en Nagahama, Uochu en Otsu y Yurin-so en Kurashiki, por su proximidad visual y espacial a la fuente manadora del agua²⁵⁴ similar masa en el interior del jardín tendría como resultado una composición redundante y obvia. Por ello la solución dada es un jardín seco. La manera de entenderse el concepto de *shakkei* en estos lugares es por tanto más compleja. Sucede que ambos, interior y exterior se perciben desde el jardín. Al reparar de la carencia del elemento agua en su interior, se reclama a éste desde el exterior, y de ese modo se toma prestado el paisaje de afuera. Para que la conexión visual suceda, se crea un curso de agua seco a través de gravas en el lecho preparado sobre en el terreno deprimido y hundido. Así se hace “entrar” al agua del paisaje sobre el jardín. Esa es la manera de tomar prestado el paisaje en estos lugares. Lo opuesto sucede en Kioto, que en ausencia de la visión directa de la fuente desde donde emana el agua que penetra al interior del jardín, origina estanques cuya agua rememoran al paisaje de donde procede. Una excepción de esto último es el jardín de Kodaiji-doi de Kioto en el que por razones técnicas no es posible llevar el agua hasta el punto topográfico más elevado, no obstante desde aquí se deja “caer” una cascada seca que tiene su continuidad en el resto del jardín en un arroyo rocoso al que le sigue un estanque árido en donde el “agua” desemboca. No obstante observado con detenimiento este caso de Kodaiji-doi, todo parece asegurar que Ogawa deja las compuertas abiertas para que el agua real entre en un futuro, pues los objetos inertes y vivos del jardín se muestran preparados este fin. No es aquí el no empleo del agua una metáfora o alegoría como lo es en Daisen-in, sino que es un elemento que espera ser activado cuando la técnica sea capaz de llevarlo a cabo.

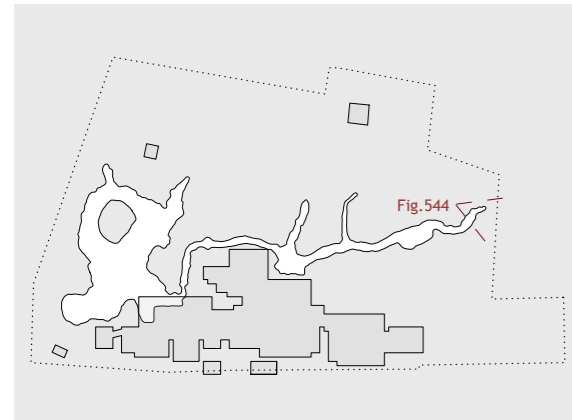


Fig. 541. Flujo de agua del jardín de Tairyu-sanso.

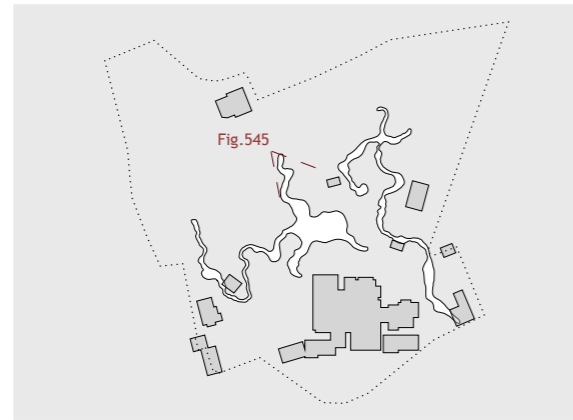


Fig. 542. Flujo de agua del jardín de Kaiu-so

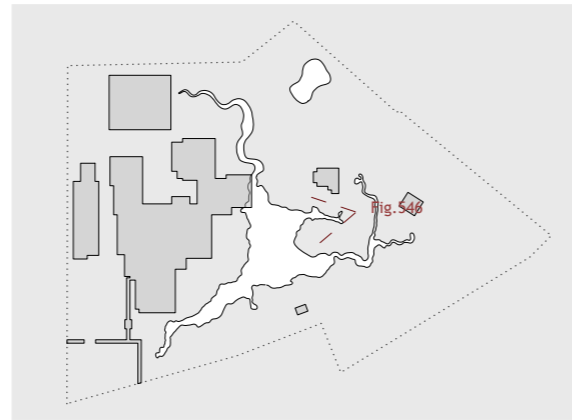


Fig. 543. Flujo de agua del jardín de Ryukyo-in.



Fig. 544. Agua fundacional del jardín de Tairyu-sanso.



Fig. 545. Agua fundacional del jardín de Kaiu-so.



Fig. 546. Agua fundacional del jardín de Ryukyo-in.

Por lo tanto si el agua es un elemento constante en su obra, la disertación ha de responder a las siguientes preguntas, entre otras: ¿Cómo es la cualidad del agua de los jardines de Ogawa? ¿Que técnicas constructivas y estéticas utiliza cuando hace empleo del agua? ¿Con que finalidad invita al agua al jardín? ¿Cómo muestra Ogawa en los jardines la cualidad implícita de lo pasajero a través del agua? ¿Es el agua símbolo de otro elemento o concepto para Ogawa? ¿De dónde viene el agua? ¿Hacia donde se abandona?

A continuación se da respuesta a esta serie de preguntas.

Una primera característica general del flujo del agua de los jardines es su ubicuidad. Este flujo está continuamente presente en el jardín. Libremente se extiende en el terreno desde los pretilos que lo encauzan por doquier. Su silueta no es compacta, sino que es una forma orgánica. Por ello el estanque y las demás partes que forman al mismo flujo alcanzan a la totalidad del espacio del jardín, e incluso más, lo sobrepasan visual y físicamente. El agua viene del fondo del jardín, lo cruza y abandona en canal hacia la calle, en el exterior. A partir de esta geometría sinuosa que adquiere el flujo, unas orientaciones de su lecho prevalecen sobre otras, en su precisa adaptación a la topografía, cercana a la preexistente en el solar, diseñada para que el flujo del agua corra por gravedad, esparciéndose hacia las zonas de tierra más deprimidas. Por ello al recorrer el jardín, el aroma del flujo del agua, se percibe prácticamente desde cualquier punto del mismo. Es un agua proveniente de todas partes en este jardín isotopo en cuanto a la existencia de agua en él. Por ello se define como una primera cualidad del flujo del agua de los jardines, basado en su forma orgánica y en su carácter de isotropía, su ubicuidad (Fig. 541 -Fig. 543). Éste estar por todas partes no se acomete con una mancha monumental del agua como en los jardines de la época Heian, sino de un modo sutil y delicado. Esta agua ubicua lleva al caminante en camino inverso a la dirección del flujo, hasta sus recovecos, a su origen.

Una segunda característica de este elemento flujo es su pureza, basada en la transparencia del agua. En el jardín tradicional japonés de tipo de escena, la observación del agua se realiza desde el interior de las distintas estancias del palacio, de los templos o de las villas. A ésta particular forma de mirar el jardín a través de un marco arquitectónico en una posición fija sobre el tatami, le corresponde un mismo paisaje exterior permanente y estático. En cuanto al agua, es un lago estancado que refleja a los cambios estacionales de la vegetación circundante del jardín. El agua por tanto, es una masa estática, soporte sólido de las islas que sobre él se ubican. Aún siendo el agua un elemento muy importante en la composición de los jardines, en el mejor de los casos, no alcanza a ser uno más, que junto con los restantes elementos se organizan y se componen para crear la vista principal desde el interior de la arquitectura. En el jardín tradicional la mancha del agua es un hito puntual supeditada a la arquitectura. No se extrae de ellos la misma condición que se describe acerca de los jardines de Ogawa, en su carácter ubicuo. La consecuencia de esta agua estática del jardín tradicional japonés es, en cuanto al flujo, un agua embarrada, que representa al gusto del *wabi-sabi* (Véanse los jardines de Kinkaku-ji, *pág. 120* y Koke-dera, *pág. 218*). Si se compara éstos con los jardines de Ogawa, hay una importante diferencia. El agua discurre, fluye, es un agua en movimiento. Es fresca, luminosa. Es pura.

Estas dos características, ubicuidad y pureza, llegan a concluir que del flujo lo que se desprende es su carácter fundacional y místico²⁵⁵ para con el jardín (Fig. 541- 546). Al observar a las diversas composiciones, el flujo es el elemento primero a partir del que Ogawa organiza el resto de las decisiones, a pesar de su aparente carácter secundario por percibirse como oculta. El flujo siempre discurre entre los dos espacios vistos anteriormente: el espacio del claro y el espacio del velo. El flujo cohesiona para sí misma y por tanto para la totalidad del espacio, la unión del claro y del velo. Esta trascendencia del agua, frente a otros elementos y cuerpos de la arquitectura, como la arquitectura por ejemplo, se constata al ver como estos se

255. Aquí el significado de místico se refiere en cuanto a la acepción que la Real academia española define como “que incluye misterio o razón oculta”



Fig. 547. Hekiun-so, el volumen edificatorio se aparta al norte y el flujo se extiende sobre toda la parcela.

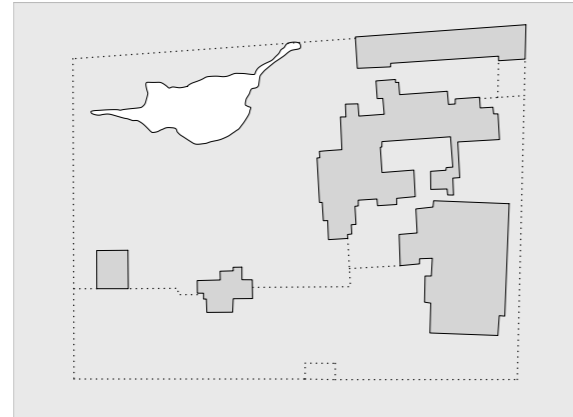


Fig. 548. Seiryu-tei, el volumen edificatorio se lleva al perímetro y el flujo se lleva al fondo de la parcela.

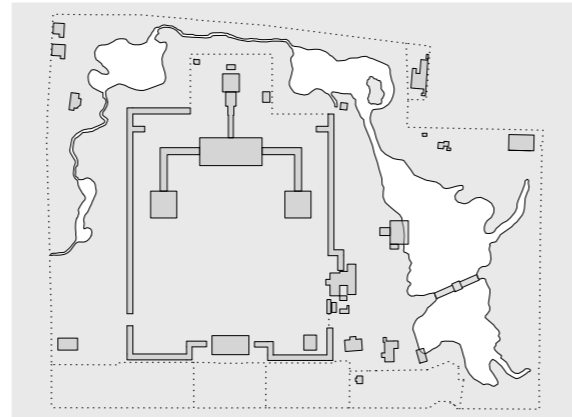


Fig. 549. Heian Jingu, el volumen edificatorio ocupa el centro de la parcela y el flujo rodea a la edificación.

apartan hacia los perímetros del recinto, en donde en cambio el agua se expande. También en el tamaño y proporción de los mismos, siendo el flujo el elemento que alcanza mayor dimensión en su totalidad respecto a los demás. El flujo, ocupa una gran cantidad de superficie del jardín, tal y como se muestra en la (Fig. 547) No obstante, no es necesario que ésta se sitúe en el centro del el jardín. En algunos casos la mancha más ancha del flujo, ocupa una posición en el fondo, alejada, como por ejemplo el estanque del jardín de *Seiryu-tei*, (Fig. 548) , otras intermedia o junto a la casa en el frente.

Un único ejemplo contradice todo lo anterior, es el jardín de Heian Jingu, (Fig. 549) , en el que el templo relega al jardín al perímetro.

El agua en Ogawa por lo tanto funda al espacio del jardín, lo inaugura y en ello la escena que mejor muestra esto es el primer momento de su llenado tras la construcción. En última estancia para que este carácter fundacional suceda, es necesario que el jardín y arquitectura sean resultado de un proyecto global.

Una vez abarcado el aspecto fundacional del agua y de su necesidad de un proyecto conjunto, se está en disposición de establecer el porqué para Ogawa el agua es el elemento génesis de las composiciones.

Dar respuesta a ello no es sencillo pues se deben a razones personales y diversas que solo al propio Ogawa le pertenecen. Además es posible que él sea consciente de algunas y no de todas las que alimentan al universo subconsciente de uno mismo. Por otra parte, tampoco hay demasiados escritos u entrevistas de Ogawa que expresen sus intenciones más allá de las que se desprenden de su propia obra construida. Lo que sigue a continuación es un acercamiento en un intento de dar respuesta a todo ello.

Cualquier artista cuando crea una obra refleja en ella aquello que anhela ser en su propia existencia. Esto queda retratado en su trabajo de un modo soterrado²⁵⁶ al no poder encontrarlo en la realidad. Por ejem-

Fig. 550. Higashiyama Kaii 緑響く (Midori Hibiku) (Eco-Verde) Pintado en 1982.



257. Higashiyama Kaii (1908-1999) Artista japonés que centra su obra en torno a la pintura de paisajes. De cuya estética se relaciona aquí en esta disertación con la propia de Ogawa, por mostrar a la naturaleza de una manera radiante, luminosa, fresca.

plo, en muchas de las obras de Higashiyama Kaii²⁵⁷ surge un enigmático un caballo blanco y puro (Fig. 550). ¿Es la utopía de Higashiyama Kaii el caballo blanco, único habitante en sus composiciones que disfruta del paisaje de la naturaleza? ¿Quiere Higashiyama Kaii que el espectador se convierta en el caballo blanco como alma que es capaz de sentir la inmensa paz en la naturaleza? ¿Es el mismo el deseo de Ogawa, el agua, emblema de la libertad, la pureza, la frescura? ¿Quiere Ogawa ser el agua? ¿Quiere que el espectador se convierta en el agua límpida de la naturaleza como alma que es capaz de sentir el inmenso regocijo de la vida con la naturaleza? ¿Imagina Ogawa ser el agua cuando la diseña?

Al ser así, hace suya la admiración y respeto que esa época tiene por esa agua que llega en estos lugares por primera vez a Kioto, y es por tanto su obra estandarte de esta nueva realidad. Esa es la razón de por qué el agua siempre tiene un carácter fundacional. Es el reflejo del impacto que produce en esta época su disponibilidad. Ogawa es el mediador entre la naturaleza y el jardín. En ello él se sueña siendo el agua del mismo recorriendo el paisaje por donde viene y de donde viene y quiere hacer nacer en el caminante la misma experiencia reveladora del paisaje. Ese es el motivo último de las implicaciones visuales y espaciales, que se están viendo en la disertación con el fin de vincular el jardín con la procedencia de su agua.

Tras la constatación de la mayor importancia del agua en la composición del proyecto, su siguiente preocupación es como hacer que esta agua sea, se perciba, lo más natural posible, al igual que en su estado originario. ¿Porqué la quiere mostrar como en la naturaleza?. La respuesta es sencilla, para Ogawa el jardín es naturaleza, que a partir de pequeñas pinceladas hechas por el ser humano, es capaz perfeccionarla sin que pierda su esencia original. Para lograrlo, Ogawa lo hace uso de tres diferentes niveles: el visual, el espacial y el funcional. Como consigue llevarlo a cabo a través de estos tres estadios, se estudia a continuación.

256. «La obra de arte se entreteje en la piel de su creador como un doble de su propia carne» Jean-Paul Sartre en Neret (1994, p. 35)



Fig. 551. Naturalización del agua visualmente. Jardín de Ryukyo-in.



Fig. 552. Naturalización del agua visualmente. El agua parece venir de las vaguadas que forman las montañas.

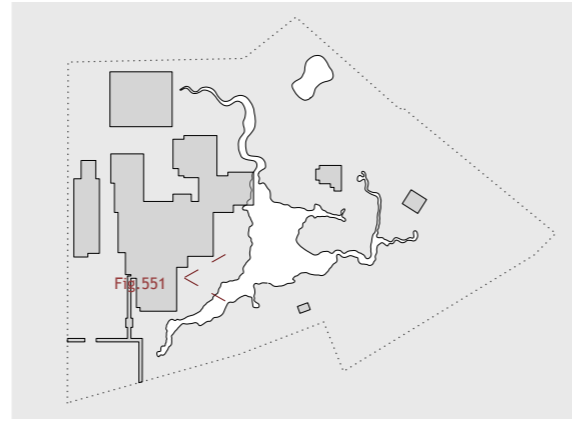


Fig. 553. Naturalización del agua visualmente. Plano del jardín de Ryukyo-in.



Fig. 554. Naturalización del agua espacialmente. Jardín de Maruyama. Imagen del meandro intermedio.

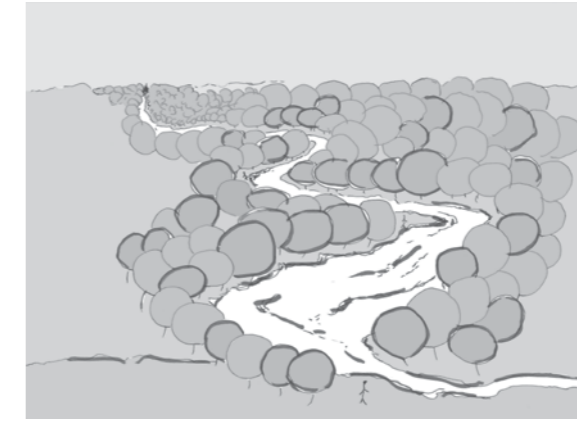


Fig. 555. Naturalización del agua visualmente. El flujo del jardín describe a los tres cursos del agua en la naturaleza.

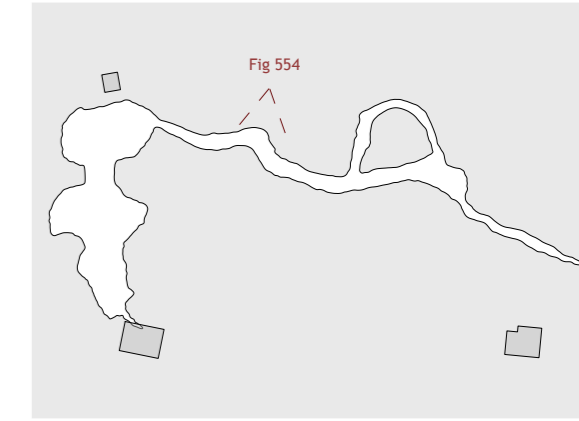


Fig. 556. Naturalización del agua visualmente. Plano del jardín de Maruyama.

En primer lugar visualmente Ogawa naturaliza al agua a partir de anclarla al lugar. Para ello, el flujo del agua siempre se enlaza visualmente con los valles y vaguadas de las montañas, que son los vacíos existentes entre ellas. Así se da continuidad visual a los arroyos existentes de las montañas en el jardín (Fig. 551-553). Para conseguir tal amarraje, primero se abre un claro en el jardín que lo referencia con respecto al paisaje, también su agua; posteriormente este claro se prolonga hacia el fondo, a través de la fisura del flujo del agua de cuya superficie no crecen árboles. De ese modo se crea un espacio profundo sobre la misma hendidura del paisaje. En este hondo intervalo, el velo con sus elementos son los que se interponen entre ambos para lograr el artificio de ocultar visualmente el origen real del agua en el jardín. El papel del velo con respecto al flujo, es hacer no finita a la visual que entronca el jardín con el valle del paisaje y de paso alargar el destino del caminante, a partir de la “falsa perspectiva lineal”. La razón del empleo de este recurso perspectivo tiene sus raíces en el paisaje, en donde numerosas montañas se suceden, una tras de otra, de igual modo que los elementos del velo del jardín creándose una gran profundidad visual. La falsa perspectiva lineal surge de esta voluntad de Ogawa de ligar visualmente el valle del paisaje con la venida del agua, y ese es el modo con el que consigue naturalizarla. La razón de crear una perspectiva lineal no es mostrar el origen, propósito de la propia perspectiva lineal europea, sino que todo lo contrario, su intención es difuminarlo a partir de superponer numerosos elementos, capas de los velos, que se anteponen en esta suma continua, aditiva de sombras y más sombras que recuerdan a las capas de las lacas en su producción. Por eso aquí se recurre al calificativo de “falsa” perspectiva al compararla con la europea. Como conclusión visual por lo tanto, el espacio del claro con su luz sirve para dar referencia al flujo en el lugar, sugerir su procedencia, y el espacio del velo con su penumbra vale para ocultar y dar profundidad al hogar de su origen real en un acto de unión del caminante con el paisaje que recorre a ambos hasta hallar el manantial.

En segundo lugar, acerca de como naturaliza el agua espacialmente, el flujo tiene un sentido y como tal sus direcciones. El flujo acumula aguas, aparta sedimentos, disipa energías. El flujo es el vigor de un hilo en su origen, es la templanza del asiento en el discurrir, es el ancho remanso en la desembocadura de su mar. Son los tres cursos del flujo de la naturaleza a los que Ogawa recurre en el jardín para naturalizar al agua de manera espacial (Fig. 554-556). El agua, viene del fondo y se dirige hacia el frente, siempre hacia al caminante. Él ve venir al agua. Asimismo y junto al flujo hay un camino, que es el que el caminante ha de recorrer. A la vez que avanza en su marcha espacial, recorre el camino inverso al que hace el flujo del jardín. Y mientras lo anda, numerosas experiencias especiales y puntos peculiares del jardín ve y descubre, son los elementos del flujo. Es éste por tanto el camino de la aventura, al periplo de la vida, que es asimilable a las singladuras del agua en su largo camino de llegada, visita y salida del jardín. Y en ese caminar inconscientemente que realiza el caminante que aborda al agua, en la confluencia de ambos flujos, el del agua y el del camino, ha penetrado al jardín. Es para cuando entonces descubre al origen del agua en este espacio interior protegido por los velos del jardín, cuando la penumbra ya ha caído por completo sobre la madre del lecho del flujo. Es entonces cuando una lágrima menuda de agua, surge del manantial de donde nace el flujo del jardín, ya del paisaje, dentro del bosque profundo del velo. Y el caminante en este clímax halla en ello la sensación de alzarse frente el germen del jardín al que le da la vida, al flujo de su energía, al porqué de su fundación. Tras ello le embarga tal sentimiento que es bien cercano al que le une a la naturaleza de un modo místico y filial, vacuo de simbolismos religiosos de por medio. En este sentido para Ogawa el movimiento, el flujo, es figura; el vacío, el claro, es su lienzo; y la oscuridad, el velo, es el marco. Un borde sin límites, sin cantos fijos, y el agua se desdibuja en ese espacio, flotando, espumosa sobre él, del mismo modo que en una pintura *Nihonga* la tinta oscura se desploma y escampa sobre atmósfera brumosa del lienzo.



Fig. 557. Naturalización del agua funcionalmente. El jardín de Seifu-so.

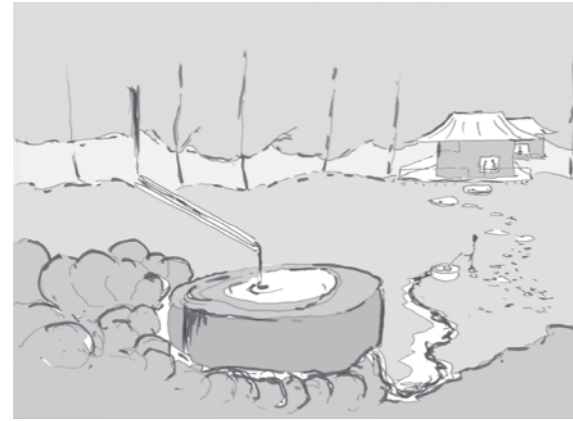


Fig. 558. Naturalización del agua funcionalmente. El agua es el ingrediente esencial para la ceremonia del té..

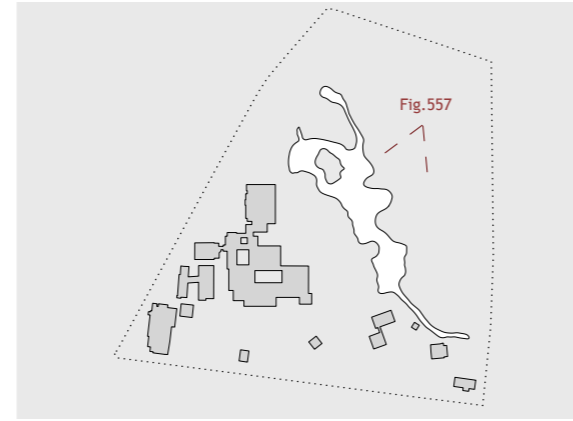


Fig. 559. Naturalización del agua funcionalmente. Plano del jardín de Seifu-so.

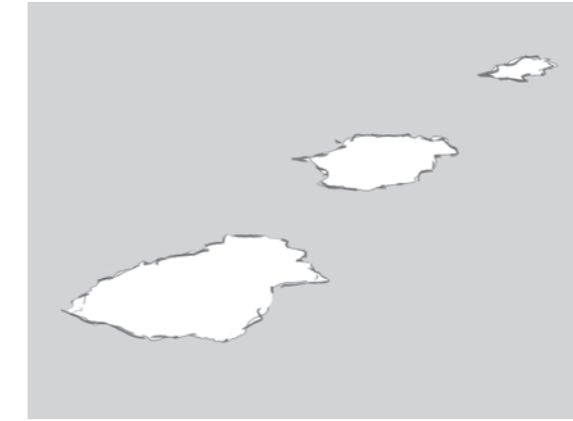


Fig. 560. Relación de claros en el jardín. La función de los claros es mostrar el flujo.

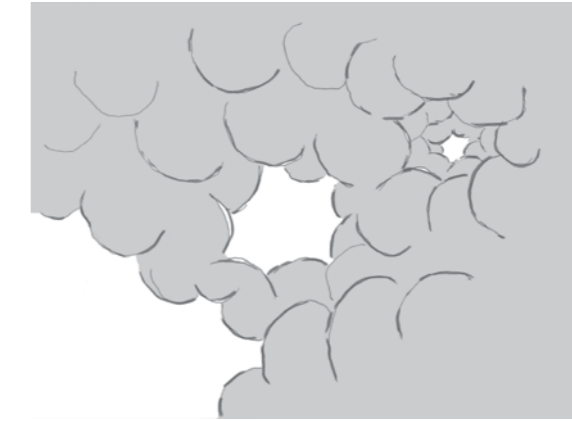


Fig. 561. Relación del velo en el jardín. La función de los velos es ocultar el flujo.

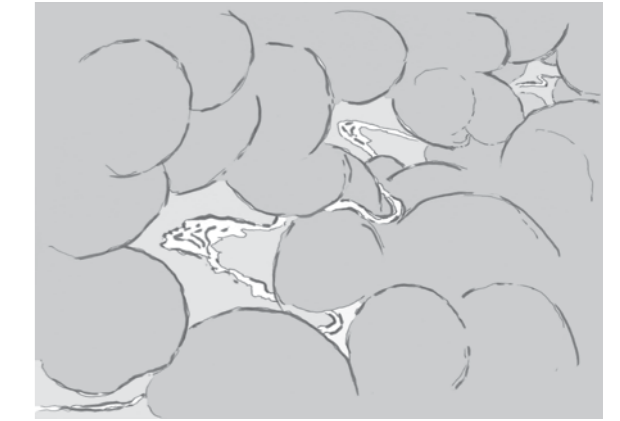


Fig. 562. Relación del flujo en el jardín. El flujo es la ley, corre libre entre el claro y el velo.

En tercer lugar, acerca de como Ogawa naturaliza al agua en el jardín de un modo funcional, para Ogawa, el agua es el ingrediente del jardín, el alimento necesario para la realización de la fiesta del té, tanto del estilo *sencha* (Fig. 557-559) como del *matcha*. Es por ello que del flujo se separa un ramal, que va a llevar el agua a las puertas de la casa del té. Es por ello que al flujo aporta aguas un afluente que surge de un borbotón de agua cerca de la plaza del té. Desde el lugar del manantial por tanto, cerca de él, se hace la ceremonia del té, que se sirve de esta agua sobre la que se vierten las hojas del té *sencha* o el polvo *matcha* en el espacio del confín de la plaza, o en el bosque profundo, según el lugar que se haya escogido para celebrar cada ceremonia para cada caso. Recoger el agua, verter el agua, hervir el agua, espolvorear la molienda, esparcir las hojas, batir el agua, amerar el agua. Servir el té del agua del jardín al caminante que lo ha penetrado y que ha esperado en el cenador. El caminante se siente en lo más profundo del paisaje, en lo más auténtico.

¿Cuál es la función social por tanto de este flujo? Su misión es de conservar y renovar.

Profundo en las montañas el caminante halla el origen del flujo, es el mensaje de contención que los Ogawa quieren transmitir a sus espectadores para este periodo Meiji, caracterizado por ser una era convulsa que intenta hacer frente a la naciente contradicción japonesa de querer abrirse al exterior para modernizarse sin querer perder apenas nada de lo que le es propio y autóctono. ¿Es capaz de hacer compatible, belleza y conveniencia? ¿Cómo hacer compatible modernidad y tradición parece preguntarse Ogawa? Y la respuesta es a través del flujo, pues con éste realiza un anclaje al lugar a nivel visual, espacial y funcional como se ha visto. Este flujo está fuera, lejos de cualquier tradición pero también fuera de cualquier esfera de modernidad que no sea otra más que la de la tecnología por la forma con la que Kioto en esta época trae el agua hasta estos lugares con la construcción de un canal.

Con respecto a los avances de esta idea del flujo con respecto al jardín tradicional japonés, el concepto del flujo entendido por Ogawa es renovado a través de estas tres esferas visual, espacial y funcional, con sus repercusiones sociales que han sido también descritas en la parte de la plaza con la gran fiesta del té de Higashiyama. Más concretamente acerca de estas innovaciones, a nivel visual por ejemplo, se realiza un original uso de la técnica de *shakkei* de tomar prestado un vacío con otro vacío, teniendo en cuenta a los propios del jardín y del paisaje. Allí donde en la naturaleza hay una holgura, Ogawa incorpora otra en el jardín. Asimismo a nivel del recorrido, el flujo abre nuevas vías en el paisajismo moderno al instaurar el concepto de confluir los tres cursos de un río con la malla del camino, para hacer penetrar espacialmente el jardín y así alcanzar al paisaje solo cuando el velo se une con el manto de la montaña. De ese modo el velo se convierte en espacio de entrada al paisaje y el agua bajo él con el acicate de ser recorrida hasta su arranque, se convierte en el motor para esta penetración espacial. A nivel funcional, el flujo lo une a la esfera de la tradición renovada del té macha con toda su nueva filosofía que le es propia e implícita en la búsqueda de una naturaleza fresca y pura que bien recuerda a las pinturas posteriores de Higashiyama Kaii.

El concepto del flujo en Ogawa, trasciende a lo meramente compositivo y funcional. Tiene implicaciones contextuales, sociales, pero también personales, subjetivas, más profundas y complejas que pertenecen al campo de la tradición, religión, arte y de la naturaleza que anteceden a las cuestiones propias del diseño y que son muy cercanas a la personalidad y carácter de Ogawa. En Ogawa, el espacio del flujo del agua es la ley y los demás espacios del claro y del velo están a su entera disposición (Fig. 560-562). Las composiciones de los jardines son por lo tanto resultado en primer instante, del concepto de naturaleza que Ogawa tiene, y de entre ellas, la que nos ocupa, del concepto del agua que Ogawa tiene, que es naturalizar a cada elemento para que sea visto del mismo modo que en la naturaleza.



Fig. 563. *Ichimon jitanago* en el jardín de Heian Jingu.



Fig. 564. Cangrejo de río en el jardín de Heian Jingu.



Fig. 565. Almeja de río en el jardín de Heian Jingu.

Se ve ahora un tiempo único y excepcional en la construcción de cada uno de los jardines. Se trata del instante en el que se anegan por primera vez a los terrenos deprimidos para tal fin en el jardín y que están a la espera de que llegue el agua desde el exterior de los mismos (Fig. 566). Es esta experiencia del agua naciendo en el jardín por tanto la que reúne las expectativas de Ogawa cuando diseña a la hendidura de la vida que corre por el jardín. Es por tanto este momento cuando se da paso a la inauguración festiva que colma las expectativas del arduo proceso que conlleva completar a la obra. A partir de ese momento el jardín ya no le pertenece al diseñador ni al propietario, a partir de ese momento el jardín le pertenece al agua y al paisaje. Es ella la que erosiona el lecho, la que modela a las penínsulas, la que riega a los árboles, la que trae a la vida (Fig. 563-565) , y de ello es testigo el caminante. La aventura del agua es la aventura del caminante. Si la utopía de Kai Higashiyama es el caballo blanco, la utopía de Ogawa es el agua. Y Ogawa es el agua porque quiere que el caminante sienta lo mismo que él siente por el agua, profunda alegría y respeto y lo que ella siente hasta llegar aquí: el relieve del lugar.

Para dar conclusión a las respuestas dadas hasta aquí, este agua es ante todo vida en el jardín. Ogawa la entiende como un elemento que fluye de un modo místico y abarca a la totalidad de ellos al tiempo que les dota de distintas atmósferas que se suceden una tras de otra de manera continua. Discurre a modo de energía universal que a todo lo impregna y da vida. La muestra en su estado más puro, en su estado inicial y primigenio. Es el agua el material creador que organiza el diseño del jardín mientras fluye. Lo toma prestado del paisaje de una forma real, entra en el jardín a dotar de vida a los elementos, y lo abandona para seguir el curso y realizar la misma función en uno y otro jardín, así sucesivamente. Es agua compartida, no pertenece a un propietario sino que a todos a los que sus jardines visita en la ciudad. La limpieza del agua es responsabilidad conjunta de todos los ciudadanos. Es la metáfora de la vida humana social con respecto al grupo.

Fig. 566. Primer momento de la llegada del agua a un jardín. El jardín de Hekiun-so siendo restaurado. (Pág. sig.)





Fig. 567. El murmullo en el jardín de Kyu-iwasaki-tei



Fig. 568. Plano del jardín de Kyu-iwasaki-tei

Explicado el concepto del curso del flujo en general y su esencia en la obra de Ogawa, cabe hablar de la suerte del flujo, que es la forma en la que el caminante es consciente del mismo. Éste es el soporte de una onda que de él se desprende. El murmullo. Es a través de su susurro por el que el flujo consigue acercarse al caminante, mostrarse, de no ser así, sin el balbuceo del flujo, en su rápido discurrir, escaparía a la atención del caminante. Por el murmullo el flujo se hace consciente en el lugar, incesante, audible y no es una simple masa de agua que escurre del oyente. El murmullo es el MA del flujo cuando se oye en distancia y exacta localización. El murmullo es el OKU del flujo cuando se le escucha desconociéndose su procedencia, a lo lejos, con su remota cantinela. ¿De donde procede el murmullo? De la energía del flujo ¿De dónde surge ésta? Por gravedad, por el diseño en el jardín de una adecuada topografía. ¿Dónde se forma el murmullo? En las discontinuidades creadas en el curso del flujo. Si no desaparece la energía del flujo, ¿en qué se convierte a medida que su vigor se atempera al encontrar, piedras, vacíos que se hallan de por medio? En sonido. Por lo tanto, para que el murmullo del flujo exista, son necesarias las rocas. Las mismas piedras que hasta este punto no han sido tratadas en profundidad. Son éstas el cuenco del eco del agua, al tiempo que configuran el pretil de la misma, al contenerla, son la piel, el tambor de resonancia. Las piedras en Ogawa son el instrumento del flujo del agua. De la misma modo, los árboles con sus hojas lo son para el devenir del viento; Ambos, árboles y rocas, son las poleas del movimiento; mientras que el vacío, el espacio del claro, es el silencio en la platea, desde donde se hace espacio en el oír. La escucha es por tanto, el sonido que se produce en el choque del agua con las rocas. Así trasciende Ogawa el papel que las piedras han tenido en el jardín tradicional japonés ligadas a cuestiones simbólicas y por tanto exentas de ellas mismas. El murmullo es por tanto el recurso utilizado por Ogawa para naturalizar a las rocas y esto es un avance cualitativo con respecto al pasado. El murmullo, la armonía que refleja el espacio del flujo, es la sinfonía de las rocas con el jardín (Fig. 567-571).

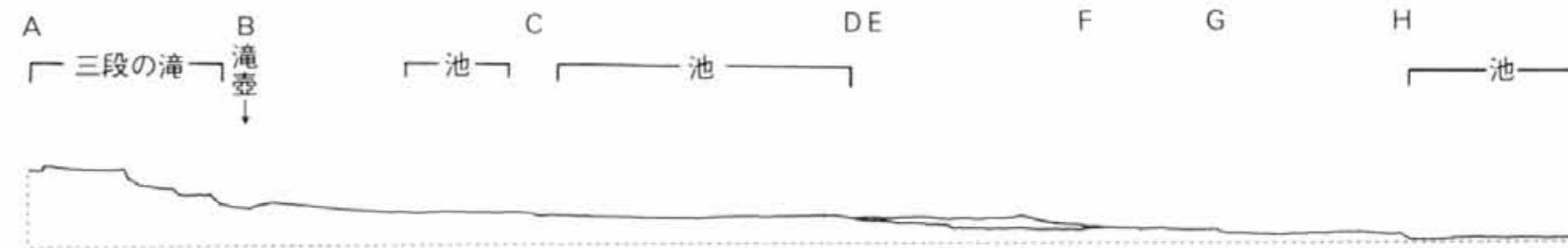


Fig. 569. Flujo entre el claro y el velo: Sección del jardín de Murin-an. El gran salto de agua se sitúa al fondo de la parcela. Los pequeños regueros caen al frente cerca de las habitaciones principales de la casa



Fig. 570. Flujo entre el claro y el velo: Murin-an



Fig. 571. Plano del jardín de Murin-an

El flujo y el murmullo forman respectivamente el tercer soporte y la tercera sustancia del espacio del jardín. Se halla el flujo, entre ambos dos espacios del claro y del velo. A su vez se halla el murmullo, entre la luz y la penumbra. El jardín de Ogawa es el murmullo que evapora entre la luz y la penumbra. El murmullo, la sustancia del flujo, forma junto con la luz y la penumbra el conjunto de las tres materias intangibles del jardín. Intocables se adhieren a su estructura. Son las ondas que rebotan, absorben, emiten desde sus masas.

En cuanto a la relación del espacio del flujo con los otros dos, se sigue que, tanto el flujo del jardín que se halla delimitado por cauces, el del agua, como aquel otro mas etéreo, el del aire, obtienen la total continuidad material que los otros dos espacios del claro y del velo, con sus respectivas sustancias de la luz y de la penumbra, no son capaces de obtener, y que solo lo consiguen de forma discontinua, a nivel espacial y visual, a través del sagaz uso que Ogawa hace en planta al concatenar y alternar diversos espacios u objetos del jardín entremezclados. No existe la oscuridad total ni la total blancura en el jardín, pero si el cambio perpetuo.

Así pues, el claro es un lienzo, el velo un marco y el flujo su cambiante figura. ¿Cómo se orienta y dibuja esta forma líquida? A través de contextualizar a la forma del flujo en el lugar, a partir de una relación entre jardín y paisaje que sucede como se sigue:

Esta marca del flujo se dibuja sobre el marco ambiguo que crea el espacio abierto del jardín hacia el paisaje. Así pues, en lo perceptivo, los límites visuales del flujo nunca coinciden con el propio recinto del solar. Ello visualmente es así pues al situar numerosas masas vegetales agrupadas en su perímetro, su origen no es visible. Respecto al paisaje, mientras que en unos casos ésta parece venir tras él, desde la total extensión del mismo al que se abre, en otros cuando no es posible abocársele a él queda sostenida bajo el cielo en som-



Fig. 572. Flujo y límite. Jardín de Ryukyo-in



Fig. 573. Flujo y límite. Jardín de Furukawa-tei



Fig. 574. Flujo y límite. Jardín de Keiun-kan



Fig. 575. El canal del lago Biwa. Puerta de un túnel.



Fig. 576. El canal tras la llegada a la ciudad de Kioto



Fig. 577. Piedras de la región de Moriyama son cargadas para ser enviadas a Kioto a través del canal para ser ubicadas en los jardines.

258. Tanto en los jardines de Kaiu-so como en Tsuji-ke al disponer de montañas naturales en el lugar, éstas se perforan para incrementar el eje de profundidad físico y visual.

259. El jardín de Tairyu-sanso se enclava en un tranquilo vecindario sin hallarse perturbado por el ruido del tráfico o demás sonidos intrusos. Su paisaje sonoro, gobernado por el sonido de las cascadas, se divide en tres áreas: 1) a lo largo del arroyo principal; 2) junto a la cascada principal, y 3) en la orilla del estanque junto a la vivienda. Estas áreas sonoras se conjugan de buena manera con la estructura global del jardín y sus implicaciones espaciales. En el estanque principal los niveles de sonido de la cascada muestran mayor relevancia con respecto los puntos de vista principales que con la distancia de los otros puntos de vista secundarios. Es en ese sentido como la relación visual del espacio y su paisaje sonoro del jardín se reconocen. Sowa (1999, p. 664). Además de estas conclusiones que extrae Sowa, del mapa sonoro del jardín de Tairyu-sano otras conclusiones espaciales de importancia para esta disertación se destacan. En primer lugar, la gran variabilidad del paisaje sonoro que distingue a los espacios del jardín de forma muy clara. Cerca de las cascadas y de los saltos de los arroyos los niveles auditivos son de 74 dbA; en el interior de la plaza 47 dbA; y alrededor de la casa de 56 dbA. Estos datos muestran a) la importancia del espacio del velo para confinar y amplificar el sonido de las cascadas que en su interior se ubican; b) la sensación física y psicológica de aislamiento de la plaza con respecto al conjunto que confiere un espacio independiente en el interior del espacio global y cuya repercusión es un aumento de la profundidad espacial; c) el carácter aglutinador de las vistas principales desde la casa que ofrecen tanto una visión como audición del conjunto. Los orígenes de las cascadas se ubican en los bordes, dentro del velo, entre el claro principal y el interior, de ese modo Ogawa entiende una escena principal y sus bastidores.

bra. El agua al ser el eje central de la composición, el centro de gravedad físico y jerárquico de la obra, es por tanto, una figura que se inscribe o se circunscribe a los propios límites del recinto del jardín (Fig. 572-574). Sin embargo aun siendo así, en el agua, su origen es siempre desconocido, penetra hacia el fondo invisible del espacio de jardín, que profundo se vuelve infinito en la negrura del horizonte. Esto es así, por el adecuado empleo de la técnica de *miegakure*, consistente aquí en aquellas operaciones realizadas por el arbolado para ocultar el inicio del flujo. Pero también por el sabio uso de la técnica de *shakkei*, que primeramente hace de referencia al lugar y orienta a la misma hacia el paisaje, para después de nuevo ocultar la visión del mismo. *Shakkei*, *miegakure* y *jikoshouji* son las técnicas pues que Ogawa usa para materializar a los conceptos espaciales de MA y de OKU en el espacio del flujo, del claro y del velo. La forma en que el vacío es capaz de ocultar otros objetos es a través de su capacidad por albergar a la oscuridad. El vacío es la cueva de la penumbra, tanto cuando ésta se excava sobre un bosque de madera como para una montaña de piedra²⁵⁸. Como si de una pintura *nihonga* se tratara, en donde el vacío es la figura invocada, en el jardín sucede lo mismo con el flujo del agua que se suspende en la atmósfera del jardín. Le diferencia con la pintura, entre otras cosas, es por el sonido del murmullo que trepa sobre la nada que para el observador es el aire del jardín. El susurro invade al jardín por todos los rescoldos y arrulla al espectador con el balbuceo de su sonido que le acompaña en un caminar dirigido hacia el origen.

La intensa relación que mantiene el flujo con los anteriores espacios del claro y el velo es tal cual descrita, pues se encargan estos dos últimos, bien de mostrarlo bien de ocultarlo. El camuflaje del flujo del agua sucede tanto visualmente como auditivamente²⁵⁹. Esa es la misión que ambos espacios del claro y del velo tienen para con el flujo, que sin embrago, corre, se desenvuelve, se enrosca libremente entre sus orografías y sus canales de sombras.

¿Desde dónde viene?, ¿Adónde se dirige?, ¿Hacia adónde abandona? Estas son las últimas preguntas que cabe resolver.

Entra el flujo, viene y se va. Con su alboroto, escapa el estrato superior del mismo, mientras que el inferior deja poso sobre el fondo del lecho en el jardín, en donde se almacena la historia del lugar. Cáscaras de moluscos, peces y algas. Es el flujo, un agua natural, llena de vida, pues no es un agua que haya sido tratada para evitar a estos organismos.

Cuando entra de afuera, viene de un determinado lugar, alejado, de un ecosistema vecino, a través de un largo acueducto construido en el periodo Meiji²⁶⁴ para contentar a los ciudadanos de Kioto, desencantados tras la pérdida de la capitalidad respecto a Tokio, atemorizados ante en el amenazante declive demográfico y económico.

La realización de esta vía fluvial del canal del lago Biwa (Fig. 575-576) trae consigo la construcción de la primera estación hidroeléctrica de Japón que sirve entre otras cosas para suministrar energía a los tranvías que se inauguran ahora y articulan a la ciudad. Es más, este acueducto trae gran prosperidad paisajística a la ciudad de Kioto, pues dibuja una red de canales que abastece a gran parte de la ciudad de agua y de sus efectos beneficiosos. De igual modo estos canales sirven de transporte de rocas grandes y pesadas que desde las lejanas ciudades a orillas del lago Biwa, por ejemplo de Moriyama²⁶¹, se hacen traer para la construcción de los jardines (Fig. 577). Curioso es este hecho, primero es el agua la que transporta a aquellos objetos que posteriormente servirán para confinarla. Las rocas del jardín con respecto al flujo del agua, no pueden con todo retenerlo al menos contenerlo y ser testigos posteriormente de su salida del jardín.

Viene deja poso y se va.

260. Construido entre 1890-1912

261. *Moriyama no ishi* 守山石 Piedra de la región de Moriyama altamente empleada por Ogawa que destaca por la riqueza y variedad de sus vetas.

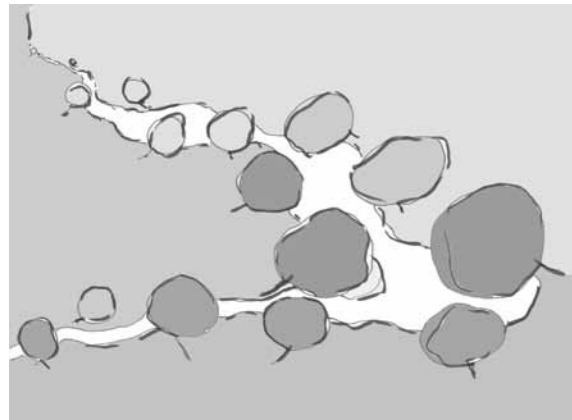


Fig. 578. No geometría del agua. Revelada por el claro. Ocultada por el velo.

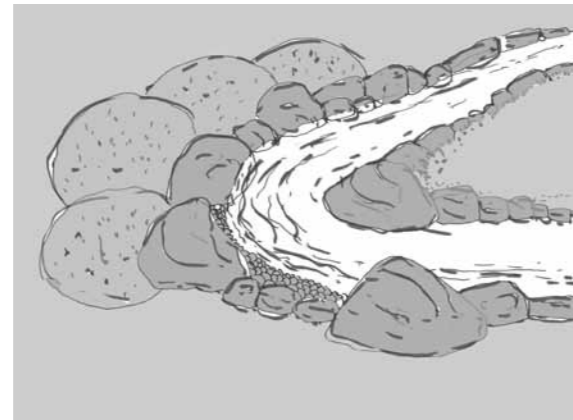


Fig. 579. El agua crea distintos lugares. Su pretil esta cuidadosamente elaborado. Se construye de piedras con distintos tamaños. Las que responden a una escala paisajística y otras de escala más humana.

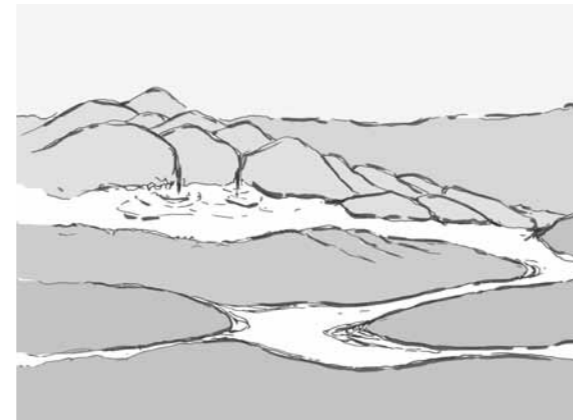


Fig. 580. El volumen del agua guarda relación con la topografía del jardín.

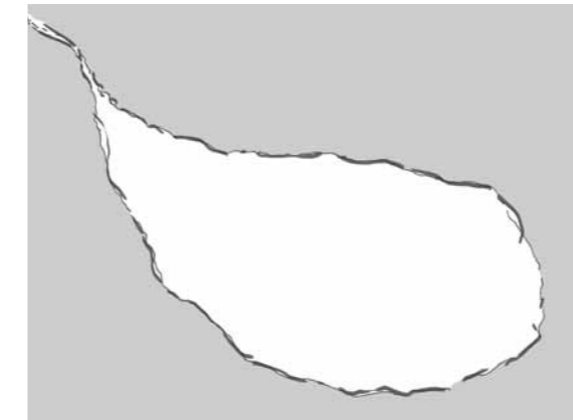


Fig. 581. El estanque

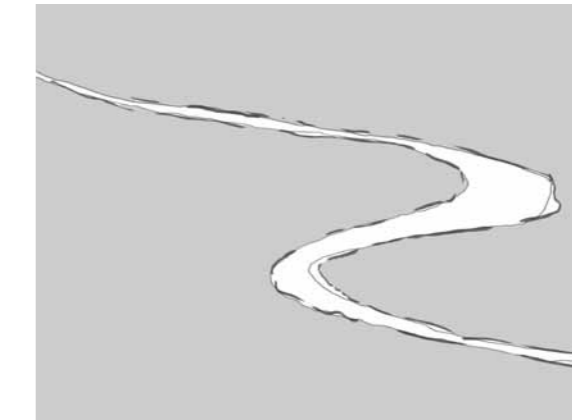


Fig. 582. El arroyo

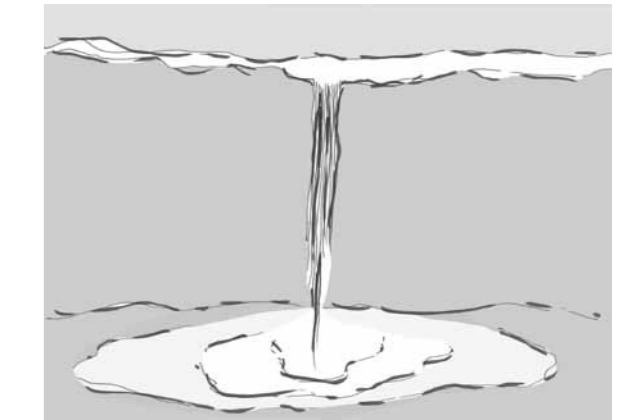


Fig. 583. La cascada

Por lo tanto el flujo, el líquido tiene vida, ya que no solo trae al agua sino todo lo que ella, por amniótica, trae consigo. Ogawa en su operación de excavar el terreno, traza por tanto una fisura por cuya tierra discurre la vida y el murmullo en el jardín. Así mismo, el flujo del aire, también trae a la vida consigo, como así los son los pájaros, las mariposas, los insectos. El flujo del aire, el flujo del líquido. El flujo incontrollable, el flujo controlable, ambos conviven en el espacio del flujo. Los árboles frente al aire, hacen sonar a la voz del viento y se las ven venir tanto por éste feroz, como por el murmullo para apaciguarlos. Las piedras y el agua también se desgastan y ondulan respectivamente por la acción del viento. Cambian. Lo reflejan. El flujo es por tanto el espacio en donde por tanto se ensaya al cambio perpetuo.

¿Cuáles son los condicionantes de Ogawa para trazar la forma del agua ?

La manera de esbozar a la forma del agua definida por el pretil compuesto de rocas es a través de una no-geometría de la forma del agua. No es predicable su contorno ni tras haber tenido experiencia del jardín. Ello es así, pues su perímetro no es consecuencia de una imagen preconcebida de antemano, sino que es el resultado de un gesto inconsciente de la misma, cuya sensibilidad deriva de este mostrarlo u ocultarlo por parte de los espacios del claro y del velo en el jardín y el valle y la montañas en el paisaje (Fig. 578).

También respecto al curso del agua en el que se encuentre Ogawa crea anchuras del agua para instaurar lugares del agua. Además debido a la fragmentada construcción del pretil mediante rocas de tamaño medio, todas diferentes entre sí, se atomiza a la línea gruesa del flujo del plano de papel (Fig. 579).

Por último, la forma del agua es también resultante del hecho de considerar la topografía del lugar, cuya relación con el flujo es tan íntima que aún sin haber aporte de agua exterior, la lluvia por escorrentía, dibuja a la misma mancha de agua predeterminada por el diseño de Ogawa. Así es su jardín holístico (Fig. 579).

Introducidos ya el flujo y el murmullo, se pasa a continuación a explicar al mismo de un modo particular a través de sus tres cursos. Ya que de esta agua en movimiento, dicho flujo no es homogéneo, sino que se caracteriza por tener distintas velocidades y por tanto distintos murmullos o incluso de no tenerlos. Estas distintos tempos que definen las diversas áreas del curso del flujo son:

-El estanque (Fig. 580). Es el espacio universal del agua y reflejo del paisaje más allá de la otra orilla. Es una agua especular, tersa y calma, a la espera de que este espacio vacío sea mínimamente alterado por cualquier fenómeno exterior.

-El arroyo (Fig. 581). El agua en esta etapa produce en su movimiento un sonido jovial y caprichoso. El arroyo es la zona de transición intermedia. Hay numerosas piedras en él, con el fin de apaciguar el vigor de la energía desde donde viene. El color del agua adquiere un color blanquecino y la forma del arroyo sinuosa. Esta parte se caracteriza por ser una forma espacialmente orgánica con distintas curvas y contracurvas a modo de meandros, hoces, desfiladeros, emisarios, de las que Ogawa va equilibrando el vector del arroyo del agua de un lado a otro del espacio del jardín. Es en el tema del arroyo donde Ogawa es bien admirado en Japón.

-La cascada (Fig. 582), es donde nace el agua del jardín. Se manifiesta de dos formas contrarias, una torrencial y otra apacible, la cascada hombre, alfaguara, y la cascada mujer, manadero suave en donde el agua se relame. En los casos en que existe más de una cascada en un mismo jardín, estas están jerarquizadas según lo anterior. Ogawa es innovador en la creación de elegantes cascadas de tres niveles²⁶², en la que el estrato superior el agua rompe de tal manera y dos piedras grandes hacen los otros dos saltos de agua. Desde la estancia principal, vista desde la distancia lo suficientemente alejado para no escuchar su sonido, la cascada presenta al agua como un elemento fenomenológico, atemporal e incesante, por su sordo movimiento.

262. Ogawa reinterpreta en muchas de estas composiciones a la cascada de tres niveles del jardín de Sanbo-in en el complejo budista de Daigo-ji en Kioto.



Fig. 584. Kyozen-tei: la cascada cae directamente sobre el estanque.



Fig. 585. Tairyu-sanso: un largo arroyo crea distintas plazas del agua.



Fig. 586. Seiryu-en: dos arroyos que caen de la colina, alimentan al estanque.

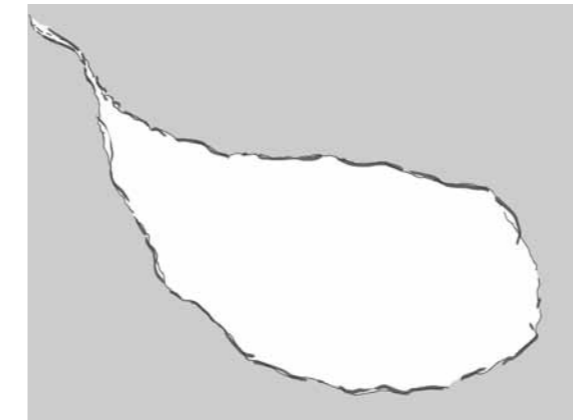


Fig. 587. Flujo acumulativo: el estanque recoge las aguas de la cuenca del jardín.

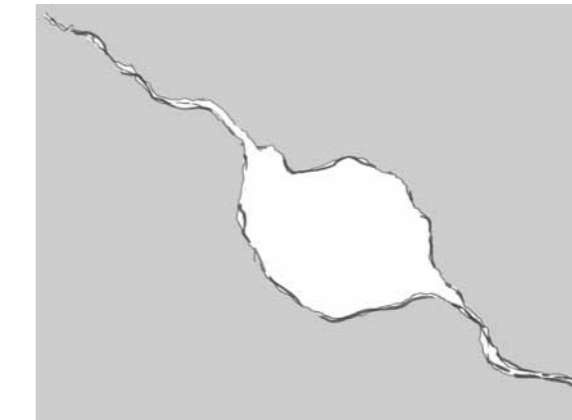


Fig. 588. Flujo estacionario: el estanque articula las aguas de entrada con las de salida del jardín.

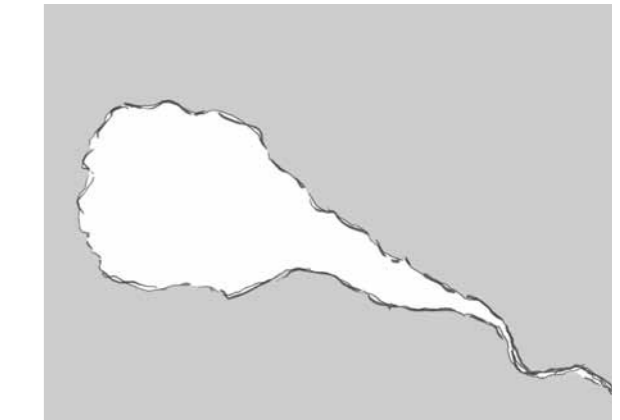


Fig. 589. Flujo dispersivo: el estanque disipa las aguas del estanque del jardín.

Partiendo de estos tres elementos arriba mencionados y con la intención de recrear a distintas escenas que Ogawa vive directamente en su naturaleza más cercana y próxima, que son las montañas de Higashiyama, combina y conecta a estas tres partes entre si y ofrece muy diversos matices en los elementos que forman el catálogo imaginativo de paisajes y soluciones de la obra de Ogawa. Así pues, una cascada vierte directamente sobre el estanque en unos casos, o un riachuelo se interpone entre ambas partes en otros. Un estanque es de una anchura intermedia entre dos riachuelos. Tres pequeños estanques se conectan entre ellos con pequeñas cascadas continuas. Un arroyo desemboca en un estanque. Un estanque se vacía en un arroyo. Dos arroyos confluyen y forman un estanque, etc (Fig. 584- 586)

Estos son los elementos con los que compone el flujo. Ogawa abstrae a estos tres elementos de la naturaleza para crear una naturaleza artificial. Pero no se limita a ello sino que también se sirve de estos para conseguir importantes avances espaciales y paisajísticos a través del sonido que generan estas tres fases. De ese modo se definen a variadas atmósferas. Todas ellas se suceden de una forma natural y a partir de la construcción de este agua. Por lo tanto es un agua continua. Esta continuidad se da en algunos casos de una forma gradual, geoméricamente hablando, de manera más natural, en otras esta unión es más artificiosa por ejemplo en el jardín de Kyozen-tei (Fig. 584)

Esta permanencia de las tres partes tan notoria, bien construida y proporcionada es una novedad dentro del jardín tradicional japonés. Si bien en el tratado del *Sakuteiki* si nombra a estas partes, en la práctica, el jardín tradicional se centra en la figura del estanque, y va poco a poco incorpora a la cascada. En cambio la parte del arroyo es la menos utilizada. Si en el inicio de esta parte se ha introducido al jardín de Daisen-in es porque en él si es visible estas tres partes aquí mencionadas de la cascada el arroyo y el estanque.

En Ogawa las recreaciones de los arroyos son particularmente bellas como se va a ver en los ejemplos. Para él, el jardín es entendido como un proyecto global en donde se integra e implica todos sus componentes entre sí. De ellos, el agua zonifica los distintas áreas del jardín.

Por lo general, Ogawa sitúa la cascada al fondo del jardín y oculta por los árboles. Gradualmente esta agua se va acercando al espectador bajo la forma de un hilo vigoroso de agua, el arroyo, hasta llegar al estanque que de este se va alimentando, justo en frente del edificio principal. A menudo otra cascada de agua se acerca por la derecha o por la izquierda, perpendicularmente al eje principal, la cascada “mujer”. Las cascadas evidencian la ubicación junto a éstas de la casa de té, con la intención de recoger de ellas el agua para la elaboración de la bebida, como se ha dicho. Habitualmente en cambio, un estanque es el motivo central junto con un prado. En otras en cambio, el estanque se enclava en una posición posterior no visible desde el frente de la casa. Estos son los casos de Yi-en, Seiryu-tei, Murin-an, entre otros, en donde un riachuelo viene a modo de emisario del fondo hacia la posición frontal.

En cuanto al tipo del régimen del flujo este puede ser acumulativo, estacionario o dispersivo (Fig. 587-589). De ello habla la forma del flujo. En el primer caso la forma es moldeada a partir de esta acumulación siendo un triángulo escaleno. En segundo lugar el flujo es estacionario pues la misma agua que entra en su mayor ensanche es la que sale. Por último es dispersivo cuando su forma es un triángulo escaleno invertido.

En cuanto a la cuenca del flujo cuya línea divisoria de aguas son los límites del jardín, esta cuenca puede ser arreica, endorreica o exorreica, según sea el modo de expresar la desembocadura del flujo, por evaporación, en un amplio mar o en un emisario de cuyo destino se desconoce al quedar fuera del jardín.

Se pasa a continuación a ver en profundidad y a nivel constructivo las tres partes del flujo y murmullo

Fig. 590. Estanque del jardín de Kioto-shi Bijitsu Kaikan. Foto de la época.



Fig. 591. Estanque

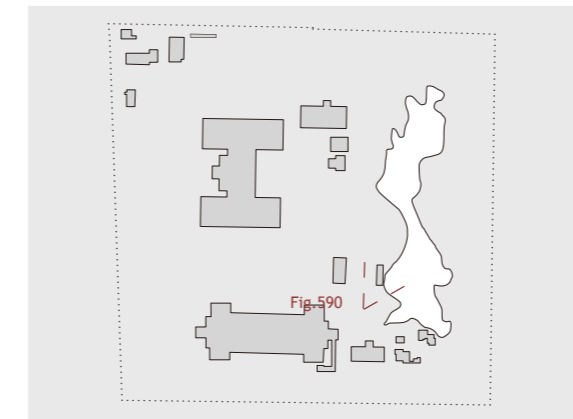


Fig. 592. Plano del estanque del jardín de Kioto-shi Bijitsu Kaikan

ESTANQUE

El estanque, plano horizontal de agua, junto con el *engawa*, plano vertical del cerramiento de la casa, fijan la posición del caminante sobre la pradera. Se acerca a la vera, retira la mirada del paisaje por un instante, salta a la piedra pantalán. Los destellos de luz cruzan a través de los mástiles de los árboles. Se reclina, toca al agua. Con su gesto atrae a las carpas que hacia él se acercan. Enturbian el fondo de arcillas.

El estanque, fina y tersa lámina de agua, reflejo lúcido de los árboles contiguos que hasta la orilla se arriman y doblan a por agua. En el estanque su agua se arremansa, y en ese ademán pasa a ser espejo que luce la belleza del lugar. Aguas arriba voltea y en lo profundo se confina sobre el fondo escénico del paisaje.

Las proporciones del estanque guardan una estrecha relación con las dimensiones de la casa principal y la pradera que yace entre ellos. En el lado opuesto del estanque, el más alejado a la casa principal, se halla la composición de árboles, recortada sobre el lienzo del cielo. Todos forman la gran vista del jardín.

El paisaje hacia el que se abre en su totalidad el jardín es en gran medida posible por el par formado por la pradera y el estanque. Ambos forman el gran vacío central del jardín, responsables de la imagen victoriosa que representa a la utopía de esta época y cuya voluntad es abrirse al exterior. Bajo esta coyuntura histórica y social, obtiene Ogawa la ocasión para sacar a la luz la progresión que el propio jardín japonés, en aras de un espacio luminoso, ya trae consigo desde los últimos años del periodo Edo.

Por lo tanto, es en este periodo Meiji cuando cataliza un arquetipo paisajístico que se caracteriza por una gran panorámica de corte naturalista que aúna a jardín y paisaje. Dentro de ella e incardinado dentro de los elementos que la forman, el estanque es de entre todos la figura más mágica y nuclear.

Fig. 593. Estanque del parque de Maruyama en invierno.
Año: 2013. Mes: Enero. Día: 13 Hora: 7.30 de la mañana.



263. 山紫水明 (*Sanshisuimei*). Término que genéricamente define a un paisaje natural hermoso, límpido, con la bruma que desciende de la montaña, bajo la luz púrpura de la aurora en el inicio del día, en donde el agua, lámina cristalina, forma la imagen especular de dicha belleza escénica. De forma específica el término alude a la ciudad de Kioto, por su peculiar enclave, rodeado de montañas y irrigada por numerosos ríos y canales. El vocablo fue ampliamente divulgado por 頼山陽 *Rai San-yō*, pensador, pintor y escritor japonés (1780-1832) que desde su pequeña vivienda, hoy en día todavía en pie a orillas del río Kamogawa y orientada hacia Higashiyama, divisaba día tras día la belleza de los amaneceres salientes tras las montañas y el fulgor del atardecer de las mismas a la orilla de la brisa del agua del río.



Fig. 594. Higashiyama Kai 花明り (Hana Akari) (Destellos de flor) Pintado en 1968. Parque de Maruyama.

En la bruma evanescente del alba, en la luna que flota en las noches de llena, *sanshisuimei*²⁶³ (Fig. 593) se hace realidad en el jardín de Ogawa. La belleza de Higashiyama ante el fulgor del color púrpura del crepúsculo sobre este paisaje natural de valle, montaña y lago, donde reverberan sus ecos de colores.

La utopía del jardín por tanto se hace real a través del estanque. En este vivir lanzado al paisaje con los ojos entornados, incrédulos de tanta belleza mientras se levanta en verano la calima desde el fondo del estanque. En ese vivir agraciado de cualquier mañana en la que el propietario despierta en su habitación, corre los bastidores de madera llenos de papel de *washi* y se queda embelesado solo frente ante tal paisaje ante tal estanque al pie de las montañas del este de Kioto.

El arte juega siempre a la mentira, a la ilusión óptica, pero cuando es belleza tiene un efecto placentero, inolvidable y estimulante, mas cuando es paisajismo, sus elementos son vivos y el arte toca entonces a la realidad, pues como naturaleza que trae consigo, el jardín otorga a la ciudad los múltiples beneficios que junto a ella le acompañan.

El frescor, la verdura, el perfume, la humedad, los procesos, el cambio, la vida entran a la ciudad.

Para que esta lámina sea un espejo del paisaje su construcción ha de seguir unas determinadas pautas que a continuación se analizan.

El estanque se compone por un fondo realizado de una capa de arcillas bentónicas y debajo de éstas otros estratos formados por rocas rotas y cantos rodados de distintos tamaños, una a uno escogidos del propio fondo del lugar. Todo ello con tal de asegurar una total impermeabilidad que evite las filtraciones de agua en su fondo, sin renunciar al propio valor estético que otorga este tipo de suelo natural.



Fig. 595. Jardín de Kousei-in. Ijuin Kanetsune



Fig. 596. Wabi-sabi en el estanque de Kinkaku-ji



Fig. 597. Estanque de Ogawa de Koun-ji. Guarida y carpa.



Fig. 598. Piedra constructiva del pretil de Seifu-so



Fig. 599. Piedra ornamenta del pretil de Keitaku-en.



Fig. 600. Piedra paisajística del pretil de Kyozen-tei

264. Jardín de *Kousei-in* junto al canal Takase en Kioto, construido alrededor de 1892 por Ijuin Kanetsune, del que Ogawa se refiere a él como uno de sus grandes influencias por su forma de entender el arte de la jardinería y con el que colabora para esta obra. En este jardín el agua discurre en dirección noroeste-este hacia en donde desaloja al canal y cuya sentido es por tanto el mismo hacia donde observa el espectador. En el pasado, y debido a la topografía específica de Kioto en donde el terreno desciende de noreste a suroeste, los lagos se dejaban discurrir siguiendo esta pendiente natural. El tratado de *Sakuteiki* recoge este hecho a modo de tabú a evitar, diciendo que el agua ha de entrar por el norte y salir por el suoreste, aspecto que refleja también la influencia China en lo que a su geomancia se refiere.

265. Otras ocasiones sin embargo por razones de imagen y diseño se deja crecer gran diversidad de vegetación sobre el estanque llegando a colmatarse gran parte de éste y difuminando los bordes del pretil. Esto sucede en su mayoría cuando el caudal del flujo se dispersa cerrando la boca del emisario del estanque y además la profundidad del estanque es muy reducida. En estos casos el estanque recuerda a una ciénaga. Ejemplo de esto es el jardín de Rakusui-tei.

266. Para controlar mosquitos y algas, nada resulta más eficiente que las carpas tanto porque se alimentan de las larvas de los mosquitos (también los hemípteros zapateros o *gerres lacustres*) así como regulan la cantidad de algas en el estanque. Para ellas se les construye un pequeño refugio que consiste en un socavón del fondo del estanque para tener de ese modo agua fuera de la corriente general y por tanto a mayor temperatura, hecho de importancia para su supervivencia en el frío invierno en donde aquí se refugian. Sobre este hoyo se coloca una pequeña cubierta de bambú con el fin de evitar que sean atacadas las carpas por las aves, en especial los atrevidos cuervos.

Asimismo, para obtener el agua pura que rememore la imagen preconizada del *sanshuimei* y siguiendo con las medidas para realizar el estanque, con el fin de depurar el flujo del agua, nada es más importante que una adecuada corriente. Para ello, el fondo del estanque se inclina con una suave pendiente que mueve al agua por gravedad hacia la dirección elegida, que en la práctica totalidad de los casos de la obra de Ogawa, se dirige hacia la vista del espectador y no al contrario como sucede en el jardín de Kousei-in²⁶⁴ elaborado por su maestro Ijuin Kanetsune en donde el agua se escapa hacia donde mira el observador (Fig. 595).

La corriente del flujo es vigorosa en el jardín, agita y renueva constantemente al agua. Por ende evita la formación y acumulación de algas²⁶⁵ u otros sedimentos, en especial allí donde se produce el remanso del agua, en el estanque. Por extensión se evita la aparición de insectos y de mosquitos especialmente desagradables en el periodo estival²⁶⁶.

Asimismo es de importancia que la forma del estanque guarde proporción y continuidad con las formas de aguas arriba para que el flujo sea natural y ágil. Por todo ello, un agua clara es síntoma de un agua en movimiento, hecho que la diferencia de los famosos estanques embarrados de la épocas antiguas de Kinkaku-ji, Ginkaku-ji o Koke-dera, etc (Fig. 596). En estos últimos, un aleteo de las carpas de color bermellón que emergen del fondo de barro, pincelan con polvo rosado el lecho del estanque. En Ogawa, las carpas, es admirar de sus variados colores, de sus escamas y de sus bullidos (Fig. 597).

En estos pequeños detalles también se revela el gusto estético de la época, y en la que aquí atañe, el periodo Meiji, es la elegancia de lo límpido, lo transparente, lo delicado frente a lo espeso, opaco y tosco, de etapas anteriores en las que se busca entroncar con un concepto rústico mas bien árido. Se da paso pues del *wabi-sabi* al *sanshuimei*.

Volviendo a la construcción del estanque, a continuación se analiza el elemento que lo contiene, su pretil²⁶⁷. Concretamente a la cualidad y tamaño de las piedras que lo forman. De ellas se destaca lo siguiente:

En primer lugar, algunas de las rocas tienen únicamente una función constructiva (Fig. 598) mientras que complementariamente otras despliegan adicionalmente una segunda o tercera misión, estas ya estéticas.

En concreto, respecto a la segunda utilidad que realizan las piedras, ésta se aprecia en las rocas con mayor carácter ornamental. Se asientan de tal forma que sobresalen espacialmente del eje virtual y continuo del perímetro del pretil. A partir de ahí, como su forma es horizontal y alargada, se orientan y articulan hacia otras: ya sean las que se sitúan en el interior de la masa del agua junto a la orilla, a mitad de camino flotando, o enclavadas en el borde opuesto de la orilla opuesta. De ese modo se crea un diálogo continuo entre todas las piedras del pretil y estanque cuando se hallan en un mismo ámbito (Fig. 599).

Una tercera tarea la desarrollan aquellas otras piedras de las puntillas del estanque que se asientan en sus constantes y repetidos entrantes y salientes y que se vinculan directamente con el paisaje. Son de color pardo, tono al que Ogawa acude asiduamente cuando quiere entroncarlas con el paisaje²⁶⁸. Esta tercera función aquí descrita, la paisajística, también es realizada por las piedras sueltas que como aletargadas yacen recostadas sobre el estanque. Estas últimas son homólogas a las que aparecen sobre la pradera, más volumétricas, que por su singularidad parecen bloques erráticos. A diferencia de las anteriores, las recostadas enfatizan el estado de energía mínima y quietud que caracteriza a la masa de agua del estanque (Fig. 600).

Para finalizar, apostillar que todas aquellas piedras que se seleccionan cuidadosamente son precisamente las que se ubican al frente del observador. Realizan la transición entre espectador jardín y paisaje. Mientras que por otro lado aquellas otras que quedan ocultas en las traseras de los entrantes y salientes, de

267. El tratado del *Sakuteiki* habla de estos y de muchos otros detalles acerca de como construir el pretil del agua, de como erguir las piedras, los cimientos de las mismas que se ubican ya como islas en el interior del estanque etc. Hoy en día no obstante, estas técnicas artesanales de construcción del fondo del estanque se han substituido por una cama de cemento, hecho que resta de la cualidad natural anterior al agua que por su lecho discurre.

268. En la época de Ogawa la variedad de pino rojo poblaba en gran número a las montañas de Higashiyama. En el atardecer del día, la luz crepuscular intensificaba el tronco pardo de los pinos de la montaña. Por tanto la razón del empleo de esta misma tonalidad para las piedras paisaje se debe a querer vincularlas con la misma luz rojiza del paisaje del fondo de árboles.



Fig. 601. El estanque noreste de Heian Jingu



Fig. 602. El estanque intermedio de Murin-an



Fig. 603. El estanque escondido de Seiryu-tei

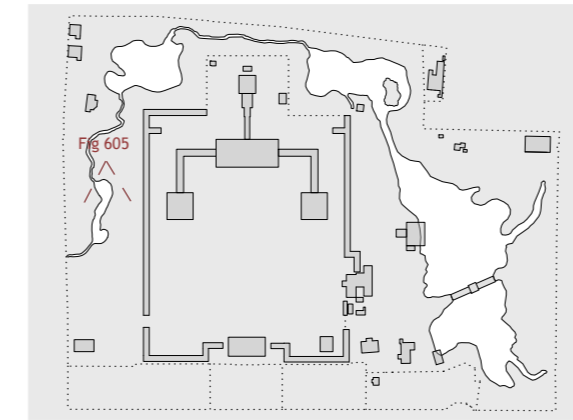


Fig. 606. Plano de los estanques de Heian Jingu

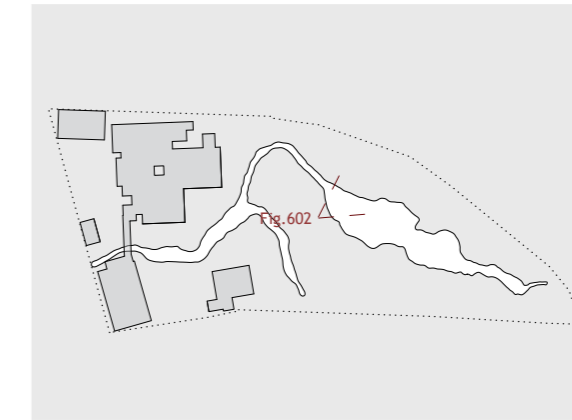


Fig. 607. Plano del estanque intermedio de Murin-an

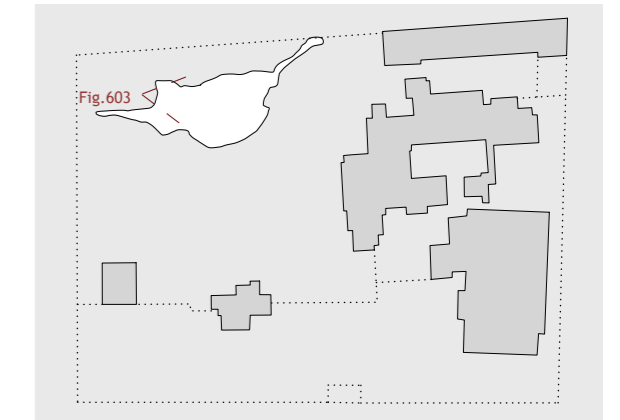


Fig. 608. Plano del estanque escondido de Seiryu-tei



Fig. 604. El estanque noroeste de Heian Jingu



Fig. 605. El estanque sur de Heian Jingu

las islas o de las penínsulas, son ya piedras sencillas que sirven para formar simples muretes con que contener a la tierra que forma a los márgenes del estanque para que no se diluyan con la tierra del agua.

Estas son por tanto las cualidades que caracterizan a las piedras que forman el pretil del estanque, constructivas, ornamentales, y paisajísticas, distintas de las otras que desarrollaran dispareas tareas por estar insertas en los cursos medio y alto, respectivamente, en el interior del flujo del agua.

Otros pequeños e interesantes detalles se suceden en el espacio del estanque con sus piedras. Concretamente, en la intersección que se da entre el lecho del estanque y las piedras que lo cruzan, las *tobi ishi*, el fondo del estanque se escarba con mayor profundidad para propiciar significativo vértigo al cruzar este diminuto fondo abisal. Hasta en estos aspectos pone Ogawa su atención.

Memorables son las piedras que vadean en Heian Jingu al estanque intermedio (Fig. 601). Para construir las se utilizan los arranques de antiguos puentes de Kioto. La composición crea un zigzag curvo cuya misteriosa y tambaleante imagen resuena como uno de los epitafios en vida realizados por parte de Ogawa.

El estanque, por otra parte, muestra también la personalidad experimentadora y alejada de cualquier convencionalismo formal de Ogawa. Hasta aquí se ha descrito solo a un tipo de lago, aquel que es el más común en la historia del jardín japonés y que también Ogawa hace uso de él. Es el que ocupa la parte central de jardín y que se corresponde con la imagen del inmenso mar de la desembocadura.

No obstante en Ogawa aparece en otras tantas posiciones en planta suspendido en el aire, prueba de este MA y este OKU de su obra en general. MA en cuanto a que en el estanque hay un cese de la acción del flujo, por tanto de su sonido y se convierte en una lámina especular. De ese modo se potencia el vínculo del



Fig. 609. Jardín de Eiho-ji S.XIV de Muso Soseki.



Fig. 610. Jardín de Iko-ji S. XV de Sesshu Toyo

espectador con el paisaje. Lo deja mudo. OKU, en cuanto que en otras obras el estanque aparece oculto, escondido, creándose así pasajes totalmente nuevos de la historia del Jardín Japonés.

En cuanto al origen de esto último, no cabe duda que la obra de Heian Jingu (Fig. 601-602; 604-606), por el condicionante de disponer solo para el jardín de la parte residual resultante de la planta del santuario y en segundo lugar por su construcción dilatada en el tiempo a través de distintas fases que alargaron la obra durante veinte años antes del final de su ejecución, podría haber abierto los ojos a Ogawa en cuanto a la potencialidad del estanque como elemento arquetípico que desligado de su uso tradicional puede ser situado en distintas partes del jardín, en una suerte de zonificación ya vista para la pradera y que es característica importante de la obra de Ogawa. Por ello, el estanque en Ogawa adquiere desde las más clásicas posiciones ya referidas, hasta otras más innovadoras como por ejemplo un estanque intermedio parcialmente no visible desde el *engawa* debido a la interposición de una alta península entre ellos, en Murin-an (Fig. 602 y 607); o el estanque que se desborda bajo la casa que cabalga sobre él, en Tairyu-sanso o Ryukyo-in; o el único y especial lago oculto, escondido, de Heian Jingu, Seiryu-tei (Fig. 603 y 608) y Tsuji-ke, éste último bajo las copas de los árboles que lo asemejan con el jardín de Koke-dera, pero con una escala más humana.

En ello, Ogawa descubre un lago de la naturaleza y elabora parecido estanque de agua en el jardín al que le otorga de misma lógica que a su homólogo natural a la hora de establecer su cuenca hidrográfica. Para ello crea una inherente relación con las colinas y grandes elevaciones del jardín que se hallan junto al estanque. Como en Eiho-ji (Fig. 609) en la ciudad de Tajimi, o en Iko-ji (Fig. 610) en Masuda, de igual forma sucede en los jardines de Ogawa. El agua del estanque se entiende como el agua que ha generado las elevaciones contiguas. No obstante la diferencia reside en que mientras en los ejemplos del pasado se ubica el estanque



Fig. 612. Plano del estuario del jardín de Keitaku-en.

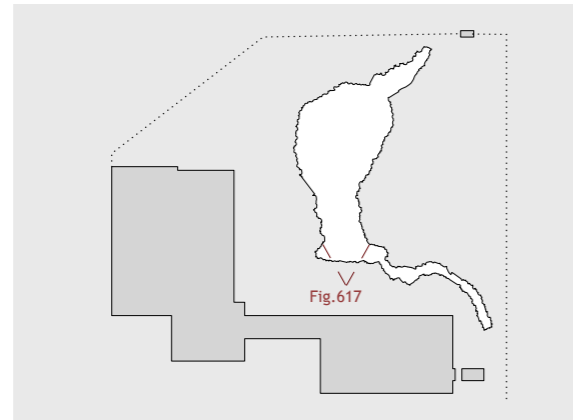


Fig. 613. Plano de la laguna del jardín de Koun-ji.

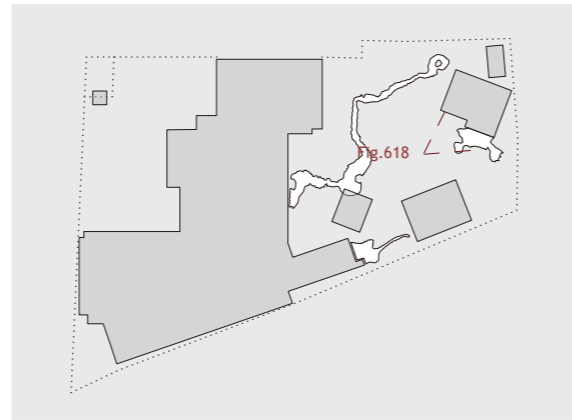


Fig. 614. Plano del cuenco del jardín de Kikusui-tei.

Fig. 616. Estuario del jardín de Keitaku-en.

Fig. 617. Laguna del jardín de Koun-ji.

Fig. 618. Cuenco del jardín de Kikusui-tei.



Fig. 611. Construcción de la colina artificial junto al estanque en Tsuji-ke

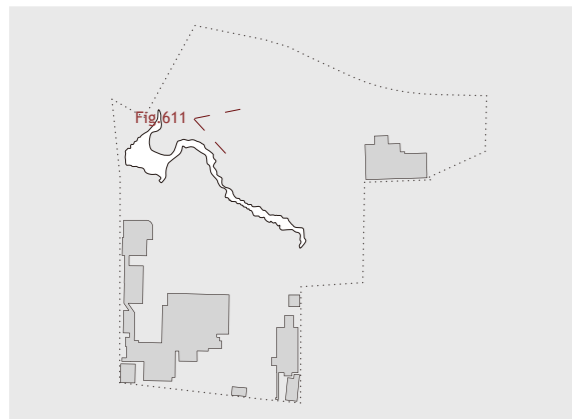


Fig. 615. Plano de la colina artificial junto al estanque en Tsuji-ke

allí en donde en la naturaleza ya existe una gran elevación natural previamente a la construcción del jardín, p.ej. Kaiu-so, en Ogawa esto es independiente a si ya existe o no dicha colina natural con anterioridad. Para ello la alta tecnología de la época se pone a su disposición y construye a menudo en sus jardines elevaciones artificiales allí en donde ubica un estanque. Es el caso de Tsuji-ke el más llamativo de todos, (Fig. 611 y 615) pues se emplea cemento y hierro para construir una montaña artificial y así justificar la cantidad de agua del estanque junto al que se ubica. Una peripecia técnica y tecnológica para esta era, cuyas fotografías muestran la justa expectación despertada. Hay que recordar que en el jardín tradicional la tierra que se extrae de la excavación del vaso del estanque, sirve para realizar las colinas artificiales del jardín. Ogawa entiende de ese modo la relación armónica que existe en la vertical del jardín: que es aquella que nace desde debajo del agua, en la superficie de su lecho hasta la cota más alta de la montaña contigua; que debe parecer igual de larga que la que medida sobre el agua. Se introduce ahora el concepto de “escala apropiada u objetiva” que a partir de ya se irá utilizando para la explicación de muchos de detalles de su obra. Esta escala idónea hace que el jardín adquiera la imagen de totalidad, cohesión y de naturaleza objetiva.

Se procede a continuación a analizar ya con detenidamente a la figura del estanque en cuestión en la obra de Ogawa: Para ello teniendo en cuenta en que parte del curso se encuentra se clasifican en:

- Estuario, balsa de agua que se corresponde con el curso bajo del flujo a donde llegan los arroyos y con ellos los sedimentos. Es el mar muerto, de la desembocadura. (Fig. 612 y 616)
- Laguna, ensanche del río en su curso medio que crea un lugar del agua.(Fig. 613 y 617)
- Cuenco, pequeña superficie de agua ubicada en lo más profundo del curso alto (Fig. 614 y 618) cuyo lecho es escarbado por la lozana cascada que vierte en ella su estruendo.

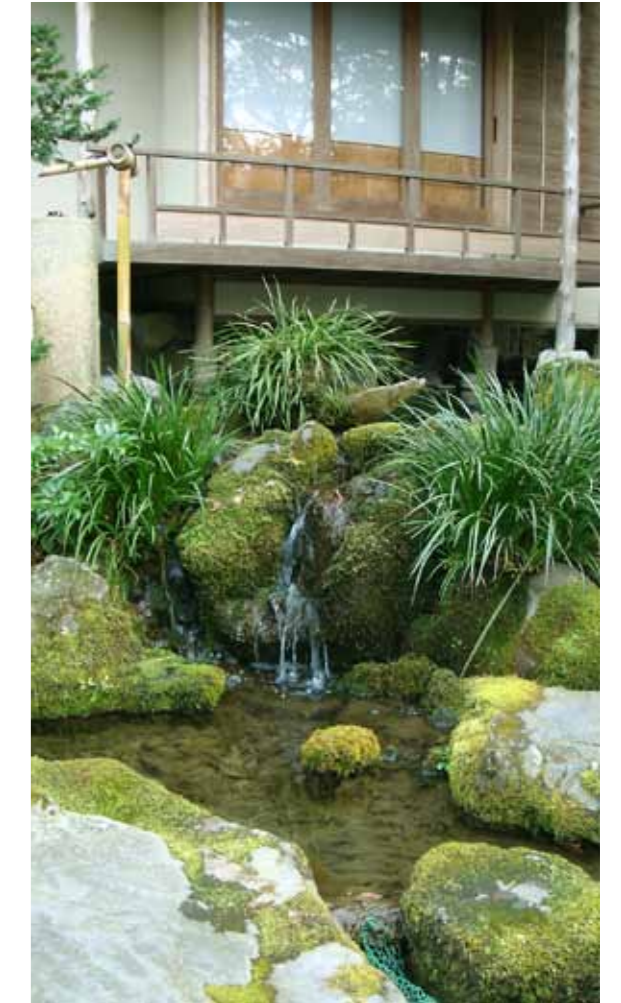


Fig. 619. El gran estuario del jardín de Heian Jingu



269. RAE Desembocadura de un río caudaloso en el mar, caracterizada por tener una forma semejante al corte longitudinal de un embudo, cuyos lados van apartándose en el sentido de la corriente, y por la influencia de las mareas en la unión de las aguas fluviales con las marítimas. MM (del lat. "aestuarium") m. Terreno inmediato a la orilla de una ría, por donde se extienden las aguas de las mareas. Estero, restañadero. (Del lat. aestuariūm).

270. Las formas típicas de los estanques de los jardines del periodo Meiji son cinco: 1) en forma de boniato; 2) de lombriz 3) cóncava 4) de carácter sino japonés "agua" 5) de trébol. Shigemori (1972, vol. 28, p. 6-14)

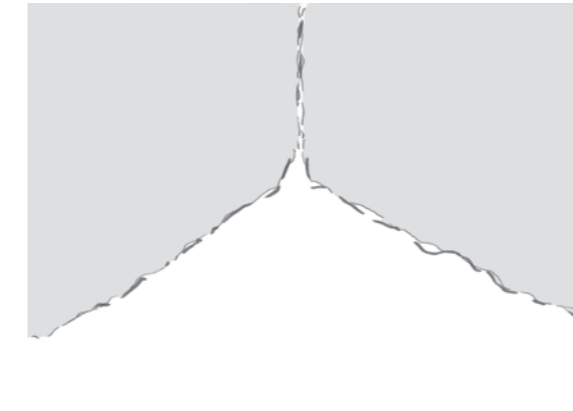


Fig. 620. Estuario

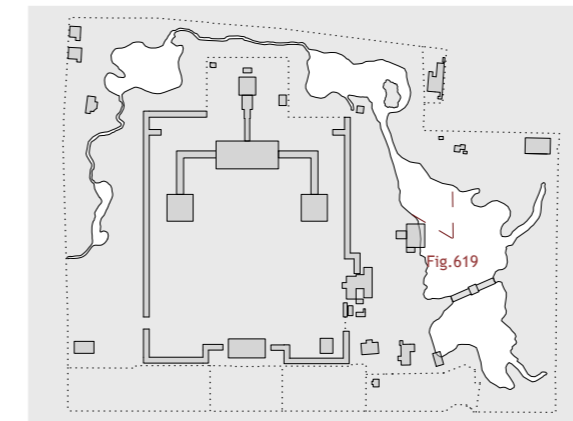


Fig. 621. Plano del estuario del jardín de Heian Jingu

ESTUARIO

El estuario²⁶⁹ del jardín. Y tras él se hallan todas sus tierras. En el estuario muere el flujo. Su boca viene con numerosas piedras. Flotan sobre este mar de la tranquilidad. La bruma roza las hojas de los pinos. Enraizados éstos se agarran sobre la isla o la península. Se inclinan hacia la quieta lámina del estuario²⁷⁰

El estuario es el lugar del jardín en donde decantan los sedimentos, arenas, caracolas, hojas secas, cuerpos de los insectos etc. Es el agua en remanso, el espejo, la luna del paisaje. El estuario es la primavera, el verano, el otoño, el invierno. Cuando hierven las flores, cuando habitan los insectos, cuando humean los árboles en el rojo grana del velo, cuando cuelgan hilos de hielo desde las ramas. El estuario es el reverbero de la luz cuando dilata, al albor del día por un haz que le ilumina desde el infinito. Es el bucle de la luna en la noche cuando una carpa aletea la lisura de su espejo. Es el lugar hasta donde las casas del jardín se asoman más allá de su orilla. Al estuario, tramo inferior del flujo, le llega el agua del arroyo abierta en canal. Es el embudo del agua, el buche final de un meandro, de un afluente, o de un rápido, según sea la velocidad del agua con la que viene, según sea la topografía que da forma a la tierra de aguas arriba.

Estas son por lo tanto las características definitorias del estuario del jardín:

-Su régimen de aguas es siempre acumulativo. En el vierte la cuenca del jardín y sobre él se queda el agua sin salida. Es por lo tanto un mar muerto que evapora su agua al calor del día. La anchura de sus pretiles aumentan gradualmente a medida que va almacenando agua, en consonancia con el aumento del vertido del agua de la cuenca hidrográfica del jardín.

-A él vierten, en su madre, las aguas del arroyo, ya sean rápidos, meandros o afluentes.

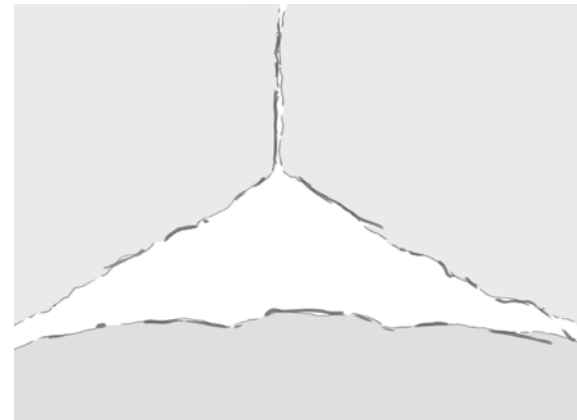


Fig. 624. Triangular



Fig. 625. Cintiforme

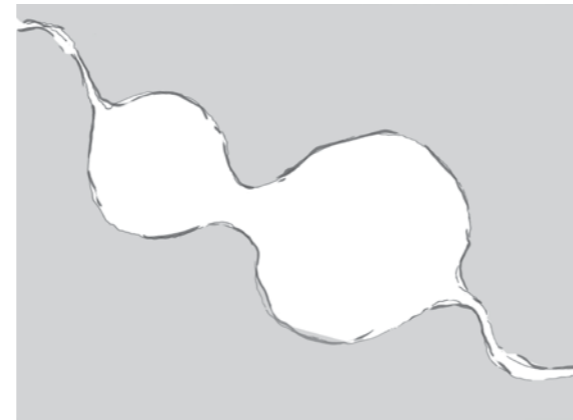


Fig. 626. Lemniscata



Fig. 622. Estuario del jardín de Hekiun-so

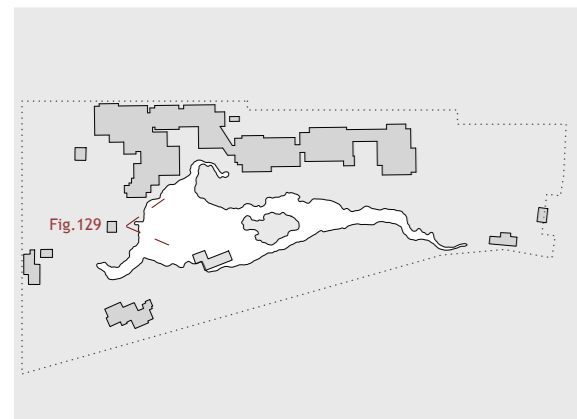


Fig. 623. Plano del estuario del jardín de Hekiun-so

-La superficie del lecho del estuario es prácticamente plana y por lo tanto su profundidad es continua. Sin pendiente por lo tanto no se provocan corrientes internas que favorecerían su desalojo. Lo mismo le sucede a su murmullo. Es sordo.

-En cuanto al tamaño el estuario es siempre el estanque de mayor tamaño del jardín. De entre todos los estuarios listados de la obra de Ogawa el estuario de Heian Jingu (Fig. 619 y 621) es el de mayor tamaño.

- El estuario es la plaza de la vida. Almacena a numerosa vegetación y organismos biológicos.

-Su forma es triangular (Fig. 624), *cintiforme* (Fig. 625), o en forma de lemniscata (Fig. 626).

-Los bordes de sus costas presentan numerosos entrantes y salientes comparables a los parajes naturales de pequeños golfos, bahías, penínsulas, cabos, acantilados, etc.

-En cuanto a los accidentes lacustres que Ogawa representa estos son islas peñascos islotes archipiélagos, ubicados para ocultar las salidas de los rápidos meandros que se naturalizan como piedras arrastradas.

Como resultado del estuario, el espacio en forma de embudo que origina es su máxima repercusión. Crea una perspectiva triangular en la que el vértice superior se confina hacia el fondo del jardín y/o paisaje. Esta forma se asemeja inicialmente a la tradicional silueta de dragón, no obstante Ogawa va un paso mucho más allá y convierte los lados del triángulo en líneas que se intersectan en un punto, que aun estando dentro del jardín resulta visualmente inalcanzable. Hacia ese punto aboca a las masas del jardín. Es agujero negro.

El estuario se halla en los jardines de Heian Jingu, Kikusui, Tairyu-sanso, Rakuraku-so, Kioto-shi Bi-jitsu-kan Teien, Kaiu-so, Kodaiji-doi, Keitaku-en, Maruyama, Keiun-kan, Hekiun-so, Kyu-Iwasaki-tei, Aoi-den. Siendo los más bellos los de Heian Jingu (Fig. 616 y Fig. 621 de la página anterior), Hekiun-so (Fig. 622 y 623) y Kyu-Iwasaki-tei (Fig. 627 y 628)

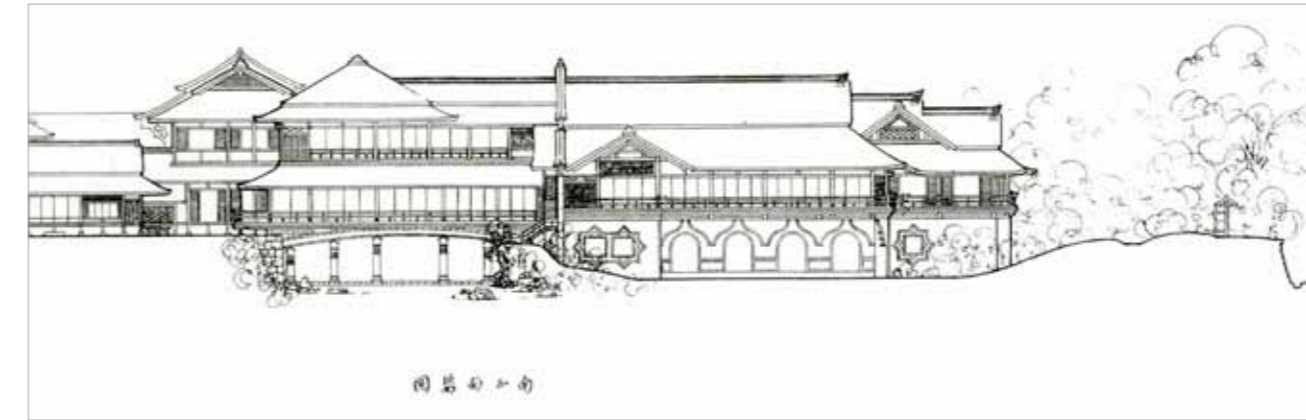


Fig. 627. Sección longitudinal con proyección hacia el estuario del jardín de Kyu-iwasaki-tei.

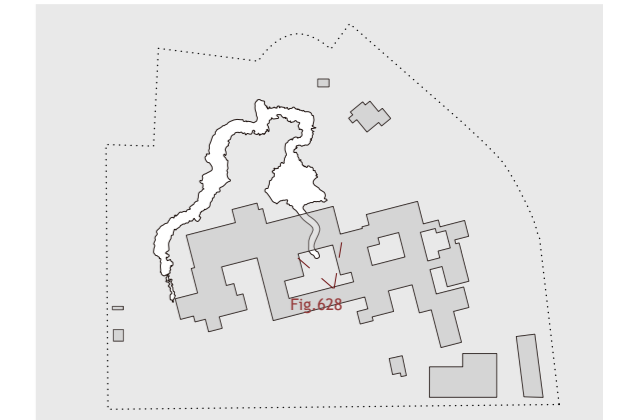


Fig. 629. Plano del estuario del jardín de Kyu-iwasaki-tei.

Fig. 628. Imagen antigua del estuario del jardín de Kyu-iwasaki-tei. Modificado en la actualidad tras los bombardeos de Tokio en la Segunda Guerra Mundial. El estanque en forma de pica penetraba bajo el edificio



Fig. 630. La laguna oculta del jardín de Seiryu-tei.



271. Regajo, charca, ciénaga Dic. RAE. "Laguna Depósito natural de agua, generalmente dulce y de menores dimensiones que el lago".



Fig. 631. Laguna

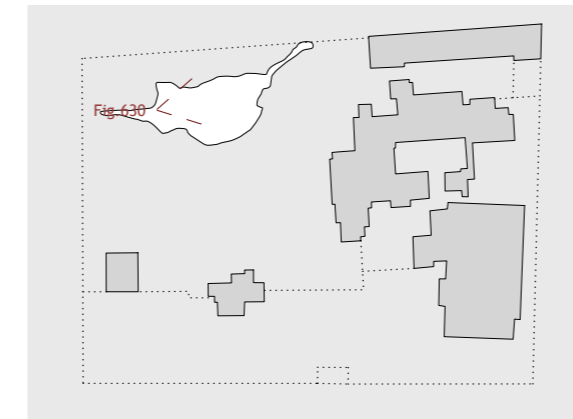


Fig. 632. Plano de la laguna del jardín de Seiryu-tei.

LAGUNA

La laguna²⁷¹ es el trasiego del flujo. De un tramo de un arroyo a otro, la laguna se interpone en medio. Es la panza que forma el agua cuando el flujo penetra en un lecho cuyos bordes son ensanchados por el caudal creciente del flujo en origen al acumular agua por su camino. Hasta llegar a la laguna.

A la laguna, lugar en donde el agua se arremolina, se le retiene por un instante y escapa de nuevo por su otra salida. Deja sus virutas, arrinconadas sobre las pequeñas bahías y playas de su recoleta costa. La laguna, la casa efímera del agua, siempre en curso, siempre en corriente, fresca y lúcida. Cruza el agua en el jardín y crea su plaza, en la laguna. Las calles que desembocan en ella son los arroyuelos que la alimentan en distintos ramales que bajan desde las montañas del jardín. La vía principal que le da la salida es su emisario.

La laguna en un curso del agua en la naturaleza, no es su desembocadura, le separa de ella un trecho. La laguna es un curso medio, sus paisajes no son llanos, sino inclinados incluso a veces se sitúa bajo la falda de una cadena montañosa de la que la laguna es la hoya que contiene a su agua de esorrentía, embalsada se convierte también en espejo límpido. Lo mismo sucede en el jardín con la laguna, rodeada de colinas en su fondo y ya con un relieve más suave en su frente. La laguna realiza una transición topográfica, del paisaje más intrincado a otro más distendido junto a la pradera. Pasa a ser la cuenca natural de estos elementos.

Por lo tanto la laguna no es desembocadura final del flujo, como si lo es el estuario. La laguna es el instante del agua en que se hace ancha y crea un lugar en el que con su se convierte, con su suave algarabía, en el vaho del espejo cuando corre. La laguna es la válvula del flujo. Está estratificada verticalmente por distintas capas de agua que corren a diversa velocidad por la diferencia de temperatura. El estuario, contrariamente, es materia en suspensión.



Fig. 633. Ciénaga del jardín de Rakusui-tei



Fig. 634. Charca del jardín de Yuho-en



Fig. 635. Regajo del jardín de Kikusui

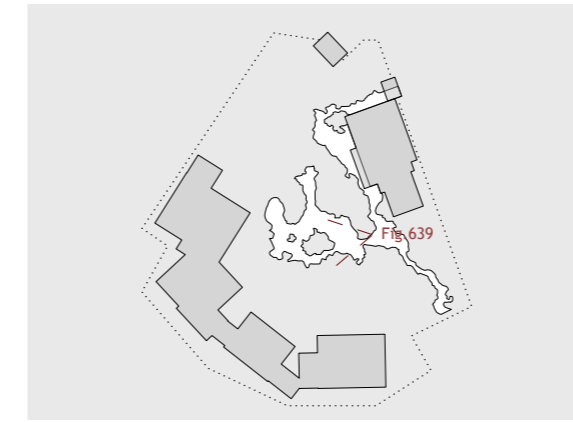


Fig. 638. Plano de la laguna de Chisui-an

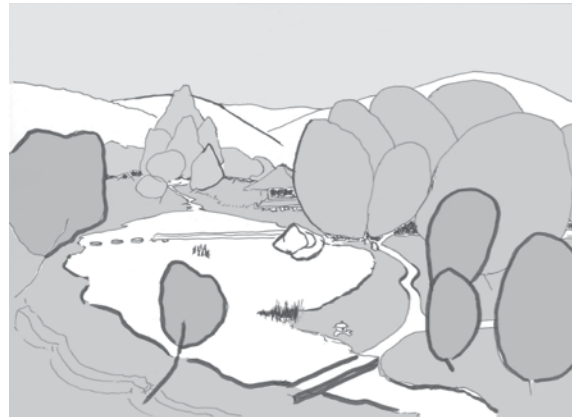


Fig. 636. Ciénaga del jardín de Rakusui-tei

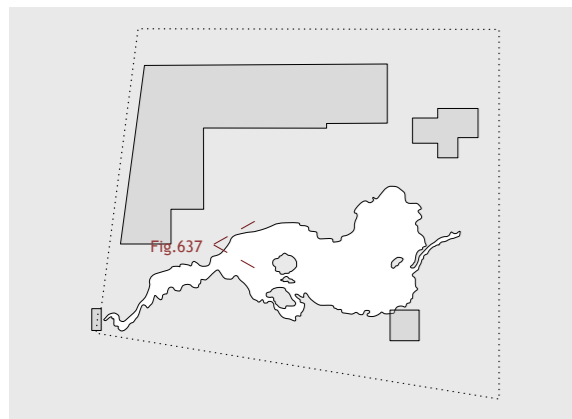


Fig. 637. Plano de la ciénaga del jardín de Rakusui-tei

A partir de las particulares formas que adquiere la laguna en la obra de Ogawa, estas se clasifican en:

- Por su forma: circular, triangular, media luna y de lemniscata.
- Por el número de arroyos que la alimentan: uno, dos o tres.
- Por su cantidad y profundidad de su agua: ciénaga (Fig. 633), charca (Fig. 634), regajo (Fig. 635),
- Por su ubicación, intermedia, visible desde el frente, o oculta.

La profundidad de las lagunas no es continua sino que su lecho tiene una suave pendiente para producir la corriente por gravedad. Ello propicia en que su agua es más nítida y pura que la del estanque.

La laguna presenta menos accidentes que el estuario y menos sedimentos, característicos de la menor decantación que se produce en ellas por estar en el curso medio del flujo. No obstante los más característicos son islas, estrechos, promontorios, cabos, rocas. Asimismo y debido a que la laguna representa el tránsito hacia el interior del jardín, las piedras *tobi ishi* las cruzan en la práctica mayoría de los jardines, sin necesidad de ubicar una isla en su parte media como sucede en los estuarios, que debido a sus grandes proporciones necesita de ínsulas para fondearlo.

Existen lagunas en las siguientes obras, Murin-an, Heian Jingu, Kikusui, Chisu-an, Tairyu-sanso, Seiryu-en, Shinshi-an, Rakusui-tei, Kyozen-tei, Warin-an, Seifu-so, Yuho-en, Shirakawa-in, Furukawa-tei, Seiryu-tei, Tsuji-ke, Ryukyo-in, Koun-ji, Yi-en, Aoi-den, Sanyo-so. Bellas lagunas son, la lagunas de montaña en forma de lemniscata de Murin-an; de media luna semi escondidas de Yuho-en (Fig. 634) y Yi-en y totalmente oculta en Seiryu-tei (Fig. 630 y 632), la charca de Kikusui-tei (Fig. 635), las ciénagas de Shinshin-an, Rakusui-tei (Fig. 633, 636 y 637), Seifu-so y Ryukyo-in, Chisui-an (Fig. 638 y 639)

Fig. 639. La laguna del jardín de Chisui-an



Fig. 640. Cuenco del jardín de Kyu-Iwasaki-tei. El cuenco actúa como instrumento de resonancia del murmullo



Fig. 641. Cuenco

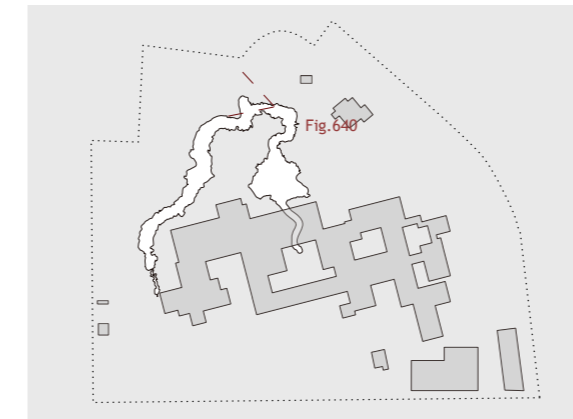


Fig. 642. Plano del cuenco del jardín de Kyu-Iwasaki-tei.

CUENCO

Una gota de agua cae sobre una pequeña y honda poza, sus rebordes de piedra cincelada, rebosan el agua que desde el fondo de la campana asciende a través del vacío que ha abierto el camino el agua que acaba de caer. Acto seguido al desalojo del agua, a la cadencia de su movimiento periódico de ondas, le acompaña un repique en forma de murmullos cristalinos. Notas sostenidas en el espacio que miden la elongación del vaso del cuenco. Sobre su superficie la tersa membrana de agua entra en estado vibratorio, amortiguando la caída del agua a través de pequeñas oscilaciones que balancean a los insectos zapateros que sobre ella se posan. Una gota, un filo, un chorro, una cortina, una columna, etc, diversas, caen sobre el cuenco.

Si en los anteriores espacios del estuario y la laguna, en menor medida, el sonar del agua tan solo es un sonsonete, en el cuenco, es la superficie del agua del jardín más cercana a su fuente. En él se da su estrépito. El cuenco es el chapuzón del agua tras su salto. Es el altavoz. Sin él la voz del agua en el jardín se diluiría. El cuenco por tanto es amplificador de la música del agua en el jardín que en su embestida profunda penetra y da forma a esta boina del agua de la que rebosa agua nueva de su vasija. Tras ella, sigue aguas abajo.

El cuenco es la mancha, la superficie del agua que ocupa la posición más profunda dentro del jardín.

Existen cuencos de agua en Murin-an, Heian Jingu, Kikusui, Tairyu-sanso, Seiryu-en, Kaiu-so, Shins-hin-an, Keitaku-en, Kyozen-tei, Maruyama, Seifu-so, Furukawa, Ryukyo-in, Yi-en, Kyu-Iwasaki-tei, Aoi-den y Sanyoso. Aquí se destacan los cuencos de Kikusui, Tairyu-sanso, Seiryu-en, Kyu-Iwasaki-tei (Fig. 640 y 642), Kyozen -tei (Fig. 633 y 644), Seifu-so, y Aoi-den (Fig. 645 y 646)



Fig. 643. Plano del cuenco del jardín de Kyozen-tei

Fig. 644. Cuenco del jardín de Kyozen-tei, hoy en día destruida esta parte del jardín

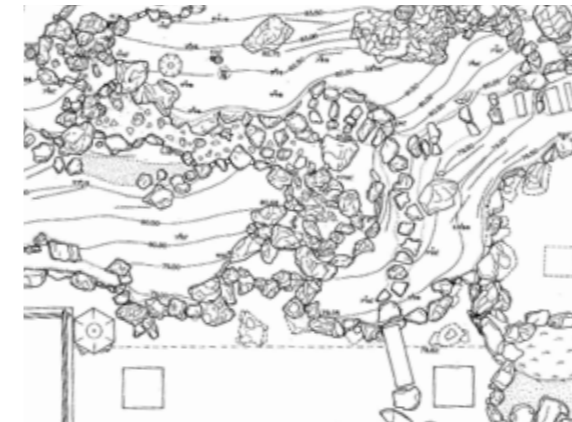


Fig. 645. Plano del cuenco del jardín de Aoi-den.

Fig. 646. Cuenco del jardín de Aoi-den.



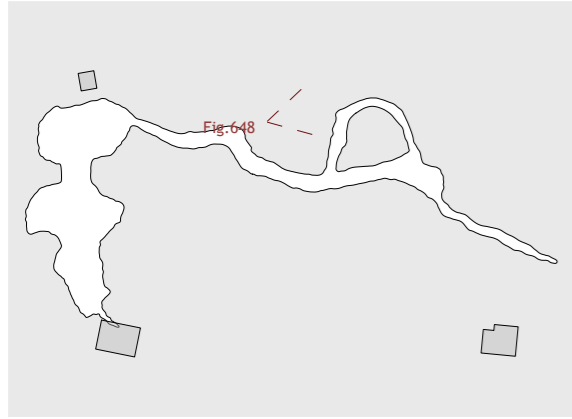


Fig. 647. Plano del arroyo del jardín de Maruyama

Fig. 648. El arroyo del jardín de Maruyama



ARROYO

Si el estanque es el lugar de la calma en donde todo está en reposo y se refleja a la belleza del paisaje, el arroyo es todo lo contrario, es la algarabía del agua que circula sobre un lecho oscuro del que tiran las algas del fondo. El arroyo es la calle del agua, cerrada en sus lados por las alamedas, pues hasta aquí vienen no ya a reflejarse en el agua como lo hacia el árbol recoleto sobre el estanque, sino a apaciguar, a esconder a la voz del arroyo, que arrolla con su murmullo. Las alamedas protegen de la posible sobreexposición del ruido en demasía sobre el conjunto del jardín si el arroyo circulara libre por el espacio abierto de la pradera. Por lo tanto la cualidad fundamental del arroyo es su rugir. El murmullo es al arroyo lo que el reflejo es al estanque.

¿Cómo ocurre y cómo es la música del murmullo en el arroyo?

Éste se pronuncia a través de colisionar con las numerosas rocas que sobre su camino han sido interpuestas. De ese modo se hace disminuir paulatinamente el chasquear del agua para llegar plácida al lago del brillo eterno. Es por tanto un decrecer continuo de la energía de la corriente que se transforma en dulce sonido que acompaña al caminante en su ascenso al jardín. El murmullo es al silencio lo que la velocidad a la quietud. El estanque evapora agua, mientras en el arroyo es el rocío del sonido. Las piedras que desafían al arroyo se desgastan y claman, el arroyo por el camino canta la música de sus notas. Es de su sonido.

La forma, tipo y disposición de estos instrumentos, piedras, musicales y la partitura que crean, son en la manera más organizada aquella que sigue el patrón *chidori* (nota 212 de la página 235).

Por otra parte, el tramo del arroyo comprende principalmente al estadio de mayor aventura en el caminante por el jardín, cruzar un rápido, sujetarse a un árbol, alcanzar un puente. (Fig. 647- 650)

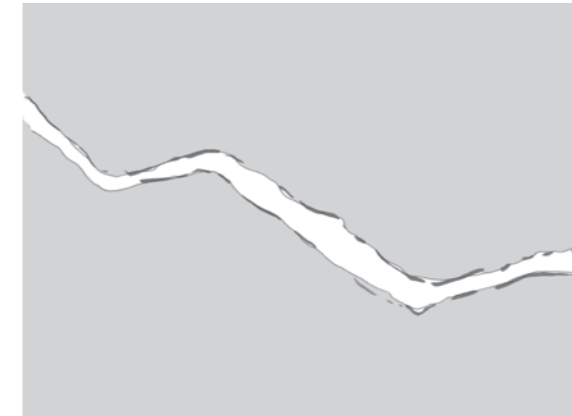


Fig. 649. Arroyo

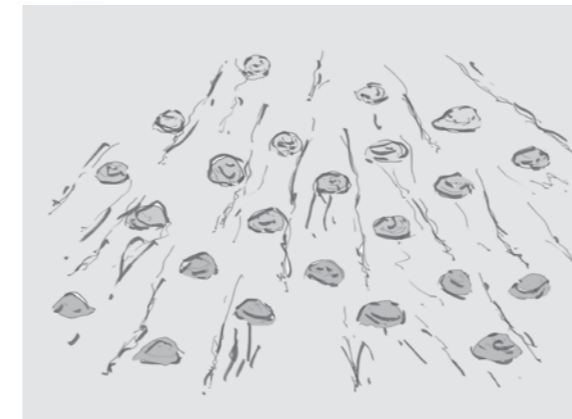


Fig. 650. Las piedras del arroyo según el patrón *chidori*



Fig. 651. Meandro del jardín de Seifu-so

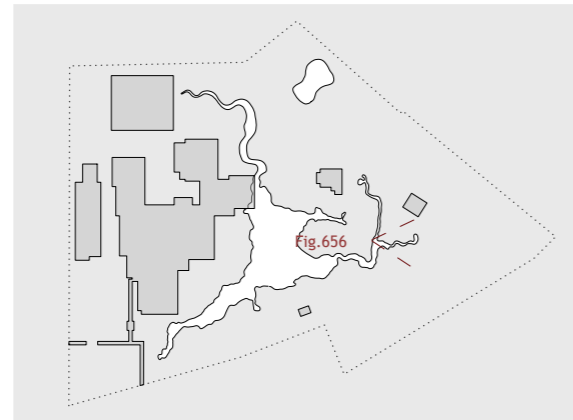


Fig. 652. Afluente del jardín de Ryukyo-in

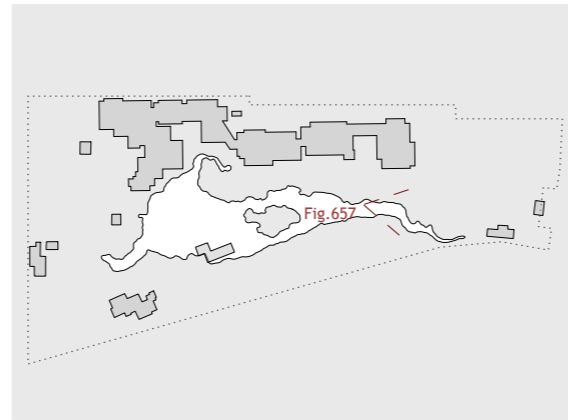


Fig. 653. Rápido del jardín de Hekiun-so

Fig. 655. Meandro en el jardín de Seifu-so

Fig. 656. Afluente en el jardín de Ryukyo-in

Fig. 657. Rápido en el jardín de Hekiun-so



Fig. 654. Detalle del arroyo de Tairyu-sanso. Las piedras que se anteponen se ubican verticales de ese modo con la caída del agua se incrementa la ilusión vertical. El paisaje creado recuerda a las pinturas chinas de paisajes.

Es en la figura del arroyo, en donde Ogawa aprovecha para poner de relieve a su calidad inherente por el detalle y lo singular, como se aprecia en los delicados detalles (Fig. 654).

En cuanto a la geometría y despliegue espacial del arroyo, si el estanque representa al reflejo medido, isótopo, el arroyo representa a la línea quebrada, sinuosa, a menudo tortuosa que se enrolla sobre sí misma. Viene del fondo del jardín y se hace presente en la escena frontal. El gusto japonés por la línea temblorosa e inquieta que indaga el espacio, ligada más a la experiencia del recorrido que a su axialidad. Una línea no se define por ser la conexión entre dos puntos sino que es lo que sucede cuando se va de un punto a otro. No obstante en alguno de los trazos vistos en los arroyos dibujados por Ogawa y quizás por influencia europea, en especial francesa, se trazan arcos geométricos como p.ej. semicircunferencias (Fig. 224)

El arroyo por tanto lleva consigo al murmullo a cuestras. Su sonido es MA respecto a que consigue retener la atención del caminante y de ese modo crea una relación con él. Al mismo tiempo al producirse esta atención, enmascara u oculta lo que se sucede detrás de él. Por esta forma de enmascarar actúa como en la técnica de *miegakure*. Cuando se escucha el sonido de un arroyo que no se ve, y que está confinado por árboles que crean un espacio a modo de cueva, este rugir es sentido como OKU al que el espectador es llamado. El arroyo es tiempo presente, nunca derivado como pudiera ser el sonido de la cascada sentida a lo lejos desde el interior de la casa. Cuando se le escucha ya se está más cercano al interior del jardín, ya no se ven los objetos de fuera del mismo. Por ello el arroyo guarda una fuerte relación con el cierre del perímetro del jardín, o con las colinas, pues en esta posición intermedia que usualmente ocupa el arroyo, es cuando el espectador se descubre que ya está dentro del mismo. Es el arroyo el montículo del agua.

Por la velocidad y curso de sus aguas se clasifican en meandro (Fig. 651 y 655), afluente (Fig. 652 y 656) y rápidos (Fig. 653 y 657)

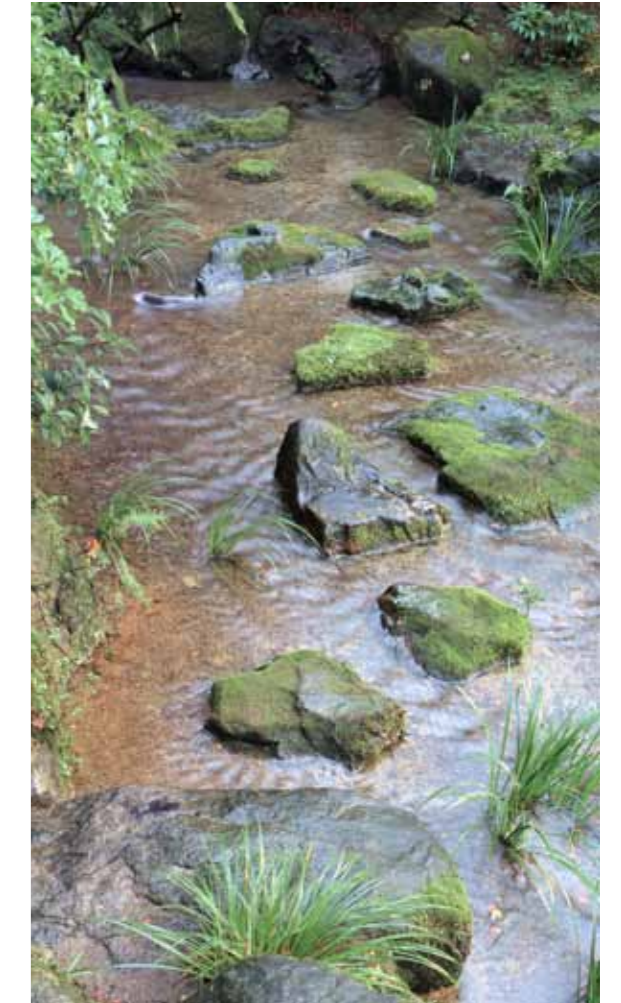


Fig. 658. Imagen del meandro del jardín de Ryukyo-in.



272. RAE Cada una de las curvas que describe el curso de un río. Diccionario María Moliner. (del lat. "Meander, -dri", nombre de un río de Asia de curso muy sinuoso) Curva formada por un camino y, especialmente, por un río.

273. Meandros perdidos en forma de media luna son los de Furukawa-tei y Keitaku-en.



Fig. 659. Meandro

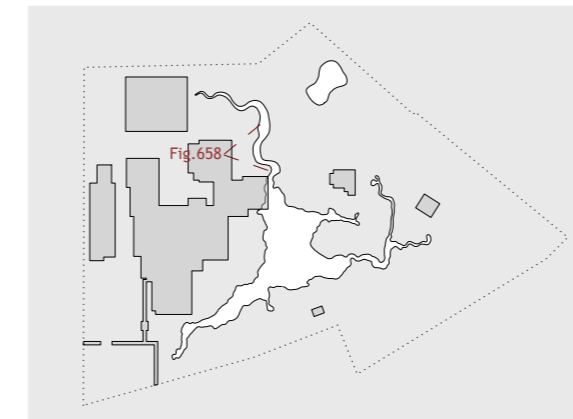


Fig. 660. Plano del meandro del jardín de Ryukyo-in

MEANDRO

El meandro²⁷² en el jardín es el emisario de la laguna, que se dirige hacia el estuario último del jardín o a la red de canales de agua del resto de la ciudad, ya fuera de los límites del jardín, con la que forma una desembocadura en términos más amplios. Numerosos efluentes se dirigen hacia el gran río de Kioto. Según la topografía, el meandro cuyas aguas son de energía mínima, toma perezoso el camino más suave. A costa de voltear y relamerse por la tierra, forma surcos, hendiduras de agua. La arena de sus flancos se desmorona. El meandro es energía mínima, donde el agua duerme larga en una búsqueda continua de la menor pendiente a la que vencer, a las piedras de la cama, sus legañas. Sobresaltado a menudo por pequeños escalones de apenas unos milímetros. El desperezo de su murmullo. El meandro, es la calle de los organismos que viven en el jardín que tras la aventura de aguas arriba se acomodan en sus playas. El meandro, es la línea ondulante que viene del fondo hacia el frente, taquígrafo del flujo. Su trazo, es siempre lo más tangente posible a la curva de nivel, mínima pendiente a vencer. En el meandro de la naturaleza siempre hay algo misterioso. Que es lo que hace por vez primera a un arroyo meandro volverse sinuoso, el tener que sortear los obstáculos que encuentra por el camino o ser la forma de desprenderse de los sedimentos que contiene a partir de separarlos en meandros muertos cuando estos quedan incomunicados y el canal continua en recto. Ogawa juega a hacer una orografía con vida propia. El agua trae sedimentos que depositados en el jardín lo modelan con el tiempo.

Meandros existen²⁷³ en Murin-an, Heian Jingu, Kikusui, Tairyu-sanso, Seiryu-en, Kaiu-so, Shinshin-an, Rakusui-tei, Kyozen-tei, Maruyama, Seifu-so, Yuho-en, Shirakawa-in, Furukawa, Tsuji-ke, Ryukyo-in, Koun-ji, Yi-en, Miyako, Sanyo-so. Bellos meandros se hallan en: Ryukyo-in (Fig. 658 y 660), Tairyu-sanso, Kaiu-so, Maruyama (Fig. 661 y 662), Yuho-en, Furukawa (Fig. 663 y 664), y Yien.

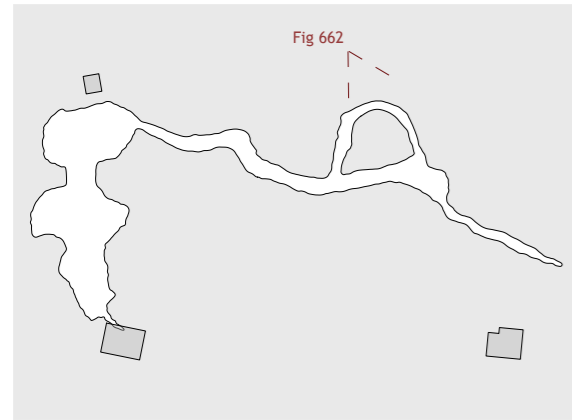


Fig. 661. Plano del meandro del jardín de Maruyama

Fig. 662. Meandro del jardín de Maruyama

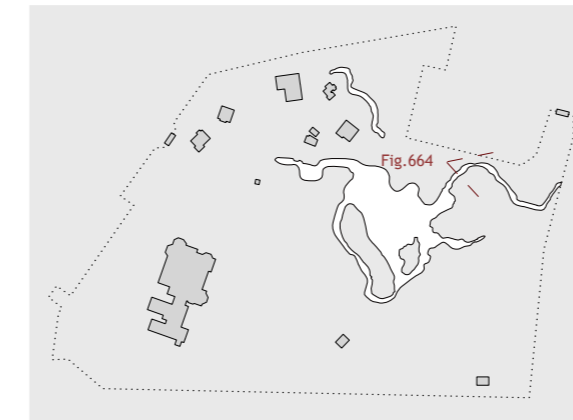


Fig. 663. Plano del meandro del jardín de Furukawa-tei

Fig. 664. Meandro del jardín de Furukawa-tei



Fig. 665. Afluente del jardín de Murin-an



274. Dic. RAE “Arroyo o río secundario que desemboca o desagua en otro principal”. Dic. Maria Moliner: “Se aplica a lo que afluye. Con respecto a un río, otro que afluye a él: “Los afluentes del Ebro”. Subafluente. adj. También se aplica a la calle que desemboca en otra.”

275. Las formas resultantes de mancha del agua de los jardines recuerda en cierta medida a patrones similares que adoptan los arreglos florales del *ikebana*. En este arte compone sus obras en base a tres líneas o vectores que simbolizan respectivamente al cielo (vertical), a la humanidad (diagonal) y a la tierra (horizontal). En el arte del *ikebana*, sus obras se componen en base a tres líneas o vectores que simbolizan respectivamente al cielo (vertical), a la humanidad (diagonal) y a la tierra (horizontal). Una de las escuelas más reputadas, Ikebono denomina *Hikae* 控, a la línea de tierra, *soe*, a la línea de la humanidad y *shin*, a la línea del cielo respectivamente.

276. *Ikebana* 生け花 Arte japonés del arreglo floral que trasciende el significado las flores y la definición por parte de ellas del espacio que colonizan.

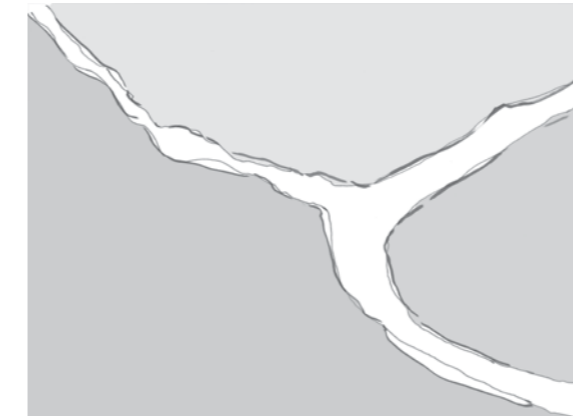


Fig. 666. Afluente

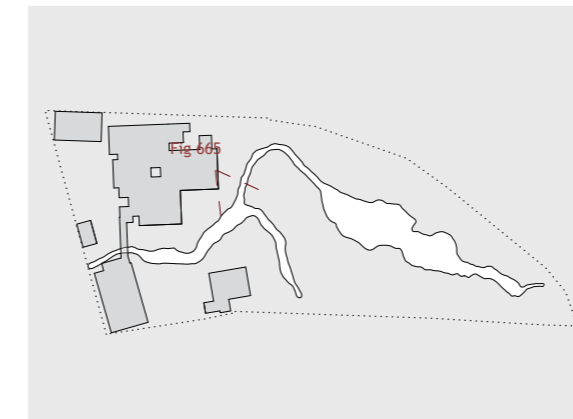


Fig. 667. Plano del afluente del jardín de Murin-an

AFLUENTE

El afluente²⁷⁴ es el ramal secundario del flujo del jardín. Baja desde sus montañas sitas en el fondo al igual que el ramal principal del flujo, pero a diferencia de éste, el afluente viene en diagonal desde distinto confín, otra esquina del jardín que con su traza el afluente incorpora a la composición principal.

El afluente es por tanto la quebrada del flujo, menos caudalosa, la hendidura silenciosa que baja hasta el frente a buscar la confluencia con la línea madre, o con la laguna, o con el estuario. El afluente es el encargado de realizar un aporte adicional de agua en un punto específico.

Su función es equilibrar el gradiente pero no solamente a nivel material sino que también espacialmente. Con respecto a la marca del agua en general, el afluente es el vector del flujo en el jardín que disimula a la perspectiva lineal excesiva que se daría si solo existiera un brazo principal de agua. En ello la función del afluente es similar a la misma que hace la línea *hikae*²⁷⁵ en el *ikebana*²⁷⁶, tradición de la que Hakuyo Ogawa es conocedor. Al mismo tiempo el afluente intensifica el efecto de derrame del flujo hacia el espectador.

El afluente guarda extrema relación con la casa del té pues hasta ella se aproxima. Así mismo delimita su ámbito a modo de foso. Su función es llegar cerca de la casa del té situada un tanto alejada del flujo.

Se han visto afluentes en Murin-an, Tairyu-sanso, Rakuraku-so, Seiryu-en-, Kaiu-so, Kodaiji-doi, Shins-hin-an, Kyozen-tei, Shirakawa, Ryukyo-in, Yi-en, Aoi-den. Siendo los más bellos y característicos los afluentes de Muri-an (Fig. 665 y 667), Tairyu-sanso (Fig. 668 y 670), Kodaiji-doi, Shinshin-an (Fig. 671 y 672), Kyozen-tei, Ryukyo-in y Yi-en.



Fig. 668. Plano del afluente del jardín de Tairyu-sanso



Fig. 670. El afluente del jardín de Tairyu-sanso. Éste no llega hasta el fondo del jardín sino que se corta justo con el borde de la plaza interior siendo su manantial

Fig. 669. Detalle del afluente del jardín de Tairyu-sanso

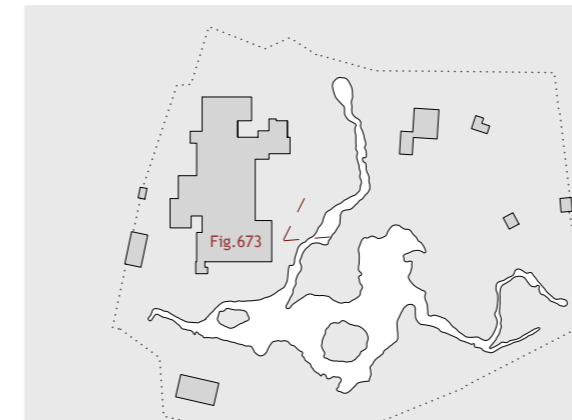
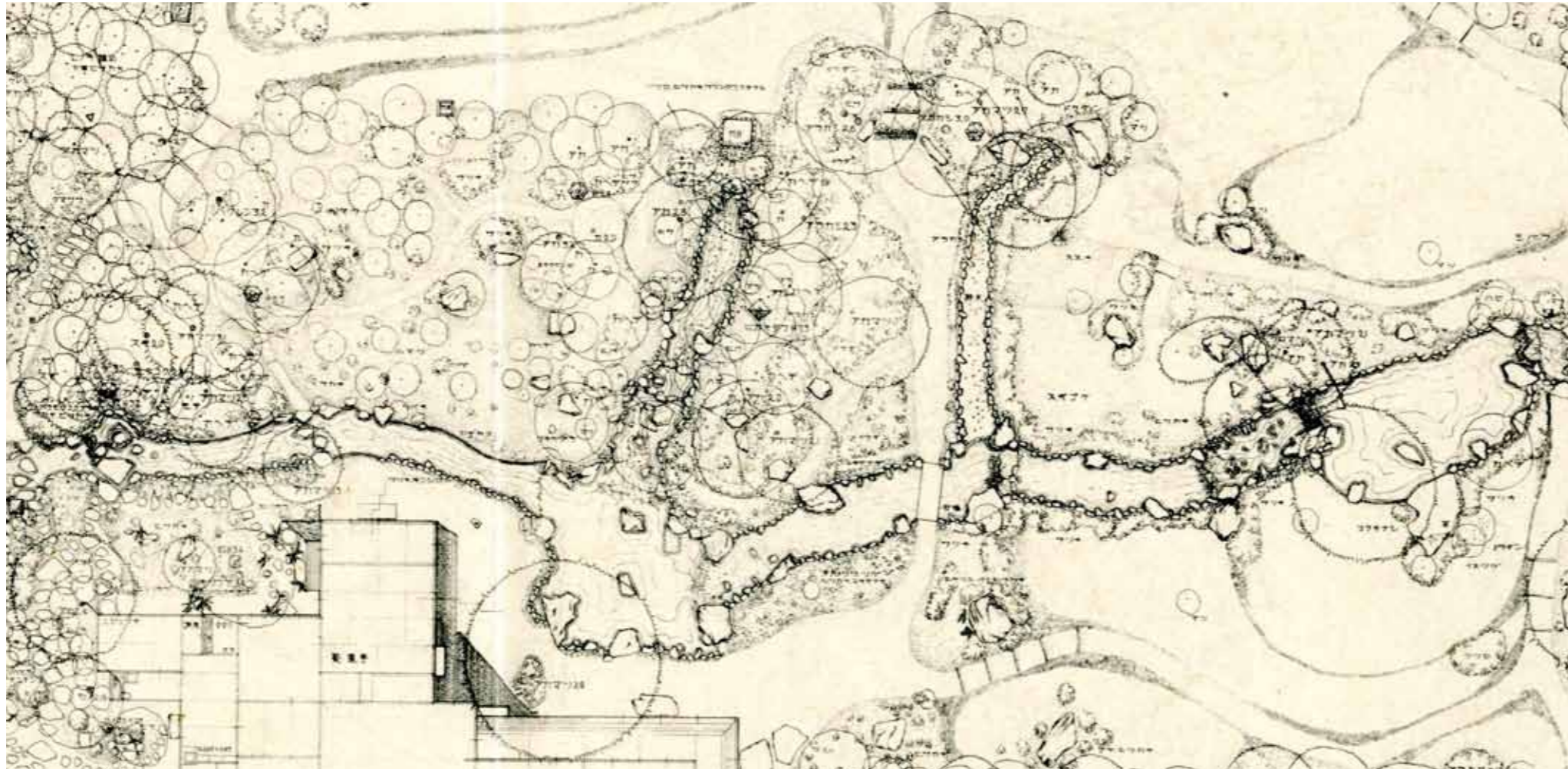


Fig. 671. Plano del afluente de jardín de Shinshin-an.



Fig. 673. El afluente de jardín de Shinshin-an.

Fig. 672. Detalle del afluente del jardín de Shinshin-an



Fig. 674. Rápido del jardín de Heian Jingu



277. Dic. RAE “Que se mueve, se hace o sucede a gran velocidad, muy deprisa. Dic. Maria Moliner: parte del curso de un río en que la corriente se hace muy rápida. Chorrera, rabión.”

278. Rápidos secos contruidos a modo de jardín seco existen en los jardines de Furukawa-tei, Kyu-Iwasaki-tei, Keiunkan y Shirakawa-in



Fig. 676. Rápidos

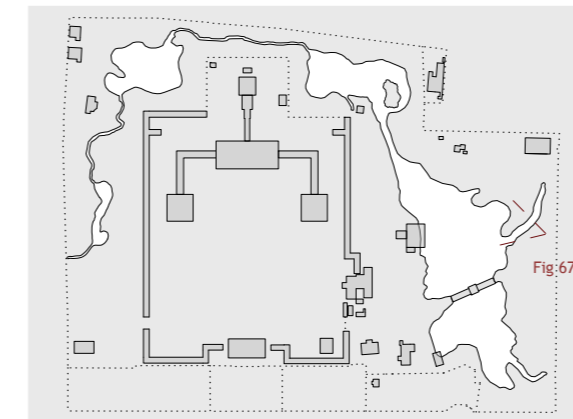


Fig. 675. Plano rápido del jardín de Heian Jingu

RÁPIDOS

El rápido²⁷⁷ es la garra del arroyo en contraste con el aletargamiento del meandro o la templanza del afluente. El arroyo bajo la forma del rápido, se lanza desbocado ante las piedras que le salen al paso y entonces ruge. La reducción de energía de este rabión se transforma por lo tanto en el bramar de su sonido, y para que este sea armónico piedras que son las notas se ubican de forma organizada a modo de partitura sobre la cama del arroyo sustentadas con mortero. No obstante en los rápidos más potentes la música se vuelve ruido y la belleza en estos ángulos reside en los colores lechosos que toman los chorros de los rápidos.

Los rápidos se encargan de salvar los mayores desniveles del jardín con el fin de que el flujo sea continuo. Pero su camino no es siempre el más recto, a menudo discurre confinado entre las colinas del jardín y entonces con ellas forma una hoz, garganta del murmullo que detrás deviene. La erosión sobre los cantos del río es su mayor característica.

Ogawa abstrae el rápido de la naturaleza y lo emplaza en el jardín allí donde la topografía lo sugiere. El rápido es contraste. Da paso de un ambiente a otro, una transición a una laguna o estuario. Los rápidos de Ogawa son uno de los mayores rasgos distintivos de sus jardines. El rápido forma el curso alto del arroyo y con el cuenco y la alfaguara el curso alto del flujo del jardín.

Los rápidos²⁷⁸ aparecen en las obras de Murin-an, Heian Jingu, Kikusui-tei, Tairyu-sanso, Rakuraku-so, Seiryu-en, Kaiu-so, Kodaiji-doi, Shinshin-an, Keitaku-en, Kyozen-tei, Maruyama, Seifu-so, Yuho-en, Hekiun-so, Shirakawa-in, Furukawa-tei, Seiryu-tei, Tsuji-ke, Ryukio-in, Koun-ji, Yi-en, Kyu-Iwasaki-tei, Miyako, Sanyo-so. Bellos ejemplos son Heian Jingu (Fig. 674 y 675), Tairyu-sanso, Rakuraku-so, Seiryu-en, Kodaiji-doi, Kyozen-tei, Hekiun-so, Tsuji-ke, Yi-en, y Aoi-den (Fig. 677 y 686)

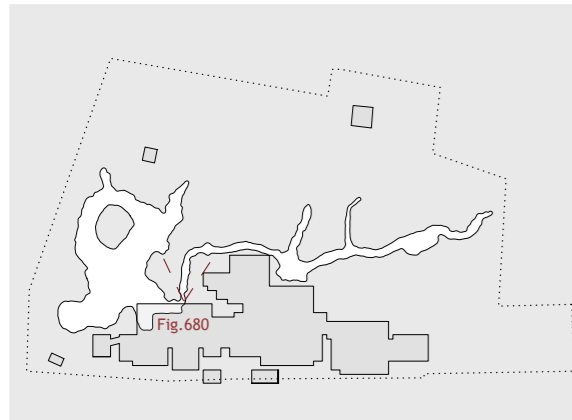


Fig. 677. Plano del rápido del jardín de Tairyu-sanso.

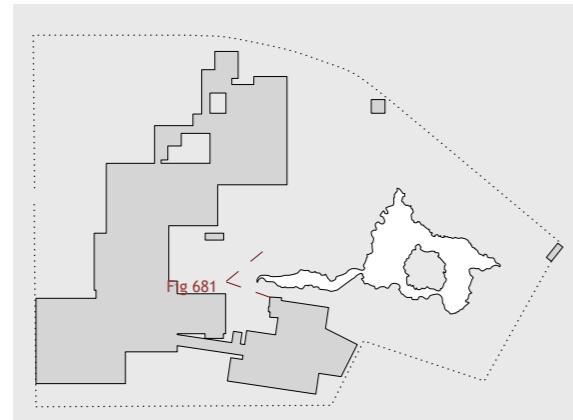


Fig. 678. Plano del rápido del jardín de Rakuraku-so

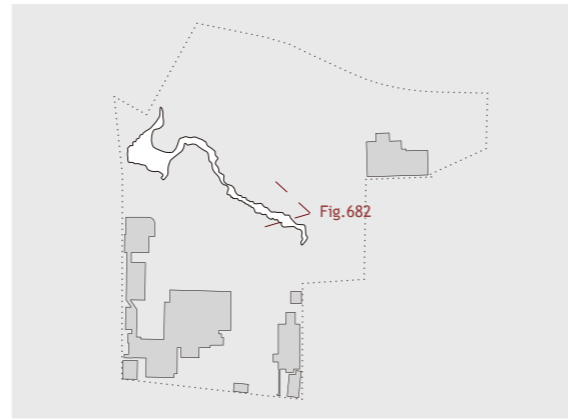


Fig. 679. Plano del rápido del jardín de Tsuji-ke

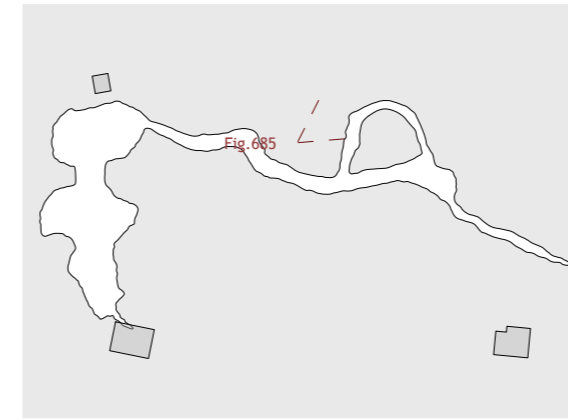


Fig. 685. Plano del rápido del jardín de Maruyama

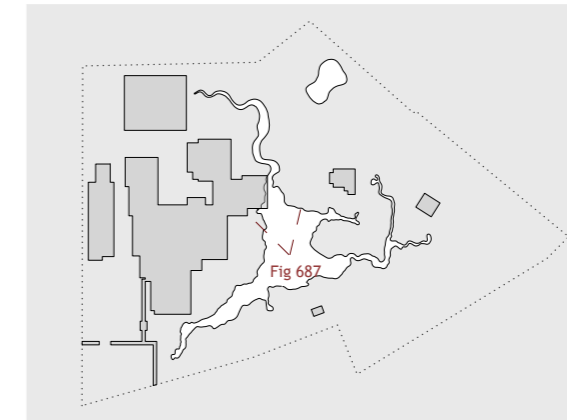


Fig. 684. Plano del rápido del jardín de Ryukyo-in

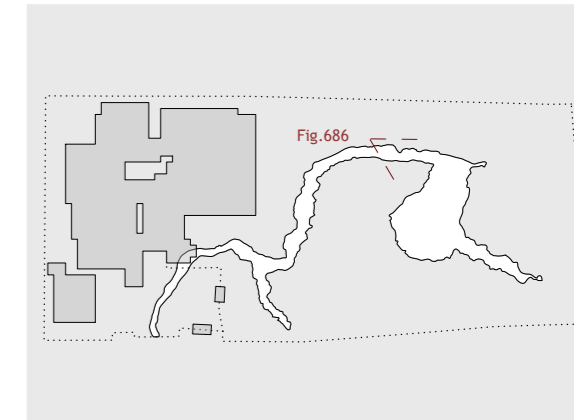


Fig. 683. Plano del rápido del jardín de Yi-en

Fig. 680. Rápido del jardín de Tairyu-sanso



Fig. 681. Rápido del jardín de Rakuraku-so



Fig. 682. Plano del rápido del jardín de Tsuji-ke



Fig. 688. Rápido del jardín de Maruyama



Fig. 687. Rápido del jardín de Ryukyo-in



Fig. 686. Rápido del jardín de Yi-en

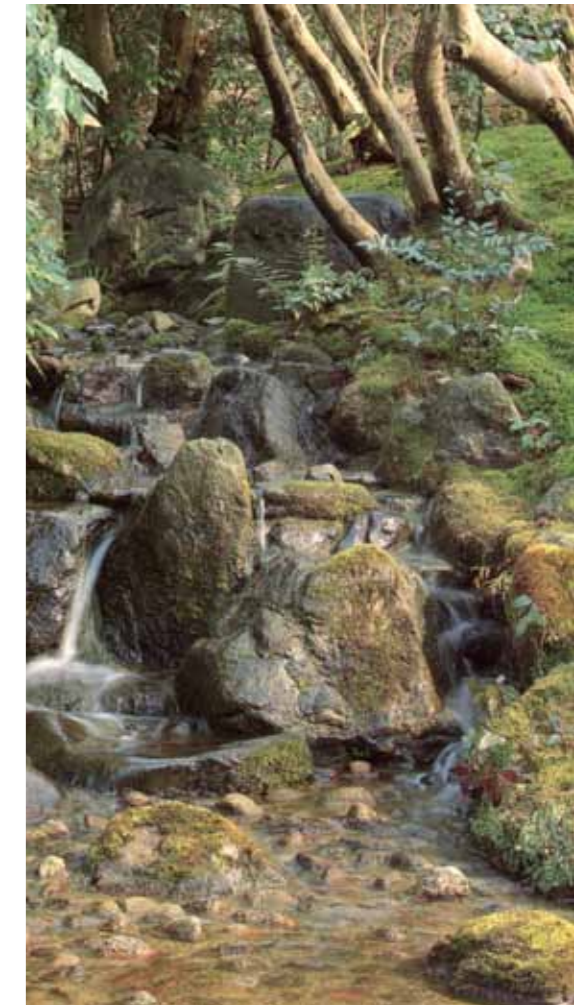




Fig. 689. Cascada principal del jardín de Aoi-den

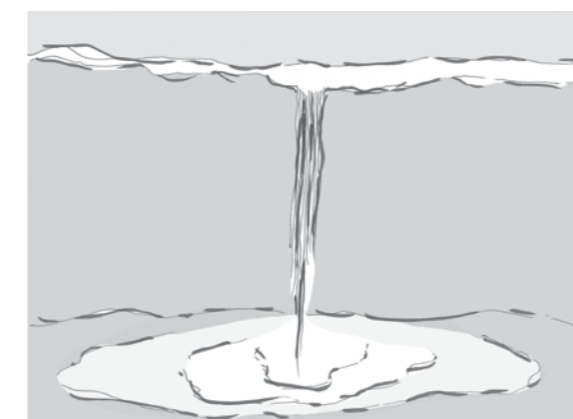


Fig. 691. Esquema de la cascada

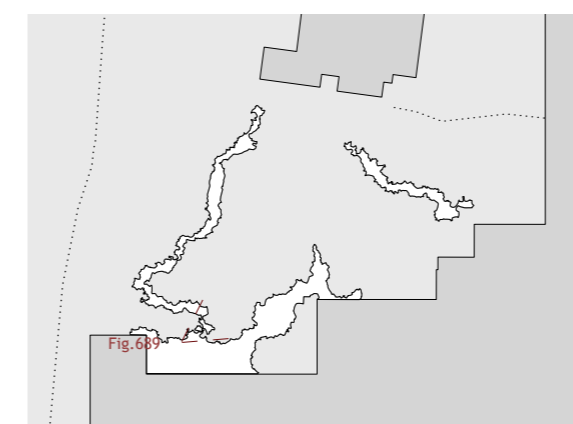


Fig. 690. Plano rápido de la cascada de Aoi-den

CASCADA

La cascada es el salto del agua del jardín. Gota vencida por gravedad en un viaje vertical en caída libre hacia el abismo. Espacio en donde este intervalo se convierte en tensión por el fugaz silencio de su descenso. La mirada es capaz de ralentizar dicho fenómeno. Sincronizándose con él distingue la masa transparente de agua infinita que cae sin cesar. Distancia que va desde el balcón del asomo en su decisión de lanzarse hasta la superficie en pico y resbaladiza de la piedra que la quebranta, o el cuenco profundo en donde se sumerge en la masa de agua que la recoge. Chasquidos, notas, murmullo de una música, el lapso ha transcurrido. Ahora es al oído a quien vence, penetra sobre la mente del caminante. Ascende, trepa por el aire una onda melódica hasta difuminarse de nuevo sobre la grieta de la atmósfera. Frescor que emana en la entrada de su puerta.

El salto de agua, es origen, motor y fractura del flujo sobre el jardín. Caudaloso, lacrimoso o puntilloso, la disertación lo clasifica según si este brinco se asemeja más a un reguero de agua, lineal y regular, a un manantial de montaña, discontinuo y puntual, o una alfaguara del paisaje, vigorosa y tridimensional.

Ogawa diseña a diversos saltos de agua con varios propósitos sobre el jardín. Todos ellos son la huella de la topografía del jardín. La alfaguara junto con los rápidos dibujan el desnivel y la pendiente máxima, son las marcas más agudas de su relieve, el motor del flujo para que este venza a las continuas piedras que en su camino se anteponen al ser rozadas y para tener un agua trasparente en lo posible. El manantial es silencioso y normalmente se ubica en la cabecera de un afluente cerca de la casa del té a donde sirve agua pura para ser utilizada en la ceremonia. El reguero es la discontinuidad producida sobre el meandro, el color del flujo situado en el primer plano allí donde se desea captar la atención del caminante en un lugar específico para tal fin, o por lo contrario en donde se le desea despistar con su toque de atención lo que detrás le precede.

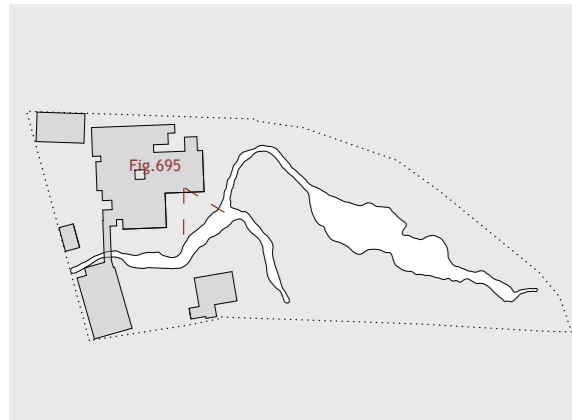


Fig. 692. Plano del reguero de Murin-an

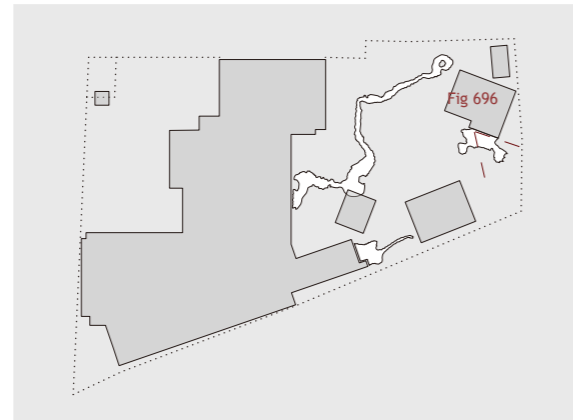


Fig. 693. Plano del manantial de Kikusui-tei

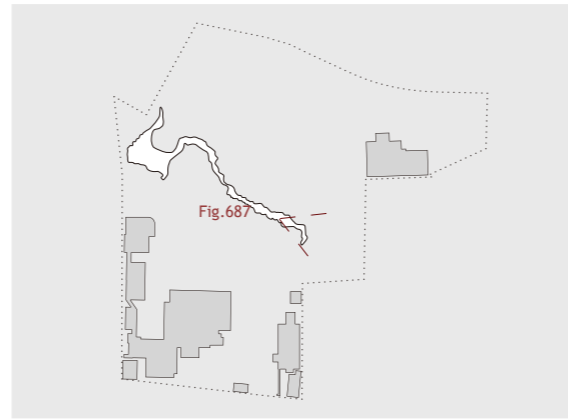


Fig. 694. Plano de la alfaguara de Tsuji-ke

Fig. 695. Reguero de Murin-an

Fig. 696. Manantial de Kikusui-tei

Fig. 697. Alfaguara de Tsuji-ke

La cascada como derrame de agua tanto en su versión real como simbólica ha sido un elemento ampliamente utilizado en la historia del jardín japonés. Ogawa utiliza mayormente su versión de agua tangible más que la seca, de la que no obstante también hace uso de ella. El salto de agua del jardín histórico de Kioto de Sanbo-in ha sido suscrita como clara influencia en su obra por ser similar la manera en la que hace el trasvase de agua a través de tres escalones yuxtapuestos. Para Ogawa, el salto de agua es algo que se puede predecir, determinar y por tanto proyectar. Ello es así porqué tanto la forma, el color y el sonido del precipicio del agua es consecuencia del caudal, la velocidad, la altura, la forma y disposición de las rocas empleadas y la profundidad del receptáculo de la parte baja de la cascada. Por lo tanto Ogawa estudia estas variables para su diseño teniendo en cuenta la energía del agua. Ejemplo más claro de ello lo realizan las piedras las cuales incluso se labran creándose ranuras y fisuras indicando el camino por donde ha de seguir el hilo de agua. Asimismo otras rocas representan son más pintorescas al tener formas verticales en dirección opuestas a la caída del agua. Junto con ello, Ogawa acude a arquetipos de cascadas que se dan en la plena naturaleza y que existen en realidad en la orografía japonesa. El nombre que se le da a ellas las identifica y ubica.

Finalmente en cuanto al lugar que ubica los saltos de agua, esto se va a ver para cada tipología de cascada, pero por lo general los grandes saltos de agua pertenecen al origen de la rama principal del curso de agua y se ubican escondidos y con clara relación con el paisaje, mientras que los pequeños se ubican cerca de las edificaciones a menudo escondidos en el espacio del velo y en otras visibles siendo como figura en movimiento en el frente del espacio del claro.

Se analizan a continuación las formas que adquieren las cascadas: reguero (Fig. 692 y 695), manantial (Fig. 693 y 696) y alfaguara (Fig. 694 y 697).



Fig. 698. Reguero del jardín de Kyu-iwasaki-tei



279. Dic. RAE: “Corriente, a modo de chorro o de arroyo pequeño, que se hace de un líquido. Dic. Maria Moliner: Hilo de cualquier líquido que corre o está quieto sobre una superficie. Hilo semejante formado por cualquier cosa vertida; particularmente, el que va dejando una vasija, saco, etc, que se sale, por donde pasa: “El saco agujereado dejó un reguero de trigo”.

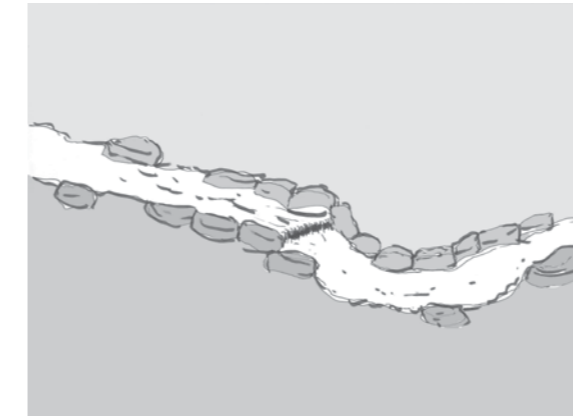


Fig. 700. Reguero

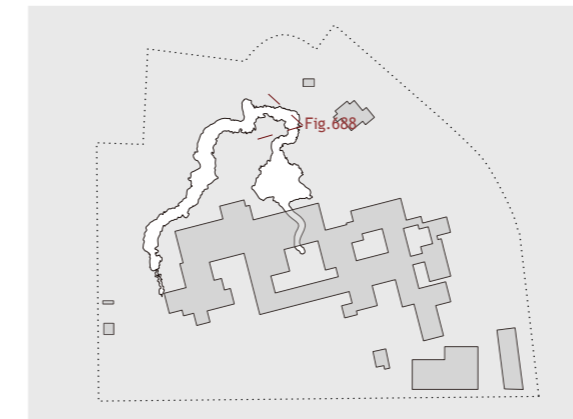


Fig. 699. Plano reguero del jardín de Kyu-iwasaki-tei

REGUERO

Sobre una piedra asoma sigilosa la corriente. Cae en forma de una hilatura blanca y en su desperezo es el murmullo el que nace con este frágil soniquete que provoca sobre el lecho del agua un borbollón y su consiguiente burbujeo. El reguero²⁷⁹ es la risa del agua en su zigzaguo de ires y venires, el hormigueo sobre los flancos de piedra del arroyo. El reguero es el dibujo de los hilos de agua. A partir del escalonamiento de la madre del meandro se activa la corriente y se crean estas discontinuidades al tiempo que Ogawa las utiliza para crear un nido de atención en el espectador sobre ese punto. Por lo tanto el sonido aquí sirve para enmascarar el fondo. Esta doble función por tanto se da en campo abierto en el espacio del claro. El reguero es por tanto un salto de agua que materializa una pequeña discontinuidad en el lecho del flujo del agua. Por su carácter minúsculo se suele dar en el curso bajo del agua. Aparece como elemento singular tras un trasvase de agua de una laguna otra, tras la confluencia de dos arroyos que convergen en un único ramal, en el corte longitudinal de un meandro con el fin de agilizar el flujo en los cambios de direcciones, en la caída suave del arroyo sobre el estanque principal del jardín, en el curso del rápido como hilo desbordado que salta hacia todas las direcciones en su manera de esquivar a las rocas que se le oponen, cerca de las habitaciones principales de la casa o de la estancia del té para crear una atmósfera particular e incluso como reguero seco en una agrupación coordinada de numerosas piedras que crean dicha imagen. En las obras de Ogawa, existen regueros en las siguientes: Murin-an, Heian, Kikusui-tei, Tairyu-sanso, Seiryu-en, Rakuraku-so, Shinshin-an, Keitaku-en, Kyozen-tei, Maruyama, Seifu-so, Yuho-en, Hekiun-so, Shirakawa, Furukawa, Seiryu-tei, Tsuji-ke, Ryukyo-in, Koun-ji, Yi-en, Kyu-Iwasaki-tei, Miyako. Por el número e interés en las soluciones destacan los regueros de los jardines de Murin-an, Tairyu-sanso, Maruyama y Kyu-Iwasaki-tei. (Fig. 698 - 712)



Fig. 701. Reguero del jardín de Shinshin-an



Fig. 702. Piedra del reguero jardín de Tairyu-sanso Las piedras se tallan para dibujar la forma del agua.



Fig. 703. Piedra del reguero jardín de Hekiun-so



Fig. 707. Plano del reguero del jardín de Shinshin-an



Fig. 708. Plano del reguero del jardín de Tairyu-sanso



Fig. 709. Plano del reguero del jardín de Hekiun-so

Fig. 704. Reguero del jardín de Shinshin-an



Fig. 705. Reguero del jardín de Tairyu-sanso

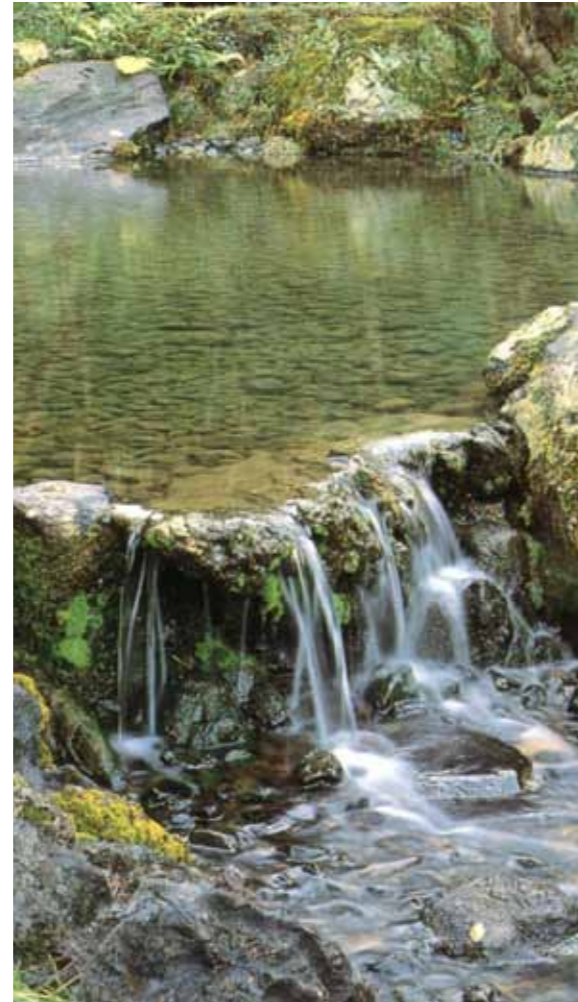


Fig. 706. Reguero jardín de Hekiun-so

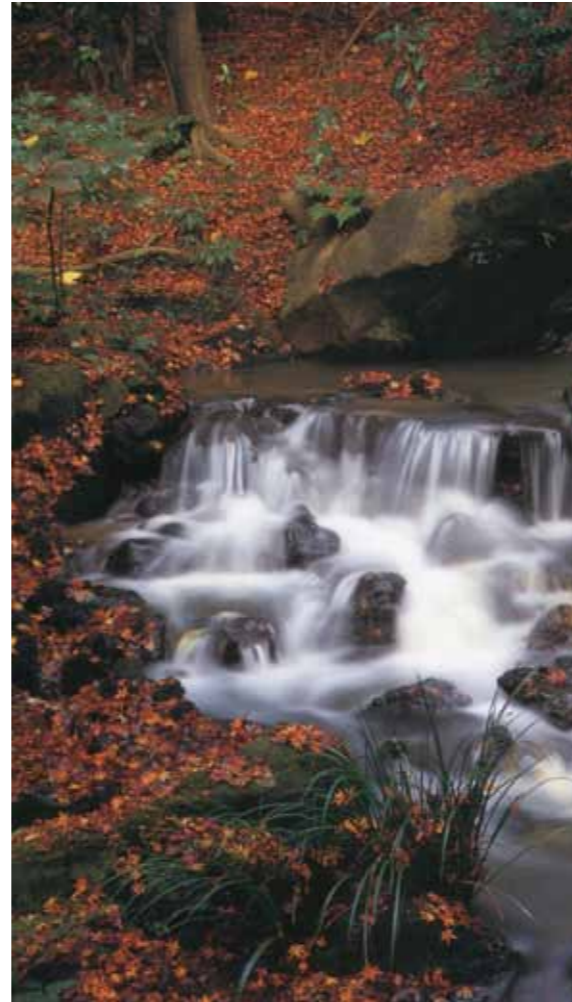


Fig. 710. Detalle del reguero del jardín de Shinshin-an



Fig. 711. Detalle del reguero del jardín de Tairyu-sanso



Fig. 712. Detalle del reguero del jardín de Hekiun-so



Fig. 713. Manantial del jardín de Kikusui-tei



280. *Medaki* 女滝 Lit. cascada mujer. En el jardín japonés, nacimiento de agua silencioso y elegante, asociado a la figura femenina en contraposición al *odaki*, de abundante agua y estruendo referida a lo masculino.

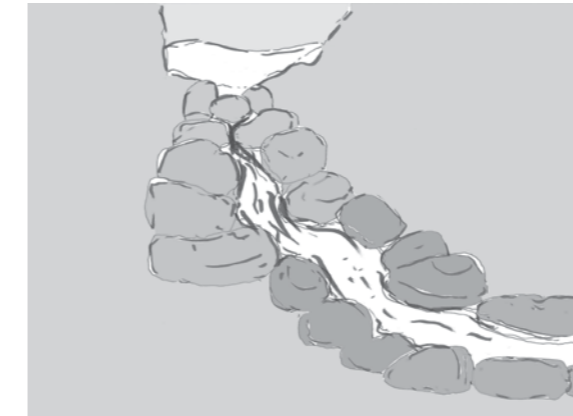


Fig. 715. Manantial

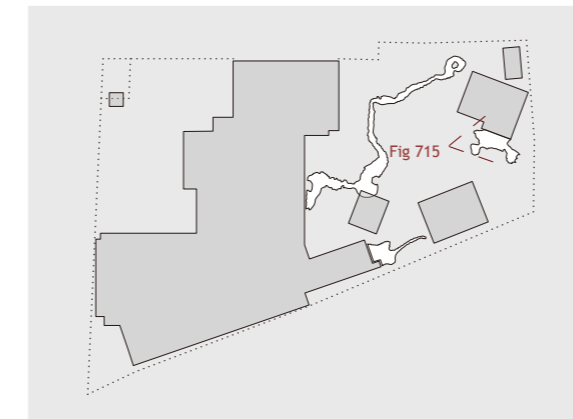


Fig. 714. Plano manantial del jardín de Kikusui-tei

MANANTIAL

Oculto bajo la espesura del velo, escondido en el bosque se halla el manantial del jardín. Junto a un gran árbol, excavado sobre una rocalla, en la fractura del suelo de tierra, gota a gota surge el agua enterrada del subsuelo desde origen incierto. Agua pura que surge, hace levadura se hincha hasta superar la salida que la retiene. Humedece a las piedras negras que como esponjas la rodean, retienen y sueltan el agua que acaba por hurgar un camino que es su próximo destino. Comienza el discurrir. Así ha nacido el flujo.

Es el murmullo más silencioso del jardín, su sonido es el más profundo, el del fondo de la tierra apenas imperceptible a no ser que el caminante se halle justo a su lado. Junto con una linterna u jofaina.

El manantial es la cabeza del afluente, ambos en su faceta de elementos secundarios y frágiles del jardín activan distintos puntos de interés independientemente de los principales.

Por su elegancia el jardín japonés ha asociado a esta figura del manantial, por su carácter de dar origen y ser la caída más sutil y elegante del agua, a la de una mujer, por eso la llama *medaki*²⁸⁰.

La figura del manantial esta muy ligada a la presencia de la casa del té, por sus implicaciones de agua pura aporta esta cualidad al agua que se utiliza para la ceremonia. Ha nacido el afluente resbala el agua. El caminante se acerca a sorber del manantial y el maestro a recoger el agua para la ceremonia del té.

Se han observado manantiales de agua en los siguientes jardines, Murin-an, Kikusui-tei, Tairyu-sanso, Seiryu-en, Rakuraku-so, Kaiu-so, Shinshin-an, Kyozen-tei, Maruyama, Seifu-so, Hekiun-so, Seiryu-tei, Ryukyo-in, Yi-en, Kyu-Iwasaki-tei y Aoi-den, siendo los más especiales los de Kikusui-tei, Shinshin-an y Seifu-so. (Fig. 713 - 727)



Fig. 716. El manantial de Tairyu-sanso



Fig. 717. El manantial de Seifu-so.



Fig. 718. El manantial de Shirakawa-in.

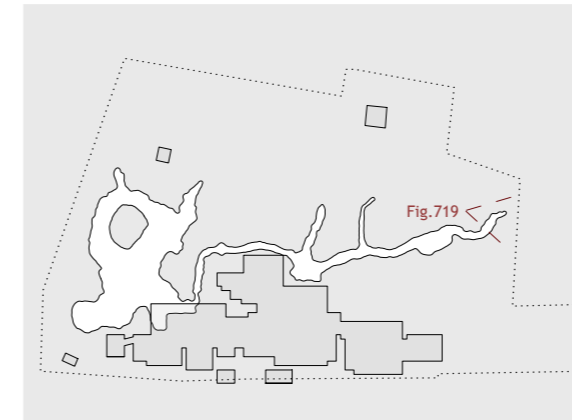


Fig. 722. Plano del manantial de Tairyu-sanso

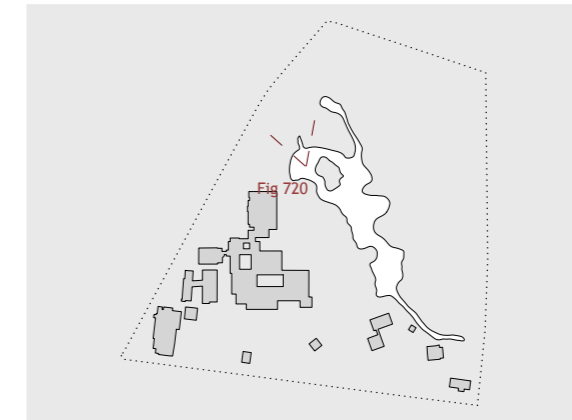


Fig. 723. Plano del manantial de Seifu-so

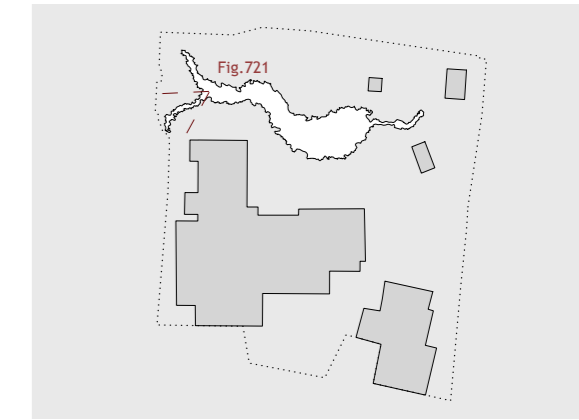


Fig. 724. Plano del manantial de Ryukyo-in

Fig. 719. Las piedras se disponen de tal manera que esconden el nacimiento del agua en Tairyu-sanso.



Fig. 720. Caída del manantial de Seifu-so tras su nacimiento.



Fig. 721. El manantial se presenta a menudo seco en otras húmedo real según el caudal en Shirakawa-in



Fig. 725. Detalle del manantial de Tairyu-sanso

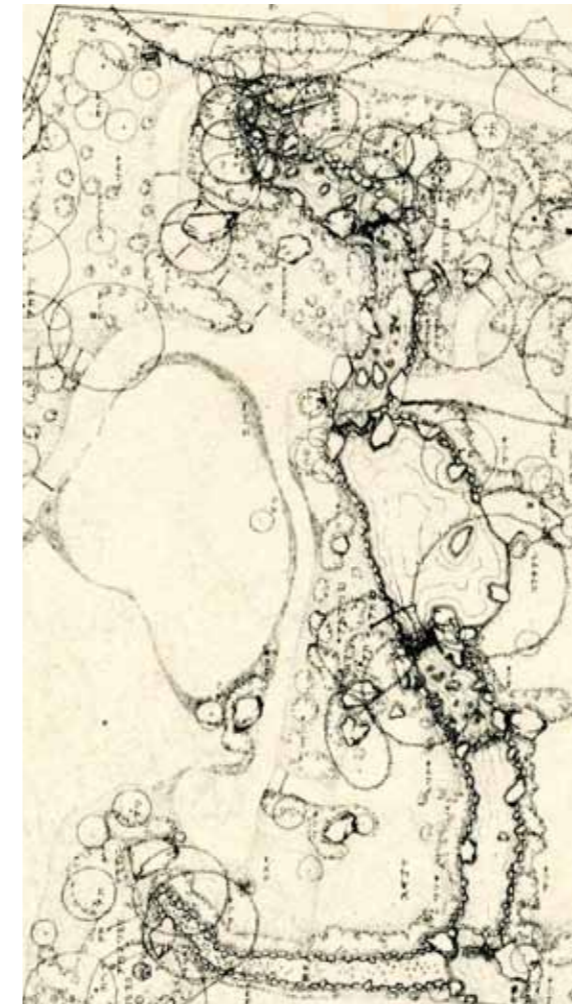


Fig. 726. Detalle del manantial del jardín de Seifu-so

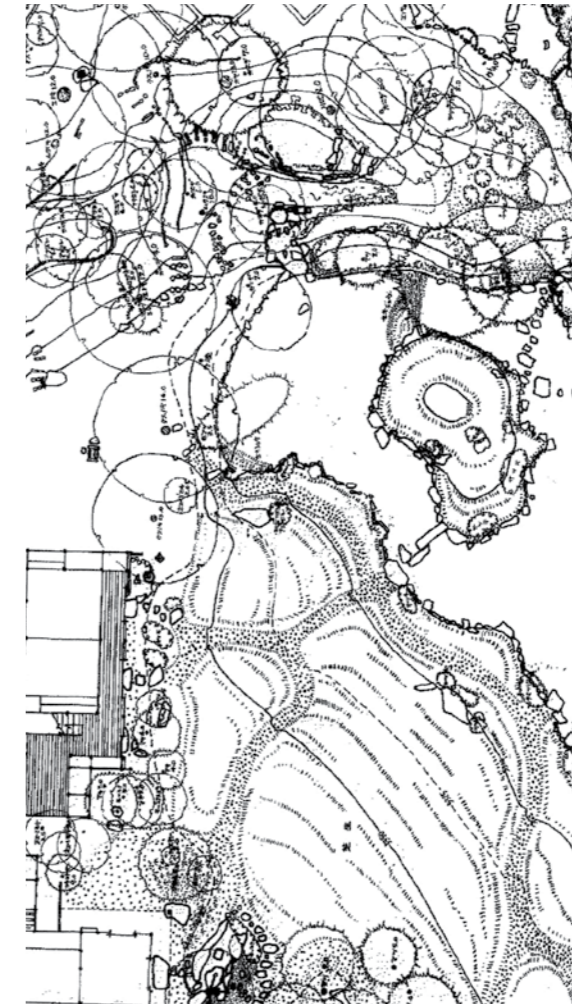


Fig. 727. Detalle del manantial del jardín de Ryukyo-in

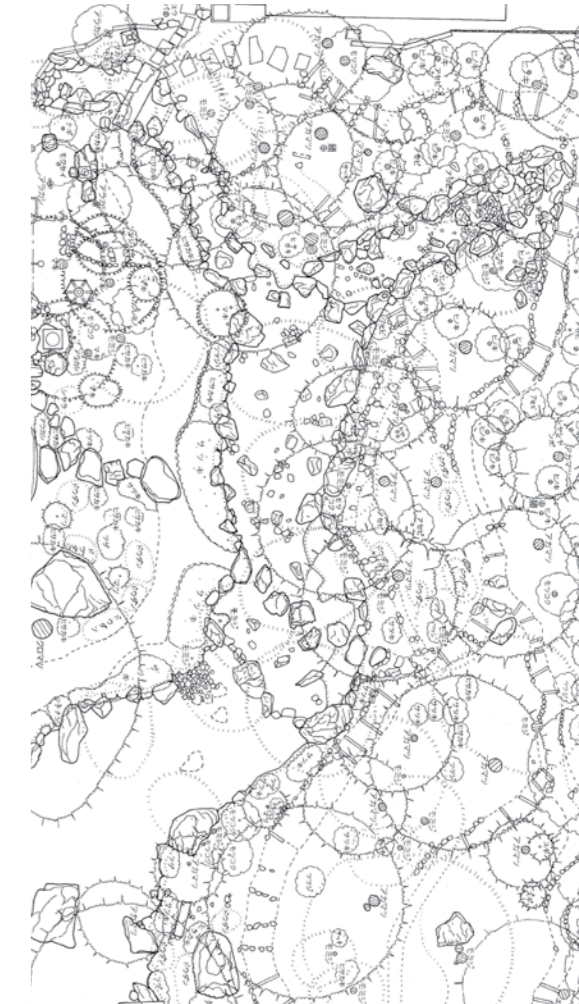


Fig. 728. Alfaguara del jardín de Maruyama



281. RAE Manantial copioso que surge con violencia. Dic. M. Moliner (del árabe “alfawwára”) f. Manantial abundante

282. “La característica principal de este jardín ha de ser las colinas de Higashiyama. El curso del agua, incluyendo la cascada, deben ser diseñado como si procedieran de Higashiyama ya que el jardín se halla a sus pies. En consecuencia, la disposición de las piedras y los árboles será clara ... plante helechos entre las piedras de la cascada y azaleas muy cerca de las piedras. Cubra el suelo de pradera, en lugar de musgo. Utilice abetos. Es importante plantar cedros, arces, cerezos y ... el jardín debe incorporar los flujos de agua, como un arroyo a través de un pueblo de montaña, en lugar de un estanque” Son las indicaciones que Yamagata hace a Ogawa sobre Murin-an. Shirahata *et al* (2008, p. 8)

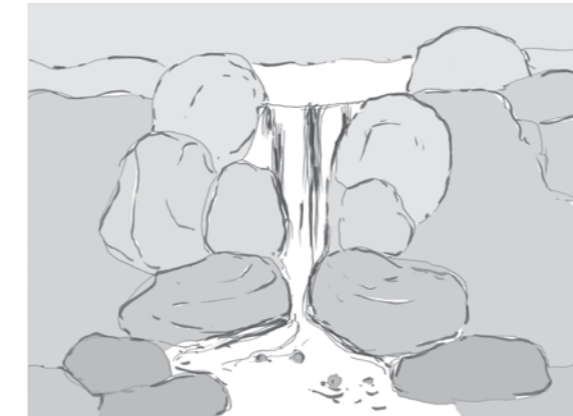


Fig. 730. Alfaguara

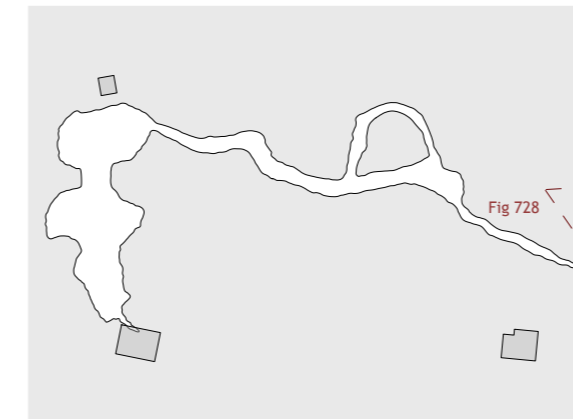


Fig. 729. Alfaguara del jardín de Maruyama

ALFAGUARA

Entre las montañas del paisaje, las vaguadas. Sobre el cielo se recorta el declive de los picos hacia sus hondonadas. Intersecciones en las bases, entresijos por donde fluyen los fenómenos. Luz, penumbra y flujo. Al vacío que siega la bóveda y la colina se la ase a través del caz del jardín. La alfaguara²⁸¹ es el salto de agua que se une al paisaje. Visual, espacial y funcionalmente. Cascada que se entiende como un accidente geográfico del par que forman naturaleza y jardín. Posición intermedia de un cauce de mayor vastedad que comprende origen y desembocadura. Sobre ambos territorios discurre en continuidad el caudal del alfaguara que se escala en proporción con la magnitud de agua que se espera que venga de las montañas según su envergadura.

El bosque profundo cobija a la alfaguara con el fin de producir esta fusión entre una masa del jardín, la blanca lechosa que no cesa de sus aguas y el vacío triangular por donde el cielo penetra hacia la vaguada. Por ello Ogawa ubica la alfaguara debajo de este punto del paisaje²⁸² y la rodea de vegetación. El resultado de dicha acción es que consigue naturalizar el agua del jardín al dotarle de un origen dentro del paisaje. Y el jardín se entiende como el lugar en donde se realiza la trasmisión del flujo de la naturaleza a la ciudad. En ello la alfaguara representa el punto de la entrada triunfal al jardín. Vigor desenfadado. Su posición inicialmente ocupa el fondo del jardín pero conforme la obra de Ogawa evoluciona descubre artefactos necesarios para que pueda ocupar otros intermedios. Cuando esto último sucede, la composición principal del jardín es como una escena teatral en donde los bastidores pueden ser ocupados por espacios tanto abiertos como cubiertos pues la importancia de poder unir alfaguara y vaguada reside en difuminar las trazas del jardín hacia ellas a través de la negrura que provoca su guarida o el haz infinito de luz que discurre por la falsa perspectiva lineal que creada con la disposición al tresbolillo de los cuerpos vegetales junto a la vera, orilla, del flujo.



Fig. 731. Litografía de la ciudad natal de Yamagata, Hagi en la prefectura de Yamaguchi. Los ríos vienen de detrás de las montañas y desembocan en el mar de Japón. La investigación Suzuki (2005, p. 350) concluye que este paisaje pudo inspirar a Yamagata para que la cascada de Murin-an se ubicara en el fondo.

Ogawa diseña distintas cascadas por lo tanto según sean las características de las montañas que se hallan fuera del jardín, que son los lugares por donde escurren las aguas de sus laderas. Adentrándose en como pudo surgir esta idea innovadora en la obra de Ogawa, esta se da en primer lugar en el jardín de Murin-an²⁸³. Las alfaguaras se caracterizan por su la energía que acumulan y disipan. Se denota tanto en el estruendo de su sonido como en acción mecánica de sus aguas. Ambos hechos tienen repercusión espacial en el jardín. En primer lugar la alta sonoridad del agua del alfaguara sirve para crear áreas de privacidad en cuanto a lo que se está llevando a cabo cerca de ellas, por ejemplo una conversación privada²⁸⁴. En segundo lugar, la energía de la cascada, crea tras ellas distintas composiciones de rocas disgregadas que le suceden. Esta energía es la forma de naturalizar la ubicación y número específicas de ellas. Ogawa no solo realiza alfaguaras llenas de agua sino también otras tantas secas, como en los jardines de Keiun-kan, Kodaiji-doi, Furukawa-tei, Shirakawa-in etc. En estas también adopta el mismo lenguaje expresivo de las piedras para denotar la energía. Así mismo el cese de su sonido y energía provoca áreas de máxima concentración esa es la razón por la que las casas de té se ubican después de haber visitado a la alfaguara, en un entorno cercano a ellas pero no junto a ellas²⁸⁵.

A partir de estas pesquisas, Ogawa diseña los arranques y caídas del salto del agua de muy diversas maneras y en distintos escalones de agua. Crea innovadoras detalles constructivos y elegantes cascadas.

Alfaguaras se dan en estos jardines de Murin-an, Heian, Kikusui-tei, Tairyu-sanso, Kaiu-so, Rakuraku-so, Shinshin-an, Keitaku-en, Kyozen-tei, Maruyama, Seifu-so, Yuho-en, Hekiun-so, Shirakawa, Furukawa-tei, Tsuji-ke, Ryukyo-in, Koun-ji, Yi-en, Kyu-Iwasaki-tei, Aoi-den, Sanyou-so, Siendo las más bellas de Murin-an, Tairyu-sanso, Kaiu-so, Kyozen-tei, Maruyama, Hekiun-so, Tsuji-ke, Aoi-den. (Fig. 728- 734)

283. La investigación sobre el paisaje de su ciudad natal Hagi en la prefectura de Yamaguchi, da como resultado, una similitud en las características del agua del paisaje natal de Yamagata y de los jardines. Se diría que el motivo del agua en sus diseños es sobre un paisaje mental, Kawashima en la ciudad de Hagi. Suzuki (2005, p. 350) Según esta investigación que se centra en la figura de Yamagata Arimoto, cliente y co-autor junto con Ogawa de Murin-an (III), se constata la influencia del paisaje natal sobre el diseño del agua de los jardines que Yamagata construye: Murin-an (I,II,III), Chinzan-so, Koki-an, Sarasara-tei y Ayurugi-an.

284. El sonido de la cascada en Hekiun-so escuchada desde el puente sirve para ocultar una importante conversación que sobre él se realiza.

285. *Sishiodoshi* 鹿威し Lit. Espanta ciervos. Sofisticado artefacto del jardín tradicional japonés compuesto por tres partes: un canal de agua, una caña hueca de bambú y una jofaina. El agua cae de la canal sobre la boca abierta de unos de los extremos del bambú, el otro está cerrado por uno de los nudos de la caña. Una vez colmado su interior de agua, éste pivota sobre un eje y la vuelca sobre la jofaina que reside en su base. En ese momento al chocar sobre su borde de piedra y ya hueco de agua, el bambú realiza un sonido estridente que es el que sirve para espantar a los animales que acceden al jardín con el fin de alimentarse de las plantas. Famoso es el *sishiodoshi* del jardín de Shisen-do.

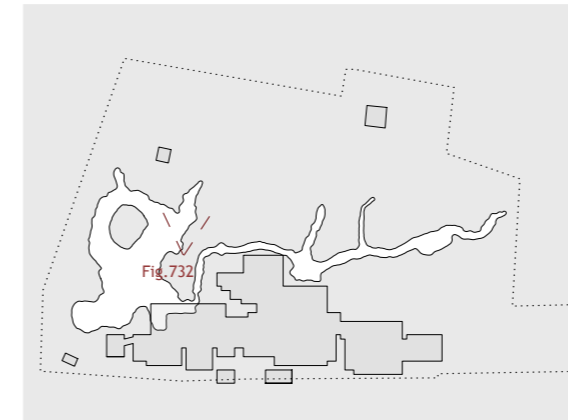


Fig. 732. Tairyu-sanso. Alfaguara de un nivel

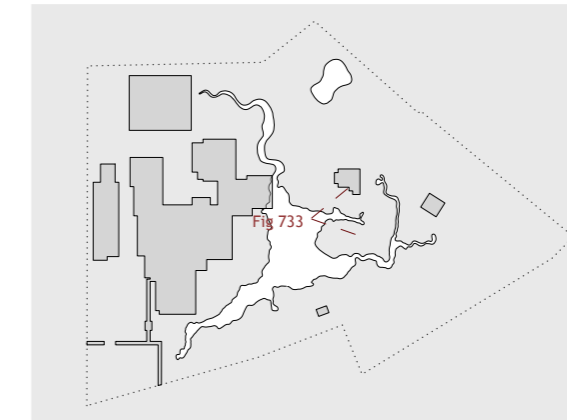


Fig. 733. Ryukyo-in. Alfaguara de dos escalones

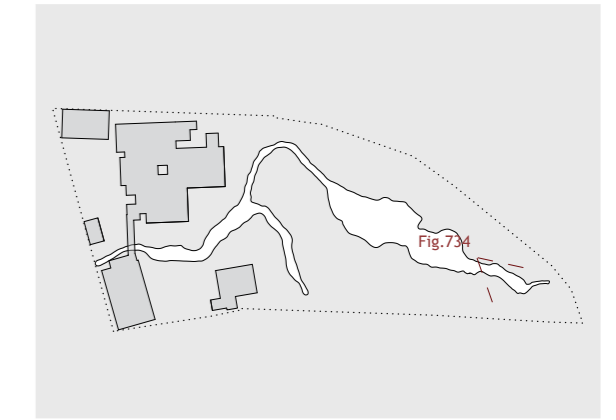


Fig. 734. Murin-an. Alfaguara de tres caídas

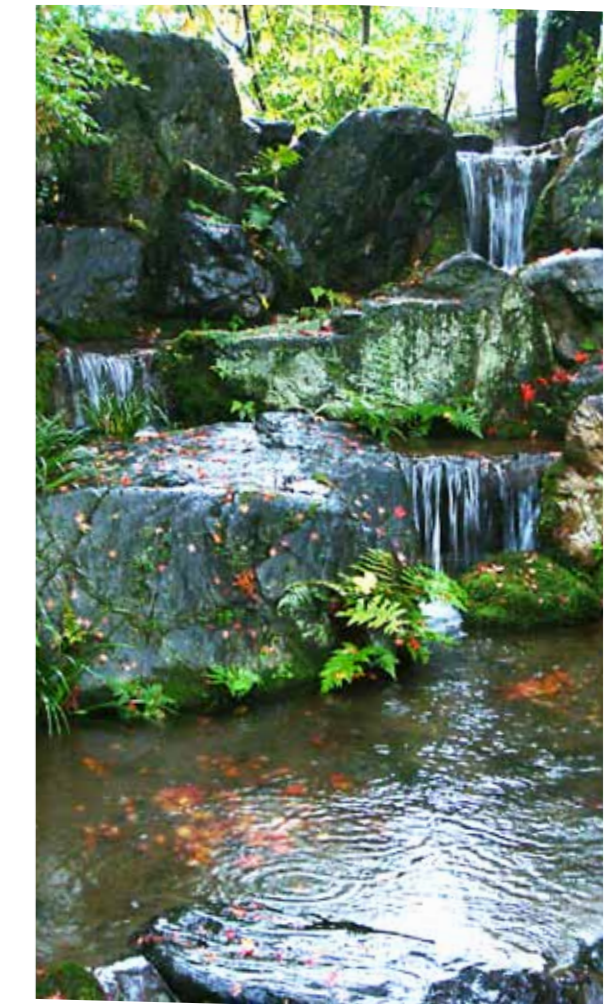




Fig. 741. Lago



Fig. 740. El lago Biwa. Planimetría



Fig. 739. El lago Biwa. Imagen de satélite.

Fig. 738. *Katata No Rakugan*. Serie *Ocho vistas de la provincia de Omi*. Utagawa Hiroshige. (1797-1858) El Lago Biwa

EL LAGO

Estuario, laguna y cuenco. Son las distintas superficies del remanso del agua en desigual tamaño y profundidad que adquiere la figura del estanque sobre el jardín.

Meandro, afluente y rápido. Son las diversas líneas de acción, vectores de agua, con desigual velocidad y caudal que adquiere la figura del arroyo en el jardín.

Reguero, manantial y alfaguara. Son los dispares puntos del agua de distinta potencia y altura de salto que adquiere de la figura de la cascada en el jardín.

Estanque, arroyo y cascada por tanto, son las diversas formas bajo las cuales el flujo se viste en la obra Ogawa. Por otra parte,

Estuario, meandro, reguero. Son la superficie, curva y punto respectivamente que describen el curso inferior del flujo del jardín, caracterizado por la sedimentación.

Laguna, afluente, manantial. Son la superficie, curva y punto respectivamente que plasman el curso medio, caracterizado por el aporte de agua y materiales que realizan.

Cuenca, rápidos, alfaguara, Son la superficie, curva y punto respectivamente que definen el curso alto, caracterizado por la alta erosión.

Curso bajo, medio y alto. El modo natural en que Ogawa organiza al flujo continuo de agua en los jardines.

Si estas son las formas y la organización del flujo en el jardín, ¿Cuáles son por tanto las funciones de estos tres cursos del agua del flujo en los jardines?

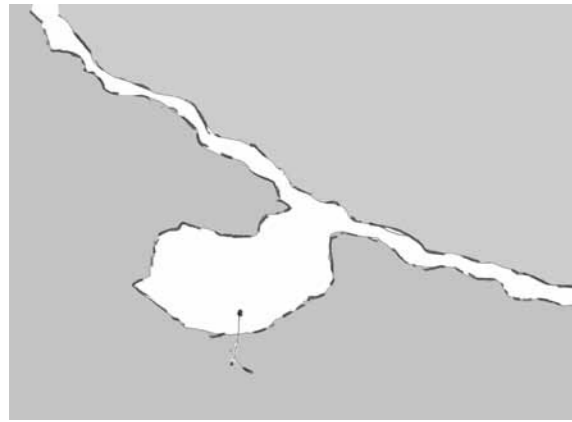


Fig. 742. El flujo es partida

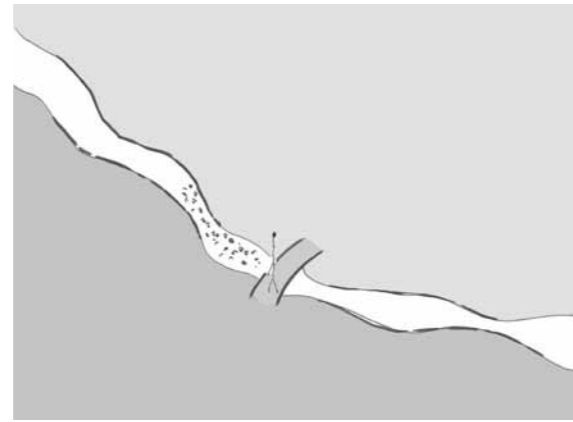


Fig. 743. El flujo es periplo

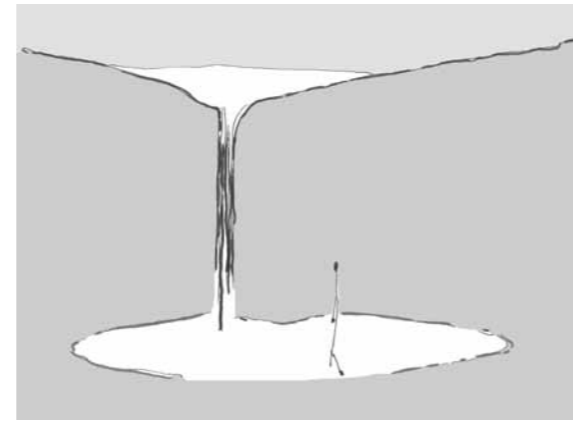


Fig. 744. El flujo es destino

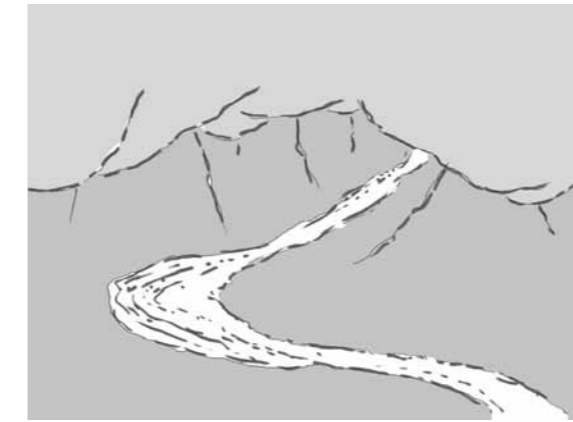


Fig. 745. MA y OKU : el flujo es continuo.



Fig. 746. MA y OKU : el flujo es espejo

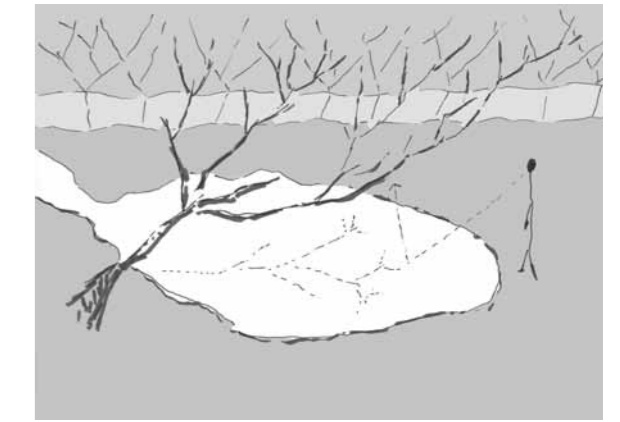


Fig. 747. MA y OKU : el flujo es profundo.

El flujo es partida, viaje y destino. Son las tres funciones básicas del flujo en el jardín.

Desde el inicio del jardín esta presente el agua, acompaña al caminante sin percatarse. Sucede en la penumbra del bosque túnel, en donde el agua, remanso del curso inferior, discurre con sigilo. Oscuridad y quietud le impiden cerciorarse de los elementos que forman a este espacio del soslayo, también del agua que corre hacia la tapia en su primer encuentro con ella. Más tarde, ya de vuelta, en la despedida tanto del flujo como del caminante con el jardín, un *flash-back* le llega a la mente a éste acerca del agua que oblicuamente ha ignorado en el inicio y que ahora tras venir de aguas arriba recompone la escena y la forma del flujo ya en su totalidad. El flujo es puro trasvase, cinta constante sin inicio o final. Incesante en su movimiento, el flujo transporta al caminante a cualquier punto, de un estado a otro. El flujo es partida (Fig. 742).

El flujo a través de su continuidad, es el medio que materializa la singladura del caminante por el jardín. Es camino de ida y de vuelta. Periplo. El caminante recorre el jardín a su vera, con su susurro. El agua cercana, o su murmullo a lo lejos, es por tanto la pista de la ruta, ya que el flujo nace del origen. Hacia allí es a donde el caminante se dirige. En este confluir constante de ambos, recorren juntos la aventura del jardín. En direcciones paralelas y sentidos opuestos, experimentan similares avatares. El flujo es viaje. (Fig. 743)

El flujo lleva al caminante a su origen a la fuente que emana el agua, en una secuencia completa que realiza el caminante en el jardín que comprenden desde la mayor superficie del agua, el estuario, a otra de menor tamaño y mayor vigor, la alfaguara. El caminante descubre que el velo es el cobijo de un nacimiento, el del agua. Como en plena montaña el caminante siente que su viaje ha terminado en este preciso punto. Observa, bebe, respira, se sienta. Sereno se alegra. Concentrado divisa la vista más lejana que el nuevo paisaje ofrece. El flujo es destino. (Fig. 744)

El flujo y el murmullo es el tercer soporte y la tercera sustancia respectivamente que materializan a los conceptos espaciales de MA y OKU. La forma con la que flujo y murmullo llevan a cabo esta compleja labor se procede a analizar.

En primer lugar, MA y OKU se adquieren a través del flujo de un modo menos discontinuo que en los dos espacios anteriores del claro y del velo. En el claro el paso de una esfera a otra se da a partir de saltos de un vacío a otro siguiendo la zonificación de espacios urdida por Ogawa. En el lugar del velo la transición de MA a OKU se da a partir de la posición relativa que se ocupa con respecto al velo, fuera de él o cobijado por él, por lo tanto son vínculos de un cuerpo con otro a través de las distintas densidades. Claro y velo con respecto a MA Y OKU están siempre ligados a la cantidad de vacío o de masa de sus espacios. En cambio el flujo es un material siempre continuo en el jardín, (Fig. 745) cuya topografía es la única variable de la que el agua no puede prescindir para obtener MA y OKU. Por ejemplo, sin necesidad del cobijo del velo para ocultarla, una cadena de colinas con sus ondulaciones ubicadas al fondo del jardín, ocultarían el origen al agua que llegara al frente desde el fondo. Esta invisibilidad del origen crearía una sensación de profundidad visual²⁸⁶. Es más, si estas son incluso de escala humana, dentro de sus valles se percibiría OKU al haber penetrado hasta sus entrañas. Pero esta hipotética solución de conseguir MA y OKU simplemente con la topografía, estaría separada del propio relieve natural del solar, del lugar y del paisaje. El tamaño de la superficie de la cuenca del jardín, divisoria de aguas, con respecto a su caudal, no sería proporcionado, escala del caudal, y se convertiría más bien en un paisaje en miniatura dentro de los límites propios del jardín y no un jardín entendido como extensión del paisaje como el que pretende Ogawa conseguir en sus composiciones. Por ello el espacio del velo sirve a Ogawa para no necesitar de topografías artificiales de tal magnitud para crear una profundidad visual y física ligada al agua. El agua se adentra hacia el fondo de donde el velo surge con árboles en vida y de esa

286. Cuando el velo se aparta del frente para no estorbar la vista del horizonte como en Keiun-kan, o Keitaku-en y Kyu-Iwasaki-tei, la profundidad vertical sustituye a esta profundidad horizontal a través de una topografía intrínseca

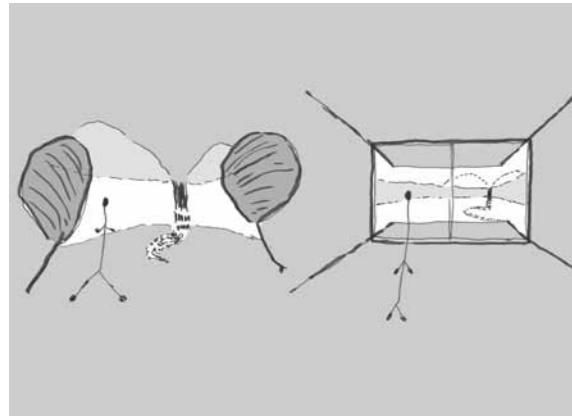


Fig. 748. MA y OKU: el flujo es sólido.

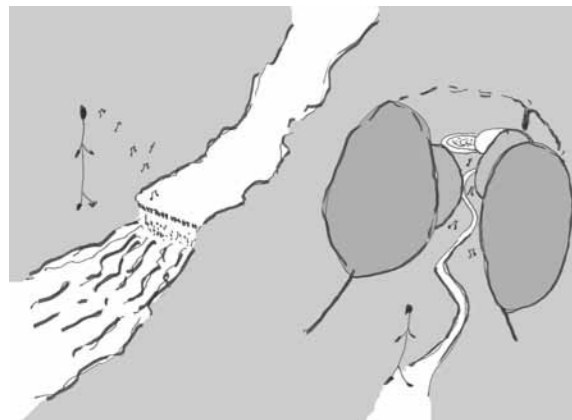


Fig. 749. MA y OKU: el flujo es señuelo

manera natural el velo oculta al agua, se convierte en su cobijo, mientras tanto el agua se muestra nítida en el espacio del claro y con ella su relieve. MA y el agua en el claro. OKU y el agua en el velo.

Por tanto, en segundo lugar, acerca de MA y el flujo, el agua es transparente a plena luz del día en el claro. En cuyo caso la relación MA se establece entre el caminante y el elemento al que refleja la lámina en reposo del estanque, convertida en un espejo. O en caso de no ser así, y el agua deje ver a su través, son los elementos que muestra, los sedimentos del lecho, o los organismos vivos como plantas y animales, carpas, tortugas etc, los que establecen una relación con el caminante. (Fig. 746)

En tercer lugar, cuando el flujo es casi opaco, su lecho, abisal semioculto, las orillas de los flancos o islas y penínsulas se difuminan hacia el fondo, el reflejo de la superficie del flujo de los elementos que sobre él se proyectan es tenue. Dentro del espacio del velo el flujo destila matices profundos en el caminante. Ambos él y agua se hayan ya bajo el cobijo del velo. Así consigue el flujo a OKU. (Fig. 747)

En cuarto lugar, además de estos aspectos visuales que se explican acerca del flujo para con MA y OKU, el flujo es elemento en movimiento y en ello también se vuelve opaco. En la blancura que rezuma el agua con sus zarandeos, el flujo se vuelve masa perceptible. En este caso si el grado de cercanía con la fuente es suficiente, y no se llega a ella tras un largo recorrido y proceso, MA se sucede con el caminante a través de la directa visualización de la cola de agua. En caso contrario, si a esta hilatura blanca producto de un agua en movimiento y por tanto en estruendo, si a su visualización no acompaña el sonido de su murmullo, como por ejemplo sucede al estar separado por un cristal adentro en la casa, esta ausencia del fenómeno que se espera de su movimiento, produce sorda introspección en el espacio interior cercana a OKU. (Fig. 748)

En quinto lugar, si en cambio es el murmullo el que se escucha pero no se vislumbra su fuente, depen-

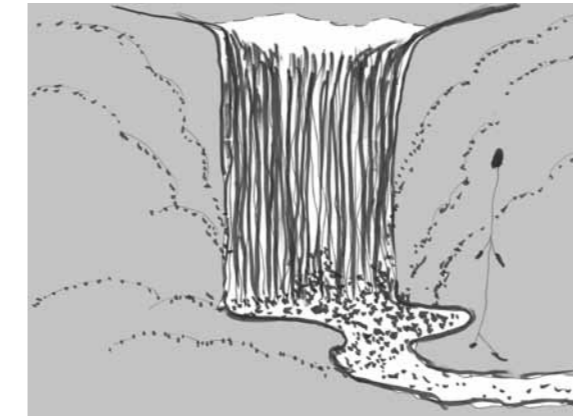


Fig. 750. MA y OKU: el flujo es origen.

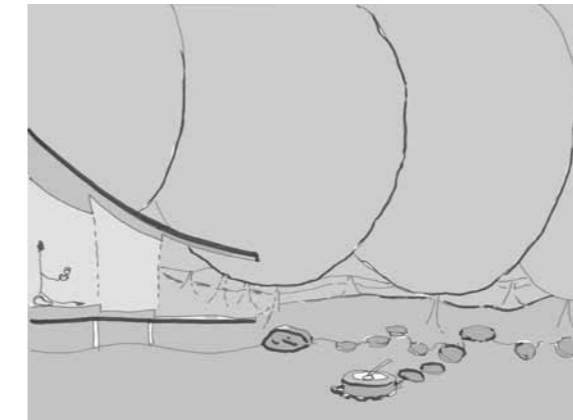


Fig. 751. MA y OKU: el flujo es eco.

derá si se esta en el espacio del claro o del velo la sensación será de mayor predominio de relación, MA que de profundidad OKU. Si se está en el espacio del claro MA actúa como un acicate para encontrar la fuente del sonido, sin despertar tal sentimiento de profundidad. En cambio si se esta en el velo, en el caminante produce tal efecto que sugiere en él el sentimiento de que la llegada al origen se acecha. (Fig. 749)

En sexto lugar, cuando ya se descubre a la fuente generadora de la energía del flujo del jardín, aun siendo su caudal profuso y si blancura espesa, es el largo proceso que ha llevado hasta tal punto, camino paulatino en la que los soniquetes se han ido acrecentando a medida que la penumbra ha ido manchando de negro al espacio. En lo recóndito, esta energía fulgurante es percibida como la fuente de OKU. (Fig. 750)

Por último, tras el estruendo de la fuente de OKU, el caminante se aleja un tanto de ella encuentra a la casa del té, y ya en silencio dentro de ella la llama de OKU se alarga y se hace constante. (Fig. 751)

Por lo tanto el MA y el OKU del flujo esta en plena dependencia del espacio del claro y del velo. Cuando es claramente perceptible en el claro, tiene sensaciones de MA, cuando lo es dentro del velo, de OKU, cuando no hay predominio de ambos lo es se está en un proceso de transición de ambos, se está en movimiento, viviendo de forma activa la parte de la composición del jardín sita a medias entre el frente y el fondo, a la búsqueda de su fuente. El periplo del caminante se halla en la búsqueda del origen del agua del jardín y tras encontrarla el único resguardo que le queda para proteger el OKU es acceder a la casa del té, la llama que extiende en el tiempo la percepción de OKU por contraste del silencio cerca de la fuente. Caminante es ya OKU, la forma de relacionarse con las cosas a través de su distancia, MA, ya ha desaparecido. Siente este espacio profundo que tiene su extensión en su interior.



Fig. 752. El flujo es la geometría del lugar.

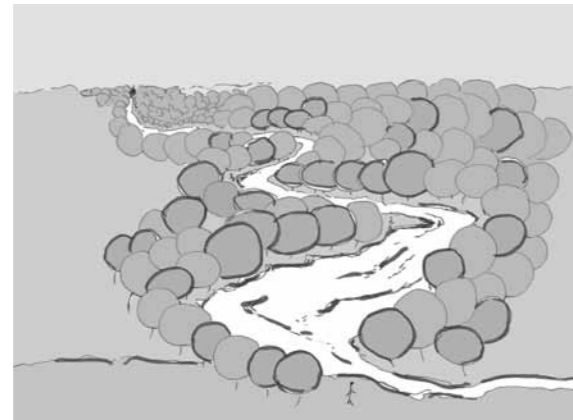


Fig. 753. El flujo es el arquetipo del lugar.

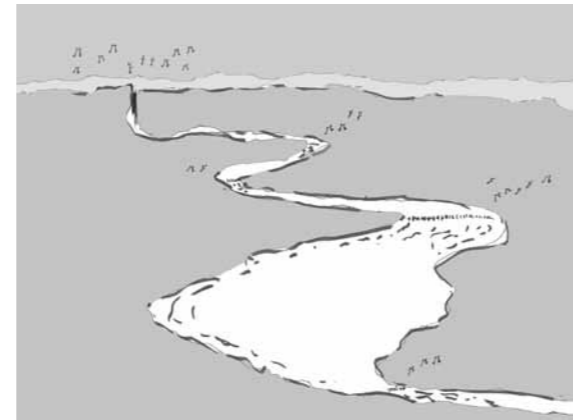


Fig. 754. El flujo es sonido del lugar.



Fig. 755. Vaguada de Nanzen-ji



Fig. 756. Vaguada de Shishiga-dani



Fig. 757. Vaguada de Awata-dani

MA y OKU en el jardín con el flujo necesita de elaboradas composiciones para ser obtenidas como se ha observado. Todo ello es el jardín complejo de Ogawa, a simple vista natural, resultado de un profundo raciocinio. En líneas generales,

-La forma, la geometría que adquiere el flujo, se deriva de la topografía del jardín y del deseo de Ogawa de extender su lecho hacia todos los extremos del jardín, profundizar el espacio. (Fig. 752)

-Las distintas estadios del curso del flujo con sus arquetipos naturales que son familiares de antemano para el caminante para que este relacione arquetipo con lugar usual de encontrarlo en plena naturaleza que indican la posición relativa con respecto al nacimiento. (Fig. 753)

-Las discontinuidades del sonido del murmullo, derivadas de la topografía del jardín, cuyas masas de colinas ocultan al sonido interior del jardín, cuyos desniveles del terreno crean la secuencia de menor a mayor sonoridad según sea la altura del salto del agua. Cuando se dan en el espacio del claro los murmullos anteriores enmascaran a sus posteriores. Crean distintas capas de distintos niveles de sonoridad del mismo modo que en el velo los árboles aislados crean las capas de profundidad del velo, del mismo modo el murmullo paulatinamente da paso al más interno, los arroyos, los rápidos por ejemplo, los pequeños regueros son capas del velo, generan una escena activa en el frente a partir de su sonido que oculta al fondo. Es como ha de entenderse que el murmullo también tiene su modo de expresión de la técnica de *miegakure*. Los rápidos con su estruendo anticipan la llegada a la cima del flujo, indica su grado de cercanía con el principal. (Fig. 754)

Geometría, arquetipo y sonido, variables con las que el espacio del flujo y del murmullo pincelan al espacio de MA y de OKU.

El flujo es anclaje.

En la fisura que el flujo abre a través del velo, como coque rasga la hendidura al tallo del velo; el flujo, oculto por la penumbra a través del arroyo, flanquea los árboles que crean una falsa perspectiva que convierte en infinito el límite finito del jardín.

La voluntad de este acto por Ogawa tiene como objetivo anclar el origen del agua del jardín a la depresión del valle que existe entre la montaña del paisaje del fondo, las montañas de Higashiyama, o al cielo sin más cuando no es posible dicha vinculación. Todas las cascadas unen al flujo del jardín a los del lugar.

Por lo tanto el flujo de los jardines es siempre un flujo relacionado con el propio del paisaje. Si el jardín acaba en estuario, el estanque del jardín es un mar muerto del paisaje, bella estampa que refleja al escenario. Si el jardín acaba en un meandro, la laguna es una *ahicidad* en medio del camino del flujo, el meandro es el emisario que deriva el agua a una red de canales general que llevan el agua a al río de la ciudad. Entonces el flujo es un flujo inmenso, infinito, parte importante del jardín, parte vinculante de la ciudad, paisaje concreto de un país, gota minúscula en el mundo.

Los flujos de la obra de Ogawa siempre se orientan a los flujos del paisaje, y en ello la cascada es el ancla que suelta sus amarras sobre el lecho de un río, el del lugar cuyo salto en el paisaje es uno más de los que aguas arriba sucediera. El caminante cuando haya la cascada del anclaje se halla fondeando al flujo del paisaje. Su destino es profundizar en el lugar. (Fig. 755-757) El deseo oculto de los habitantes de Kioto.

El murmullo es el sonido del lugar, rememora con su balbuceo la historia de su llegada.

El murmullo es historia del lugar, la voz del *genius locii*.



Fig. 758. Construcción del canal a la altura de Murin-an



Fig. 760. Plano que muestra la conexión del canal entre la ciudad de Otsu en las orillas del Lago Biwa y la ciudad de Kioto



Fig. 763. Uso del canal del lago Biwa como transporte.

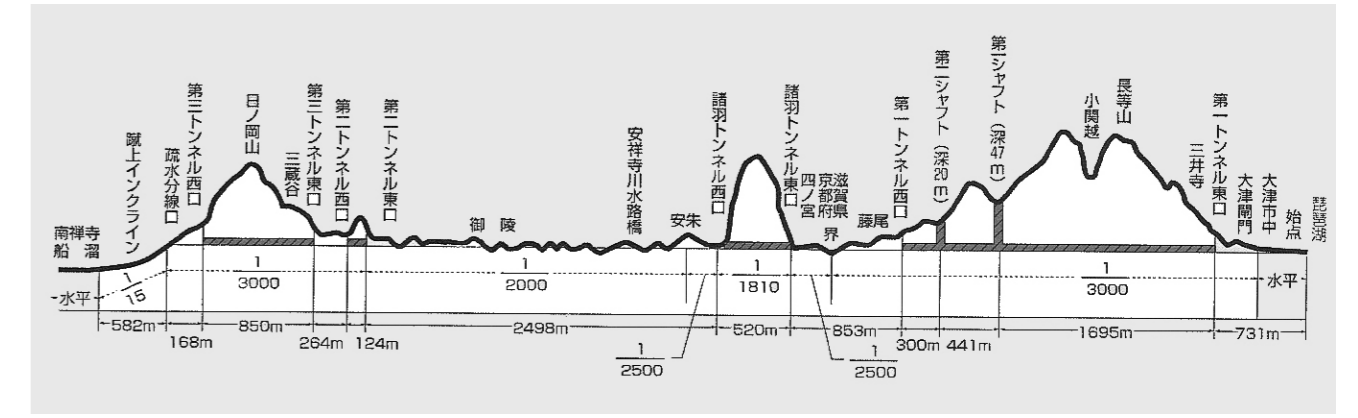


Fig. 762. Sección transversal del canal del lago Biwa desde la ciudad de Otsu a Kioto

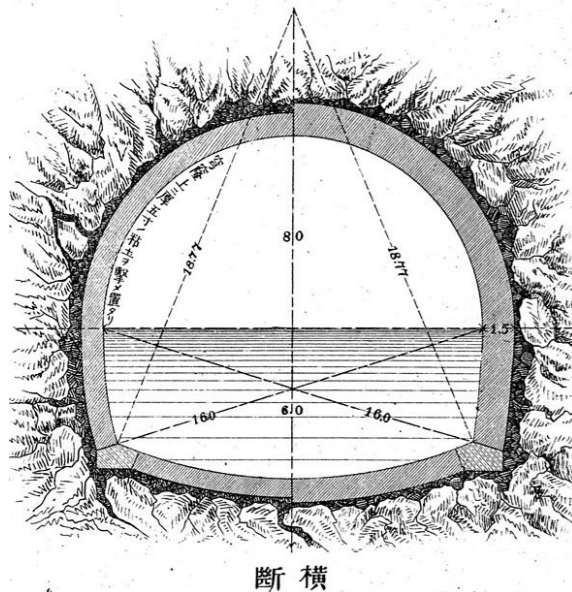


Fig. 759. Detalle constructivo del canal

Hasta ahora se ha analizado cuales son las cualidades fenomenológicas del agua incorporada a los jardines, ¿Pero cual es el contexto histórico de esta agua? (Fig. 758-762)

De los más de cincuenta jardines creados por Ogawa, al menos treinta se encuentran bajo las montañas del este de Kioto, denominadas Higashiyama, y más concretamente en la zona de Okazaki.

Esta zona de Okazaki es de reciente desarrollo en Kioto. Concretamente durante el periodo de transición del periodo Meiji al periodo Edo como se ha visto en el tercer capítulo.

Varios hechos de capital importancia se suceden durante esta época de transición. De ellos tres afectan directamente al tema que aquí nos ocupa:

-El cambio de capital tras mas de mil años, desde Kioto a Tokio. Esto ocasiona que a fin de apaciguar el malestar local, preocupado por el consiguiente declive económico y social de la ciudad, el nuevo gobierno centralizado alrededor de Tokio decide desarrollar la zona de Okazaki. Para ello se le trae agua desde el lago Biwa de la vecina provincia de Shiga mediante la construcción de un canal.

-La apertura del país a Occidente y con ello su industrialización, que hace posible en esta época la construcción de este complejo canal de agua con la más moderna tecnología de la época para salvar continuos y variados desniveles.

-Con la apertura a Occidente se produce un aumento del sentimiento nacionalista lo cual deriva en una preferencia por la religión autóctona sintoísta frente a la importada y ya asimilada Budista. Ello se refleja en el jardín con una gradual pérdida de los simbolismos que en el jardín japonés provienen del Budismo.

Por lo tanto a la conclusión de que este agua viene del paisaje como se argumenta en la parte anterior



Fig. 761. Red de acequias que llevan el agua del canal del lago Biwa a los jardines construidos por Ogawa y otros de la misma área.

mediante la ubicación de la cascada al fondo de los jardines no es mera ilusión óptica sino que es en esencia real. El agua no es que parezca que venga del paisaje sino es que realmente viene del paisaje, tras él. De ello deriva el uso del concepto de OKU, aquello ubicado en el fondo, en este caso traer a Kioto el lago Biwa.

De hecho tal como muestra el plano (Fig. 761), los distintos jardines que existen dentro de la zona de Okazaki de Kioto, están conectados entre si, formando parte de un entramado de acequias y canales todos ellos provenientes del lago Biwa de la contigua provincia de Shiga. Esto da más valor al proyecto de todos los jardines como conjunto en sí, ya que si se piensa que tanto la flora como la fauna del lugar va pasando de un estanque a otro estanque de cada jardín. De este flujo de vida se desprende su condición de un agua mística.

Si se centra ahora en la tercera cuestión derivada de la apertura de Occidente, el aumento de nacionalismo y por lo tanto de la decisión de apartar el budismo y sus temas simbólicos extraemos otra importante conclusión que se analiza a continuación.

La entrada del Budismo en el S.VII d.C, supone una conceptualización de los temas autóctonos que hasta entonces son solamente intuitivos sin haber creado un cuerpo teórico para éstos. En el jardín tradicional japonés ello supone adoptar muchas simbologías del budismo. Así pues a partir de esta religión, cuando se crean jardines con lagos e islas, estos representan al paraíso, en el que el lago representaba el mar, y las islas a los continentes. Desde entonces el agua de los jardines representa el agua de un mar simbólico. En Ogawa hay un giro muy importante respecto a este sentido. Se ha dicho que el agua en Ogawa no alude a simbolismos, sino que tratan al elemento natural tal cual es en la naturaleza, lo abstraen y crea desde este punto nuevas composiciones. Pero además es un agua contextual ya que Ogawa no esta recreando un mar con ella, sino que esta recreando al Lago Biwa del que el agua procede. Por lo tanto si antes se ha dicho que el agua



Fig. 764. Jardín de Uochu



Fig. 765. Jardín de Yurin-so



Fig. 766. Jardín de Keiun-kan



Fig. 767. Jardín de Bosen

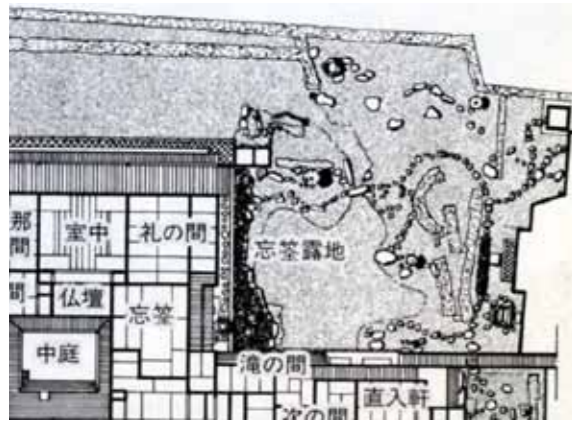


Fig. 768. Plano de Bosen

parece que viene del paisaje del fondo ahora se completa que el agua viene de detrás del paisaje del fondo, en donde se sitúa el lago Biwa. Este hecho de que en Ogawa se recrea al lago Biwa es constatable si se compara con otros dos jardines que Ogawa diseña al lado del mismo. En particular el jardín Keiun-kan de Nagahama (Fig. 766 y 769) y Uochu en Otsu (Fig. 764) Son los únicos dos casos del área de Kinki en que Ogawa crea un jardín seco. Al estar tan cerca del lago Biwa, el cual desde ellos se ve, resulta impropio reproducirlo. El lago en Ogawa es el lago y el flujo una *ahicidad* más en el paisaje. Similar sucede en el jardín de Yurin-so (Fig. 765). Existe un caso en el S.XVII diseñado por Kobori Enshu, que también recurre a la imagen del lago Biwa en el Jardín de Bosen (Fig. 767 y 768) en Kioto. Sin embargo es un jardín de escala pequeña sin las conexiones espaciales con el paisaje descritas en la obra de Ogawa.

Como conclusiones remarcables acerca de las innovaciones que Ogawa introduce en cuanto al elemento agua se resume lo siguiente:

En el primer apartado concluimos que el agua es un agua mística. En el segundo que Ogawa describe un río con sus tres partes y que nace en el paisaje. Y en el tercero que el estanque representa a un lago y no a un mar como en la obra del pasado que antecede a Ogawa. Por ello como conclusión a esta parte del capítulo se concluye que, el agua en Ogawa es una agua mística que describe los tres cursos de un flujo que proviene del lago Biwa. Por lo tanto en Ogawa el agua es un elemento natural que se muestra tal como es. No hay referencias simbólicas ni se recurre a temas tangentes. Su empleo está contextualizado. La pérdida de simbolismos es una actitud moderna, y por lo tanto su obra ya es paisajismo moderno.

En Ogawa el lago es lago y el murmullo es el sonido del lugar, y OKU es el agua del lugar, su *genius locii*. (Fig. 769)

Fig. 769. El agua es el lugar

Fig. 770. (Págs. sig.) El claro, el velo y el flujo: MA y OKU.



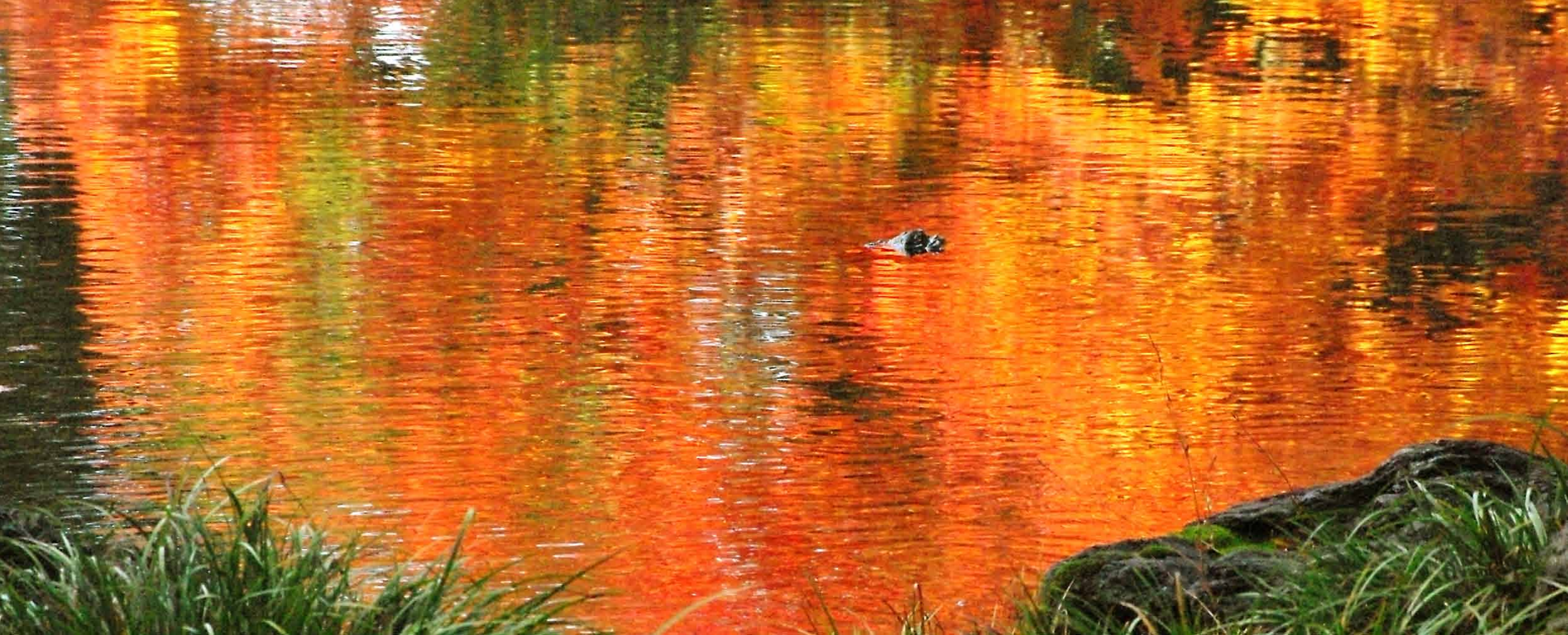




Fig. 771. Los tres soportes del claro, el velo y el flujo, como un único espacio en el jardín de Murin-an

287. “Mi hijo Hakuyo era de constitución débil, así pues le permití que se hiciera fotógrafo. Más tarde robusteció. El esfuerzo por encontrar buenas composiciones de manera natural, resultó ser muy útil para producir ideas en el paisajismo. En consecuencia le envió a los sitios como mi representante” Shirahata *et al.* (2008, pág. 5) De estas palabras de Ogawa se desprende la manera en la que para ellos se hace frente a la faceta de proyectar, vista como una experimentación inconsciente, libre de prejuicios, con el fin de sacar a la luz nuevas y diversas composiciones e ideas dentro del campo de su profesión.

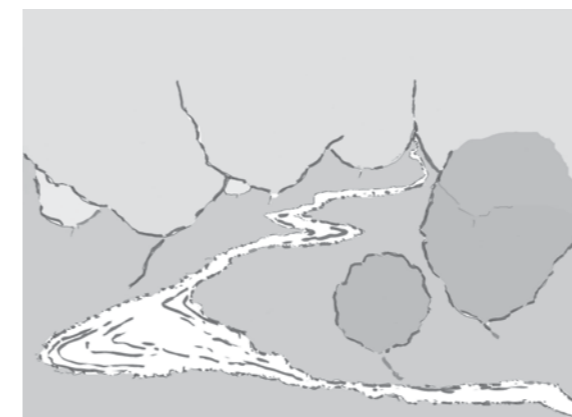


Fig. 772. El claro el velo el flujo

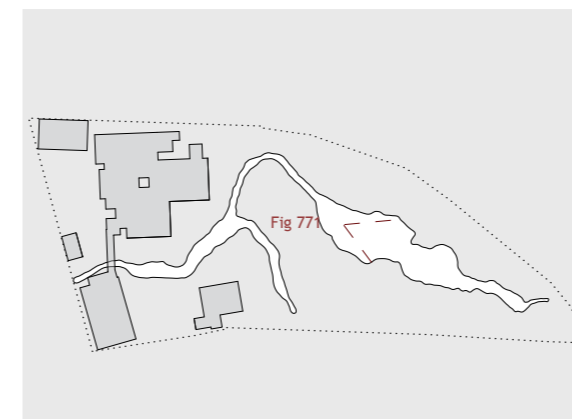


Fig. 773. Plano de Murin-an

EL JARDÍN COMO UN TODO

EL CLARO, EL VELO Y EL FLUJO

El claro, el velo y el flujo son los tres soportes espaciales del jardín. A través de ellos Ogawa materializa los conceptos de MA y de OKU. Estos pilares estructurales se entremezclan, se traban entre ellos, en infinitud de composiciones que rememoran la diversidad del mundo natural. El gran abanico de soluciones dadas por Ogawa se incorporan al prolijo campo del jardín tradicional japonés y del paisajismo²⁸⁷ en general.

A continuación se sintetiza lo sustancial de cada uno de ellos y el modo en que estos tres pilares se funden entre sí: (Fig. 771-773)

El claro es el vacío del jardín, que se da de muy diversas maneras y para muy distintas finalidades. En la disertación han sido agrupadas bajo las figuras del umbral, el montículo y el confín. Tanto en el umbral del acceso, del patio y del mirador, entre sus funciones principales se halla la de articular espacialmente a la ciudad con la casa, el jardín y el paisaje, entre sí. El montículo, bajo la forma de una isla emergente, península prominente o una colina empinada, sirve para que el caminante sobre él se oriente. Muestra el rumbo, la dirección hacia donde dirigirse para adentrarse al interior del jardín. Y finalmente está el confín, vacío que atraviesa al espacio del velo para amagarse tras él. En este lugar profundo, abierto al cielo, habita el campo de cultivo, la plaza de la fiesta del té y el pozo de la luz, espacio este último en donde las funciones descritas para el resto, se desdibujan en este enclave. Claro y caminante juntos en este espacio fenomenológico. Bajo la luz, humea el vapor del rocío sobre la pradera. Su halo, trepa por el haz que hacia el cielo se encamina. El confín camufla al caminante dentro del paisaje, en un nuevo mundo sin trazas. En la infinitud de un espacio hondo. En la libertad de una atalaya privilegiada. Penetra el claro del jardín sobre el valle del paisaje y a él se funde, irradiado en la luz del día, enmascarado en la penumbra de la noche. (Fig. 774 y 775)



Fig. 774. El claro avanza sobre el velo

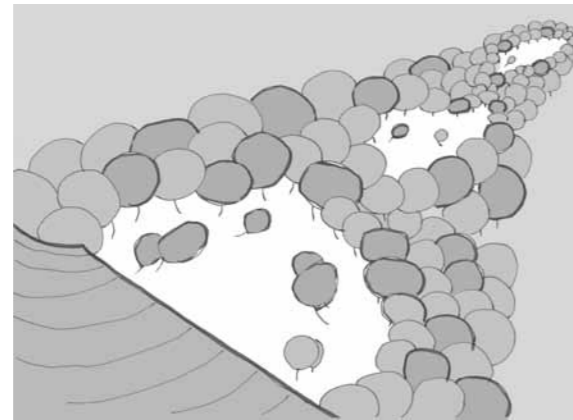


Fig. 775. El claro avanza sobre el velo

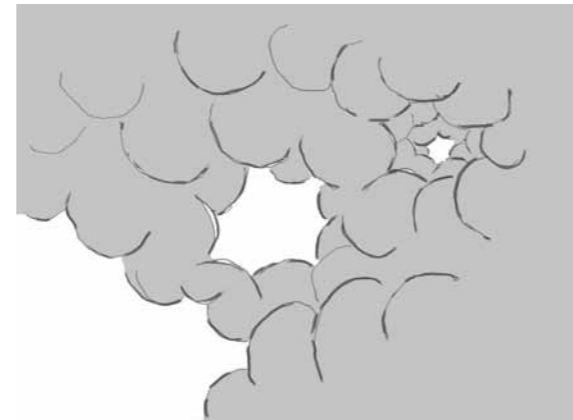


Fig. 776. El velo avanza sobre el claro

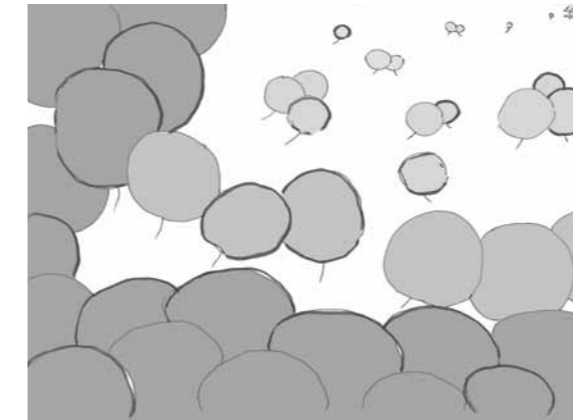


Fig. 779. El velo avanza sobre el claro

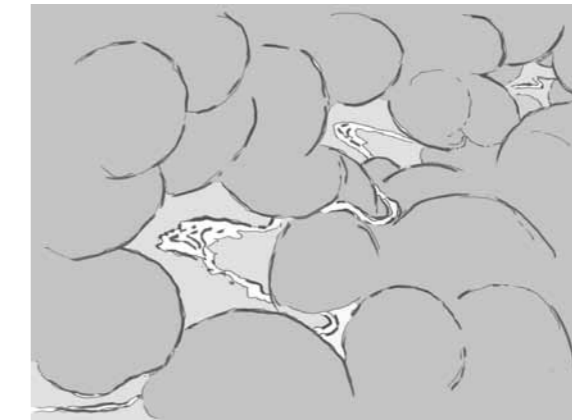


Fig. 778. El flujo fluye entre el claro y el velo

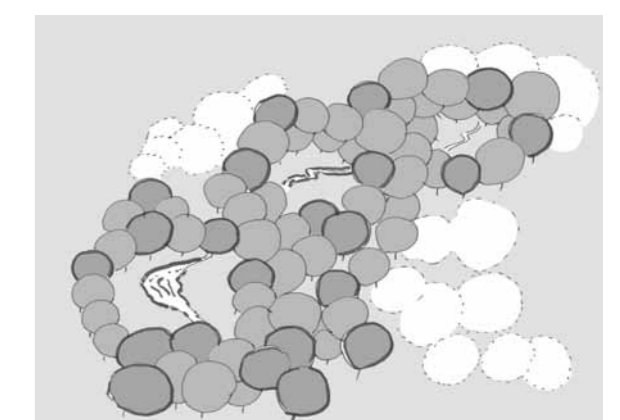


Fig. 777. El flujo fluye entre el claro y el velo

Pero de igual modo que el claro se infiltra por doquier sobre cualquier resquicio del jardín, también lo hace el velo en movimiento opuesto sobre los claros (Fig. 776 y 777). Desciende de la montaña del paisaje a repartir penumbra sobre el jardín y desempeña muy diversos roles. Atendiéndose a ellos y al modo en que ella se gradúa, la disertación ha diferenciado a la densidad del velo según si su tejido lo compone la solitud de un árbol, o la agrupación de una alameda o la heterogeneidad de un bosque. Árbol que constituye un ligero filtro de lo que tras él se ubica. Árbol entendido como un mojón demarcador allí en donde se establece una frontera entre espacio umbrales con el fin de dar privacidad a la estancia de la casa que tras ella se refugia; en otras este mismo árbol tiene un carácter iniciático, por su papel inaugural de la misión a desarrollar en los lugares a los que con su frontal presencia da entrada; y por último el árbol reverente allí en donde éste se abre en todo su esplendor al vacío frente al que se arroja, ya sea el fondo del jardín, del paisaje o ambos. La alameda, conjunto de árboles de una misma especie y cuya función consiste en establecer un tránsito entre vacíos y llenos de masas arbóreas. Siendo esta alameda un resguardo del espacio vacío que tras ella se oculta, o una compañía si crece junto a un camino, o pintoresca si se lanza hacia el paisaje hasta rozarlo en un acto de integración. Y el bosque, reino de la heterogeneidad del reino vegetal, es como un túnel al que atravesar en el inicio del recorrido, o como una pintura mural sita frente a la casa del té, o ya finalmente como un bosque profundo e impenetrable. Todos ellos conforman el mundo de lo oculto que en el espacio del bosque habita y que es cobijo de la morada del jardín, de los objetos diversos de conspicuo valor material, de la casa del té, de los santuarios sagrados sintoístas y de uno mismo. La presencia del espacio del velo en el jardín desempeña una doble función: es respuesta de lo insondable y otorga a la ciudad el manto del paisaje, cuyo aroma llega hasta las estancias más recónditas de la casa. Es en el bosque, en donde el caminante halla en lo recóndito, adosada sobre el tronco hueco de un árbol viejo siempre verde, a la fría, perpetua y estática penumbra.

Y el flujo, la alegría del jardín, se despliega triunfante, continuo entre los dos anteriores espacios del claro y del velo. (Fig. 778 y 779). Se hace visible su transparencia y audible su murmullo a través de los muy diversos patrones empleados en el jardín, clasificados aquí en la disertación en torno a las figuras de un estanque, de un arroyo y de una cascada. Símbolos respectivamente, de la partida, del viaje y del destino del caminante sobre la obra. Inicio que se realiza desde el estanque, masa plana, remanso de agua que adapta muy diversos carices según sea su posición relativa dentro del jardín. Es el estanque un estuario cuando es el mar de la desembocadura; en cambio es una laguna, cuando el agua forma una plaza para el trasvase de su cauce; o es como un cuenco, cuando es el reverbero de un sonido sito en lo profundo del bosque, vasija horadada sobre el lecho desde la que se desborda. El agua riega el jardín en camino inverso al que recorre el caminante. El arroyo es el flujo de la aventura, une un punto con otro. Aguas arriba, se muestra como un atronador rápido en donde el murmullo alborota con su algarabía; o como un elegante, silencioso afluente que se une a la cama principal del lecho del río; o ya como un meandro que serpentea hacia la desembocadura del jardín, emisario del agua del paisaje a la ciudad. Y la cascada, salto del agua, símbolo de un destino, el del caminante, cuyos tiempos de permanencia en su morada lo marcan los distintos grados de su salto, ya sea como un jovial reguero de agua sobre el arroyo; o como un delicado manantial en el origen del afluente; o ya como la furia de la alfaguara, padre del rápido y destino final del caminante en la unión que representa el jardín con el paisaje, pues su caudal, el de la alfaguara está en relación con el valle y la vaguada de la montaña. Estanque, arroyo y cascada, representan el curso del flujo de un agua que crece hacia el frente de la casa o que decrece a medida que el caminante accede a su origen. Los tres cursos del agua en la naturaleza. Hilo natural, de distinta velocidad y anchura, discontinuo en el salto de agua de cola blanca, rizo de los meandros para que sea oído, seco de sonido cuando es reflejo. Estanque, arroyo y cascada situados estos tres

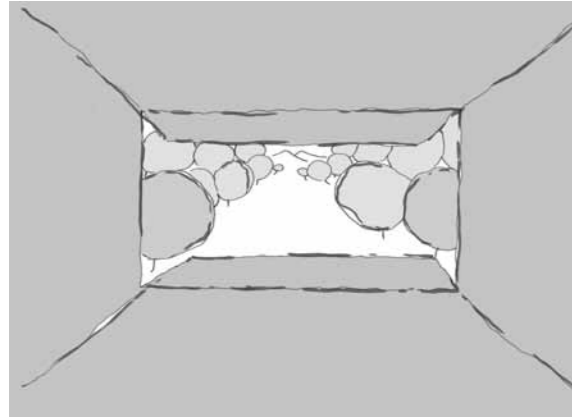


Fig. 780. *Shakkei*

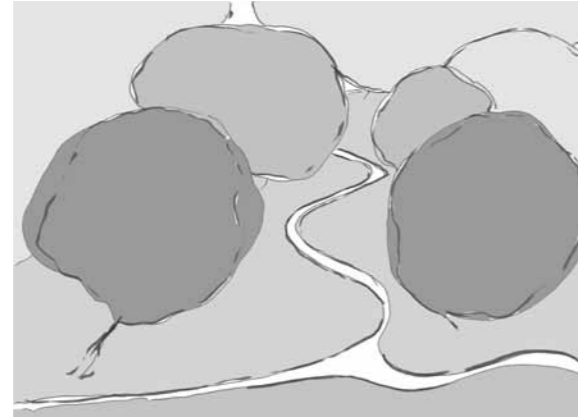


Fig. 781. *Miegakure*

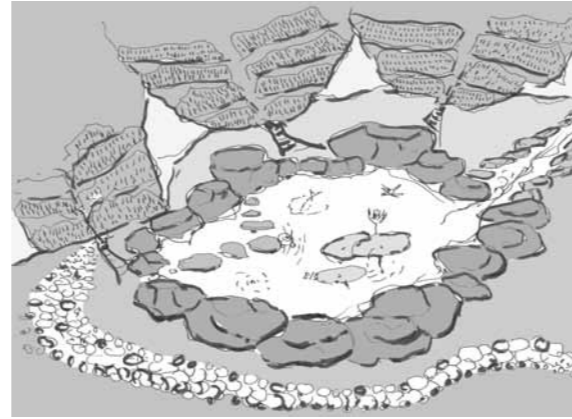


Fig. 782. *Jikoshoji*

Fig. 785. Área del claro de Murin-an. Porcentaje de superficie de pradera: 15% de la superficie del recinto.

Fig. 786. Área del velo de Murin-an. Porcentaje de superficie cubierta: 60% de la superficie del recinto.

Fig. 787. Área del flujo de Murin-an. Porcentaje de superficie de agua: 15% de la superficie del recinto.



Fig. 783. Árbol reverencia de Ryukyo-in en la actualidad.



Fig. 784. Perdida escala del jardín de Ryukyo-in. El árbol reverencia al frente por su tamaño pequeño no se vincula con el vacío del paisaje. Foto antigua

arquetipos según cada caso, lejos del caminante en algunas ocasiones, o en una posición intermedia en otras, o ya finalmente en cercanía. Son estas tres posiciones descritas, cerca, entre y lejos, las que gravan sobre las tres figuras del estanque el arroyo y la cascada siguiendo las reglas de una topografía, escorrentía y cuenca natural. El curso del flujo a través de sus distintos arquetipos es guía del caminante al que sugiere una manera de andar el jardín. Lo fija cerca de la desembocadura de un mar cuando el estanque está situado en el frente, para después conducirlo en la aventura interna del jardín a través del arroyo, y finalmente lo conduce hasta lo más profundo de sus entrañas, el nacimiento de su manantial. El sonido es a la vez máscara y piel del flujo, tapia el ruido exterior y camufla el fondo del jardín que no se quiere exhibir ya desde el inicio del recorrido. Ese es el sentido de MA y de OKU que se da a partir del soporte del flujo y de su sustancia, el murmullo.

Estos tres soportes del claro, el velo y el flujo, son los tres pilares con los que Ogawa materializa MA y de OKU en el jardín. Pero es más, los hace confluír a los tres sobre el paisaje. Podrían existir de igual manera sin estar relacionados entre ellos, o solo entre alguno de ellos. No obstante, si así fuera, difícilmente se podría conseguir la fusión total entre MA y OKU de manera tal ejemplar y holística como se da en la totalidad de la obra de Ogawa. Su objetivo es recorrer el jardín al tiempo que se está penetrando al paisaje. Esa es la doble acción que se está realizando en el instante de la andadura, a partir de la fusión de estos dos conceptos espaciales a través de las técnicas de *shakkei*, *miegakure* y *jikoushoji*. (Fig. 780-782)

A continuación se va a describir el cómo y el por qué los espacios del claro el velo y el flujo funcionan como uno único sobre el jardín. Con ese fin, se introducen tres aspectos fundamentales que se dan en cada uno de ellos con el fin de ajustar, sincronizar y armonizarse con el resto. Son escala, transición y naturaleza.



Fig. 788. Escala



Fig. 789. Transición



Fig. 790. Naturaleza



288. La técnica (dar forma a los árboles) pone de relieve mismas estructuras visuales sobre diferentes escalas espaciales. Cuando Zoen, 1930 recoge el viejo dicho de captar “diez mil árboles en un solo golpe de vista” es posible que se refiera al efecto de mostrar su carne, piel y huesos. Según mi experiencia personal, parece que en las diferentes ramas de un mismo árbol se trasciende la imagen del propio árbol. Las ramas en sí, se parecen a árboles que crecen en una ladera de la montaña boscosa. Una mirada cercana revela que las diversas formas de las ramas se repiten en pequeña y gran escala. Ramas individuales no sólo se asemejan al propio árbol entero, sino también su combinación da la impresión de un bosque de árboles en una ladera de la montaña. Torder Van (2004b, p. 5)

289. Los jardines originariamente eran más selváticos no tan cuidados como en la actualidad. Amasaki (1994b, pág. 109)

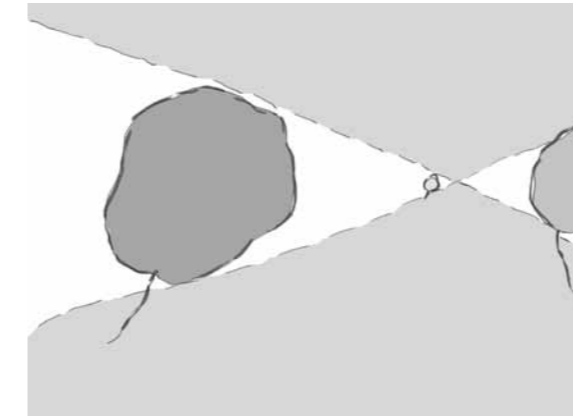


Fig. 791. Escala



Fig. 792. Jardín de Uochu en la ciudad de Otsu.

ESCALA

El tamaño y la forma de los elementos vivos que habitan en el jardín, tras las continuas y laboriosas tareas de mantenimiento hechas por los jardineros²⁸⁸ no se corresponde exactamente con la medida que los mismos cuerpos muestran en plena naturaleza en donde alcanzan su tamaño “real”. Los árboles, los arbustos, la pradera, no se dejan crecer en el jardín como lo harían en total libertad²⁸⁹. De ser así, se rompería la cadena de relaciones escalares que se dan entre los diversos objetos, tanto los vivos como los inertes (rocas, linternas, cubiertas etc) y una jerarquía aleatoria y desordenada dominaría sobre el ámbito completo del jardín. El MA y OKU de los espacios del claro, del velo y del flujo, y de los objetos a los que ellos son soporte, sin una escala adecuada de los mismos, no obtendría el carácter holístico descrito para la obra de Ogawa.

No obstante, la escala con la que trabaja Ogawa no es resultado de la miniaturización de los objetos vista en muchos de los jardines del pasado y cuyo fin es crear un paisaje completo en un recinto limitado. La explicación de la escala dada por Ogawa a los elementos que conforman el jardín, no se halla tan solo en el generoso tamaño de los terrenos en donde se asienta la obra de Ogawa, sino también en la concepción de que jardín y paisaje forman una única y misma entidad visual, espacial y funcional. Incluso ni cuando el tamaño del recinto es exiguo, Ogawa recurre a la miniaturización de los objetos, un ejemplo de ello es el jardín de Uochu (Fig. 792). Los cuerpos en el espacio empiezan a tener su propia autonomía respecto a los límites particulares del recinto del jardín. Así pues, la puerta que Ogawa ahora abre en el periodo Meiji, y que es síntoma del jardín japonés moderno que él inaugura, es aquella que se despliega totalmente, frente a frente, hacia el paisaje, de sí a sí, uniéndose a él a través de una adecuada medida y proporcionalidad de todos y cada uno los objetos del jardín y no solo frente a los límites que conforman sus recintos.



Fig. 793. Las piedras se escalan junto con otros elementos

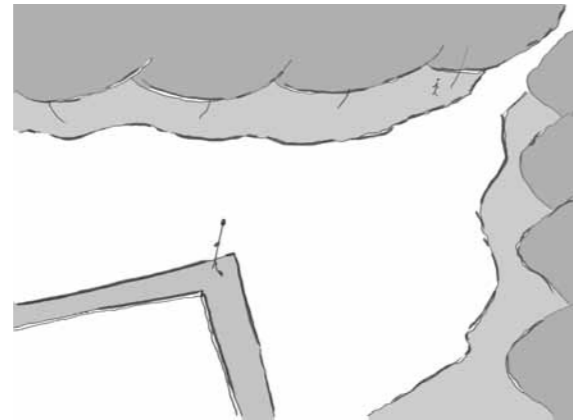


Fig. 794. Los puentes se escalan con otros elementos.

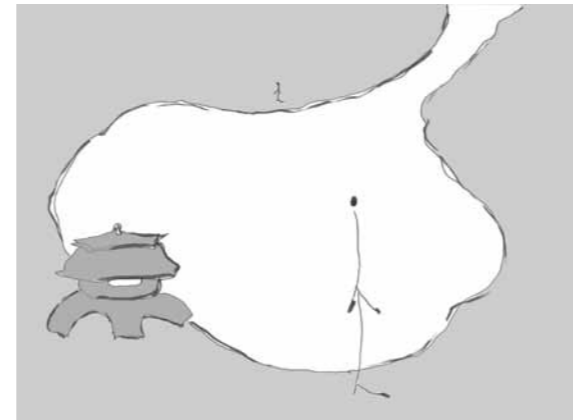


Fig. 795. Las linternas se escalan con otros elementos



Fig. 799. La proporción entre el claro el velo y el flujo es ajustada.

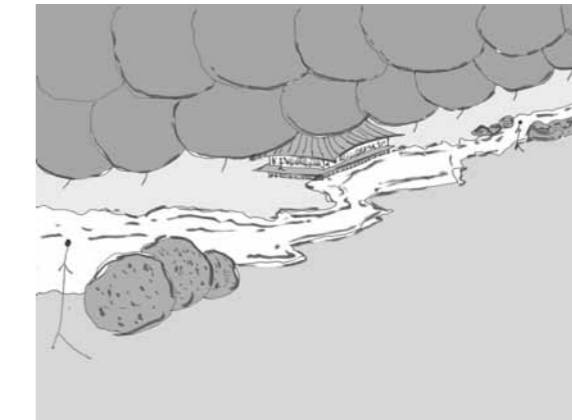


Fig. 798. Los objetos incluidos en cada soporte se escalan en relación con los de los otros.

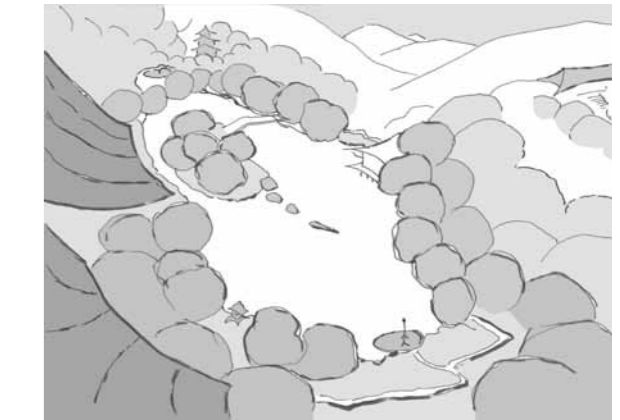


Fig. 797. Los soportes espaciales y sus objetos se escalan en relación con los elementos artificiales y naturales del paisaje.



Fig. 796. El jardín de Murin-an: el todo gira alrededor de la luz

Esa es la grandeza y la inconmensurabilidad de estos jardines. Su aparente autenticidad en cuanto a su similitud con la naturaleza es inconcebible, inimaginable, difícil de negar si no se tienen en cuenta toda la serie de dispositivos y artefactos utilizados para tal fin. La escala que Ogawa maneja para los objetos, junto con la red de espacios urdida en continua transición y la disposición natural de todos y de cada uno de los elementos según mecanismos o procesos naturales, son las claves decisivas para se produzca la fusión del jardín en un todo con el paisaje. La escala que Ogawa emplea es por tanto una “escala apropiada”, aquella que propicia que en un universo acotado, todas las partes interaccionen igualmente entre sí, sin jerarquía alguna predominante. La escala de los objetos es el lazo transparente entre ellos, el líquido gelatinoso que los aglutina. Y el sol al atardecer tuesta esta unión y hace arder al jardín como un todo reunido en ese momento mágico de Kioto de las tres y media de la tarde del invierno y de las cinco y media de la tarde del verano cuando el jardín emulsiona. Los cipreses, los cedros, los ciruelos, las rocas, las piedras *tobi-ishi*, las linternas, los *tsukubai*, los bloques erráticos, el musgo, las siluetas de los arbustos, las flores del cerezo, la corteza de la piel del tronco del pino, las aberturas en sombra de la casa, las cubiertas, la forma de la casa del té, el cenador, la lámina de agua, sus reflejos, las pagodas de variadas alturas y plantas del paisaje, los hayedos, los arcos, la isla emergente del estuario, la península en avanzadilla, las colinas con sus jorobas, las alamedas de colores, el árbol recoleto, el árbol sobre la cascada, el manantial, el pozo, el riachuelo, los alcanforeros, los frutos del naranjo en el invierno, los ginkgos, los insectos, las carpas, los patos, la grulla, la cerca, el bosque de bambú, la pradera, el camino, las gravas que lo componen, las azaleas, las algas, los pájaros, las mariposas, los artesanados de los interiores, los puentes de piedra con sus pasamanos...la luz, la penumbra y el murmullo. Y el paisaje. Todo gira bajo una misma órbita que involucra al espectador en una precisa unión escalar con el todo y cada uno de los elementos. Es el MA del jardín y del lugar. (Fig. 793 - 800)



Fig. 800. El jardín de Koun-ji: el claro el velo y el flujo, bajo la intensidad de la luz, la pesadez de la penumbra y el dinamismo del flujo, los elementos se ensamblan en escala proporción y tamaño a estas tres dinámicas en el jardín como un todo.

290. Hekiun-so por representar el poder del clan Nomura si es apreciable en su jardín rasgos de monumentalidad, en concreto en la escala un tanto excesiva de su estanque.

291. A este respecto Ogawa dice “ Los jardines antiguos en los que la patina del tiempo se cierne sobre ellos son naturalmente bellos. Por ejemplo los árboles azotados por el viento y expuestos a la lluvia por décadas producen gruesas raíces y ramas retorcidas. Teniendo ello en consideración, los nuevos jardines son buenos tal como son, pero solo alcanzan la perfección con el tiempo” Shirahata *et al.* (2008, pág. 5)

¿Cómo se dan estas relaciones escalares entre los diversos objetos del jardín pero también entre ellos y el paisaje? Estas se engloban dentro de los siguientes enunciados:

1) La proporción de los tres soportes espaciales se ajusta entre ellos. (Fig. 799) Si bien las superficies cubiertas por el velo son siempre superiores a las del claro y el flujo, la suma de los vacíos (espacio del claro junto con el del flujo) estrecha más esta relación. El resultado es que los espacios de los jardines no son ni monumentales²⁹⁰ ni excesivamente dispersos ni oscuros. Así mismo hay una gradación en cuanto al dominio de un soporte sobre el resto que se va produciendo paulatinamente y no de un modo repentino.

2) El tamaño de los objetos incluidos en los tres soportes espaciales se adecua de tal manera que se produzca un diálogo entre partes situadas en distinto soporte. (Fig. 798) Los objetos con masa del claro, linternas, puentes, islas, piedras etc, y los del velo, árboles y alamedas, se ajustan a las formas y los tamaños del flujo, en concreto a las formas, sombras y vacíos formados por los entrantes y salientes del pretil del agua.

3) La dimensión de los soportes y sus objetos está vinculada con los elementos naturales y artificiales del paisaje. (Fig. 797) Concretamente con el tamaño de los elementos del paisaje que se toman prestados. De ese modo cabe hablar de una escala paisajística tanto de los de los soportes como de sus objetos.

Bajo el conjunto de todas estas operaciones subyace la idea de que no existe estética de la naturaleza más bella que aquella que el ser humano altera en aras de ello. Asimismo también hay una concepción de la obra del paisajismo como una obra eternamente inacabada²⁹¹ cuyo mantenimiento es la herencia de futuras generaciones. La labor del Jardín Japonés, y en ello la obra de Ogawa es un claro ejemplo es materializar el canon de cada época para que a partir de ella vaya modificándose su naturaleza con el transcurso del tiempo. En esa evolución el caminante también establece una relación de tiempo. Aquí MA es tiempo.

Fig. 801. Ante la salida del bosque túnel en el jardín de Seifu-so, a la espera de su gran vista.



Fig. 802. Cruzando las *tobi-ishi* en el estanque interior de Heian Jingu en dirección al Santuario interior.



Fig. 803. Espacio exterior del *roji* del jardín de Rykyo-in, antesala de la casa del té.



292. En un estudio de tres caminos diferentes en Tokio se encontró que aunque los índices medios de eventos por pie andado de un calle peatonal elevada, una calle a nivel de la ciudad, y un sendero del jardín eran muy diferentes, las tasas medias de evento en el camino por minuto, andadas a las velocidades normales correspondientes a cada uno, eran casi idénticas Thiel (1996, p. 216). Thiel investiga la estructura del *torii* como elemento que forma una frontera intangible. Aun siendo construido por elementos muy ligeros a diferencia con el arco del triunfo romano, sus efectos son eficientes con respecto a la cadencia que marcan en la transición y recorrido por los santuarios sintoístas en cuanto a que se entra a un “nuevo mundo”. Thiel (1996, p. 216).

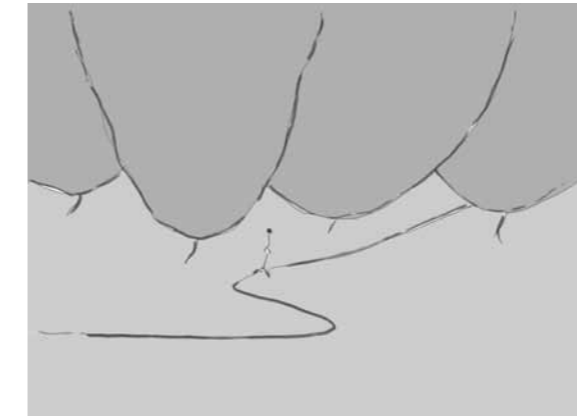


Fig. 804. Transición



Fig. 805. Tránsito del caminante

293. En el jardín de Furukawa de Ogawa Jihei la velocidad de los visitantes al caminar combinados con los puntos de vista que se ofrecen, analizado mediante el método de “Proceso Analítico Jerárquico Fuzzy” (método para la toma de decisiones). El resultado muestra la alta correlación entre la velocidad de los visitantes al caminar y el método AHP Fuzzy. Komada (1998, p. 613-616). Esta investigación toma como conjunto de variables para la toma de decisiones al andar por parte del visitante, distintos pares de contrarios según si el espacio es: bello/no bello; concurrido/solitario; estable/inestable; atractivo/corriente; natural/artificial; claro/oscuro; dinámico/monótono; encantador/agradable; sorprendente/indiferente; expansivo/compresivo; silencioso/ruidoso; vital/ secundario.

TRANSICIÓN

El camino es al recorrido lo que la escala es a la visión, su medida. Es el flujo de un caminante, que libre anda por la cinta infinita del campo visual de su frente²⁹². Está compuesto por una naturaleza inerte de rocas blancas, gravas grises, cantos rosados, rocallas plateadas, piedras talladas, u otros elementos en su mayoría de origen granítico. A menudo son objetos provenientes de otros lares que son de nuevo reutilizados sobre el jardín. El camino también es la tierra que suelta, se compacta por el paso continuo del caminante, sobre el musgo o la pradera se abre camino y su paso acorta. El camino es un paso de montaña.

El camino recto, terso, en la obra de Ogawa, no existe. Es un meandro, un giro y acto seguido su contracurva, suspendida en el espacio. El camino, tras el umbral del mirador, es el serpenteo silencioso de la lengua de serpiente que abre brecha por la sedosa pradera junto a la casa; cerca de la casa del té, es un goteo incesante de piedras que guían el apoyo del paso en un andar precavido; sobre el estanque, es el puente de piedra que lo cruza; junto a la vera del río, es el reposo; bajo el cobijo del velo, es la ascensión de las colinas que se hallan en la parte interna de los jardines. Del camino interesa su forma, su anchura, su longitud, y sobre todo la red de recorridos que se traba y el conjunto de percepciones que se tienen a partir de él. El camino para el caminante es un estante vacío a la espera de ser llenado por los fenómenos que se captan desde esta encrucijada que forma el jardín a partir de los numerosos elementos y percepciones. Es en el camino, en su transcurso, en donde se revela a través de él toda la sucesión espacial de un lugar a otro del jardín²⁹³. En primer lugar, hace realidad la potencialidad de MA: que no es otra que el vincular a los objetos con el caminante a partir de una distancia fijada y sabida por él que ha de vencer hasta alcanzarlos; y en segundo lugar hace realidad la existencia del OKU: que es revelar el espacio oculto y profundo del jardín.



Fig. 806. Distensión espacial sobre la pradera. Murin-an

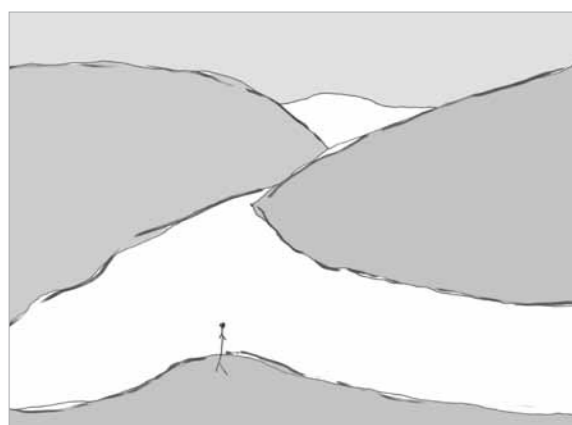


Fig. 807. Caminante sobre la piedra pantalán

³ En el ritmo que marca el camino, pueden distinguirse a distintas etapas en cuanto al nivel de intensidad espacial que se da en el jardín. En ello aquí se refiere a estas tres fases distintas:

1) Distensión espacial. (Fig. 806 y 807). Se da sobre la pradera principal del jardín que se halla abierta al panorama formado por el jardín y que a menudo incluye también a la vista del paisaje en su fondo. Esta distensión está marcada por la curva y contracurva sobre la pradera. Es por tanto en primer lugar un camino para el deleite de la totalidad, para ser en segundo instante, la contención frente a la misma enormidad en tanto en cuando este gesto se queda en el trazo insinuado de un acercamiento al paisaje, pues en el último instante cuando a él parece abocársele, el caminante descubre que se acaba virando hacia otro lugar, ya en la contracurva, y que a lo sumo consigue la máxima contemplación de todo el panorama sobre la piedra pantalán, límite en el estanque y punto final del mirador. Por ello este camino siempre se queda suspendido en el aire, en lo ligero de este abrirse al paisaje sin llegar a ese instante esperado de total pertenencia. Este efectivo y elegante mecanismo de la curva y su contracurva sobre la pradera en la etapa de distensión espacial es en parte debido por su elaborada topografía capaz de ir revelando a cada nuevo paso un tramo de su trazo. La incertidumbre de este andar solo queda resuelta finalmente sobre la piedra pantalán en donde se le ofrece al espectador maravillarse del paisaje. Por todo ello la forma de este camino serpenteante se debe en primer lugar a la potencialidad del jardín de penetrar físicamente el paisaje y seguidamente, a la aceptación de que no es posible más que su bella contemplación desde la orilla. La forma obedece a estos dos hechos concatenados. Esta geometría de la curva ha sido descrita en el apartado de la pradera en donde se ha explicado cómo los jardines de Tokio del periodo Meiji articulan la edificación oriental con la occidental a través de un jardín de ambos estilos representados por una amplia pradera y una camino zigzagante que la siega. En este caso se insinúa más que se resuelve el arduo asunto de integrar a ambos estilos occidental y oriental.



Fig. 809. Aumento de tensión espacial. Murin-an



Fig. 808. Caminante frente a un árbol

2) Tensión espacial. (Fig. 809 y 809). Se refiere a aquella madeja lineal de caminos en la parte semi interna del jardín. A través de una multiplicidad de posibles recorridos se accede a la parte media en donde se deja a la libertad del caminante la elección de la vía a seguir y en la que ya poco, si acaso apenas, se percibe del exterior. Superada la inicial visión exterior, esta etapa es la aventura a través de una red laberíntica a la que pone en contacto una gran variabilidad de objetos y diferentes puntos de vista en este espacio de la tensión, denominado así por la reducción escalar espacial respecto a la anterior etapa hasta tal punto que iguala el tamaño humano con el tamaño de los objetos del jardín. En ello propicia una confrontación directa con ellos que anteriormente solo se veían desde cierta distancia. Es con esta escala de “tú a tú” explicada anteriormente que se expone al caminante ante estos objetos y de ese modo crea una intensa relación del ser humano con la naturaleza. Se enfrenta a un árbol, luego a una linterna, más tarde a una gran piedra, luego aparece un giro, después un puente, tras él una colina o un puerto de montaña etc. En una sucesión continua de apariciones que hace evidente en el caminante que acaba de entrar en una cadena de acontecimientos que él no controla. Éste por otra parte, es el primer síntoma que anuncia que se está revelando algo oculto de la trama del jardín. Por lo tanto de esta escala común entre los caminantes y los objetos y de estos acontecimientos inesperados surge esta tensión espacial que da nombre a este estadio del recorrido del jardín.

3) Compresión espacial. (Fig. 810 y 811). Se refiere a aquella etapa final en donde los caminos se diluyen por la parte final y recóndita del jardín. Desaparecen aquí o se reducen a su mínima anchura, en cuyo caso parece estar andándose a través del hilo de una cuerda suspendida sobre la atmósfera oscura de un bosque. Si no existen los caminos aquí, la andadura se da a partir de las triangulaciones de los troncos de los árboles. De ese modo se consigue orientar el caminante en este espacio de la compresión y de dimensión cero. La sensación que se tiene en este lugar es por tanto de estar fuera de ruta, por la inexistencia del camino que

294. La técnica de comprimir, tensar y destensar utilizada por Frank Lloyd Wright, es altamente desarrollada y explicada en Hildebrand, Grant. *The Wright Space. Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*. University of Washington Press. 1991



Fig. 810. Compresión espacial. Murin-an

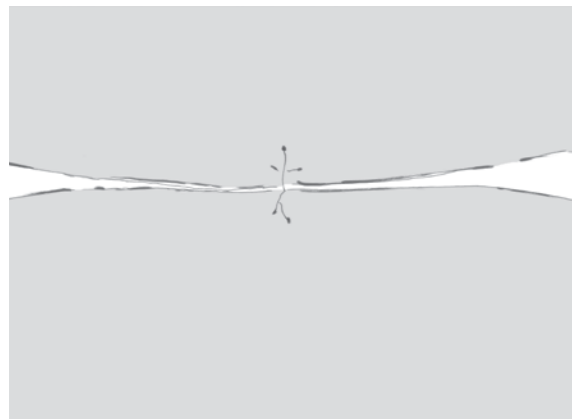


Fig. 811. Caminante dentro del bosque.

ha llevado hasta este lugar, a las mismas tinieblas del bosque. Aquí se da la mayor compresión espacial del jardín, en este lugar *aescalar* en donde se provoca de forma súbita una sensación de empujamiento en el caminante. Y en ese instante preciso, ya sin faros, una pequeña techumbre y el arranque de un fino camino compuesto por varias piedras puntuales, da la pista para adentrarse ya desde esta reconditez escalar a la casa del té, a través de la puerta *nijiri-guchi*. En esta compresión espacial, la diminuta casa del té, es enorme. Adentro espera ya aquel espacio sordo con el propietario que hierve el agua y prepara las hojas de té.

Distensión, tensión y compresión, estas son las tres fases espaciales en el recorrido vistas en los jardines de Ogawa. Compresión, tensión y distensión son por otra parte las que caracterizan a la obra de Frank Lloyd Wright, del que es habitual este uso de secuencia espacial en el proceso de recorrido que va desde la entrada a sus edificios, marcada por una fuerte compresión que poco a poco se va ampliando hasta llegar a la total distensión²⁹⁴ en el espacio del *hall* interno. (Fig. 812 - 817)

Esta distinta sinfonía espacial, opuesta, que se da entre ambos mundos arquitectura y paisajismo en los ejemplos aportados de la obra de Wright y Ogawa, es así porque tanto en la arquitectura como en el paisajismo la transición espacial es antagónica entre Occidente y Oriente en cuanto a lo que se refiere a su descubrimiento y transición espacial. A este respecto cabe preguntarse sobre cómo sería un espacio abierto en el que el fin fuera la gran vista y ahí acabara todo. Sería un jardín francés. En cambio la faceta con la que Ogawa ha de lidiar estriba entre el juego de equilibrios de lo inconmensurable y el detalle tanto en el reino del claro como del velo. El agua que discurre entre ambos es la ley, pues es el soporte más libre, es testigo y figura de todo ello. Distensión, tensión y compresión para captar la enormidad del paisaje, el detalle de cada una de las cosas y la intimidad de la gruta escondida en donde disfrutar del nacimiento del agua.

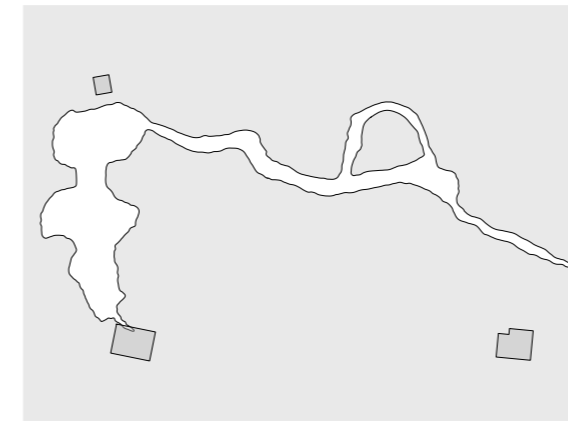


Fig. 817. Jardín de Maruyama

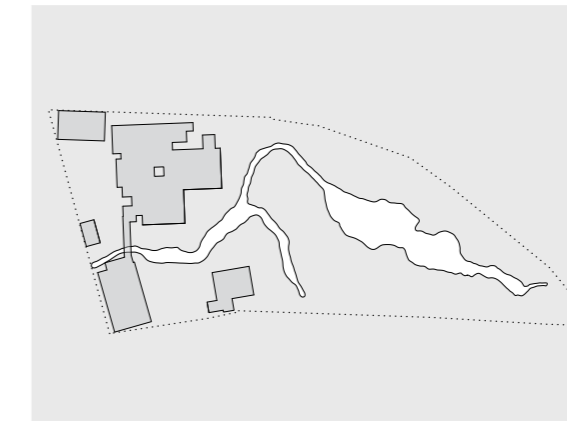


Fig. 816. Jardín de Murin-an

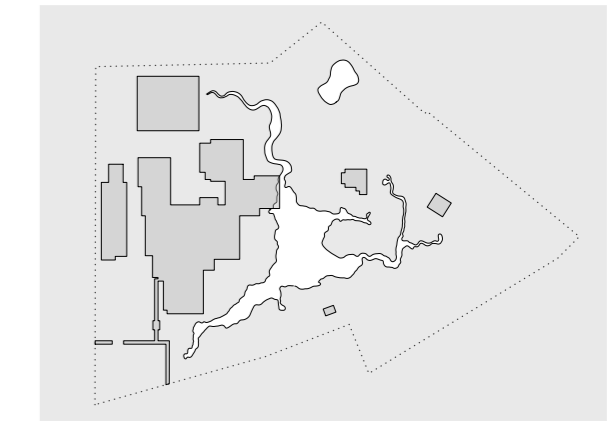


Fig. 815. Jardín de Ryukyo-in

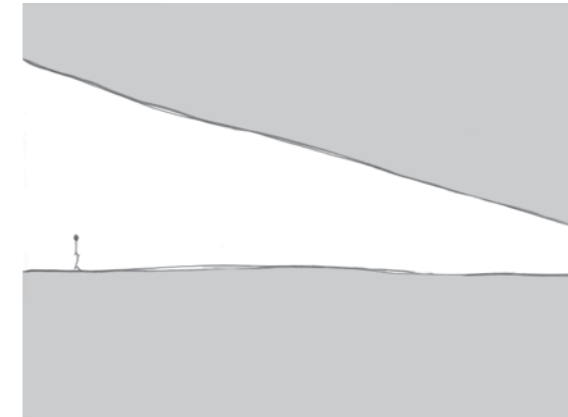


Fig. 812. Patrón espacial más simple: Distensión-Tensión-Compresión. Algunos de los jardines en los que se da son Kioto Bijitsu Kaikan, Rakusui-tei, Kyozen-tei, Maruyama, Kyu-Iwasaki-tei, Aoi-den, Sanyoso. Aquí se pone como ejemplo el jardín de Maruyama. Fig. Sup/Inf: Sección/ Planta.

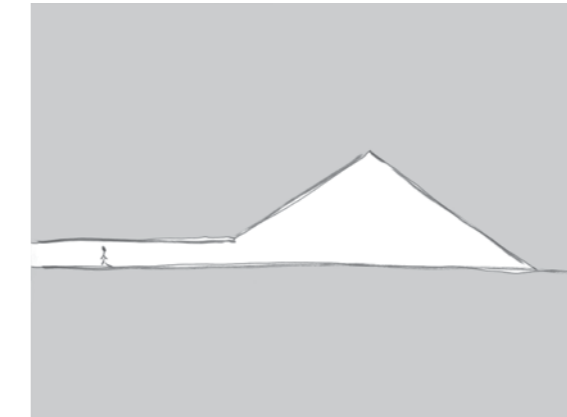


Fig. 813. Patrón espacial elaborado: Compresión-Distensión-Tensión-Compresión. Algunos de los jardines en los que se da son Murin-an, Rakuraku-so, Kodaiji-soi, Keiun-kan, Tsuji-ke etc). Aquí se pone como ejemplo al jardín Murin-an. Fig. Sup/Inf: Sección/ Planta.

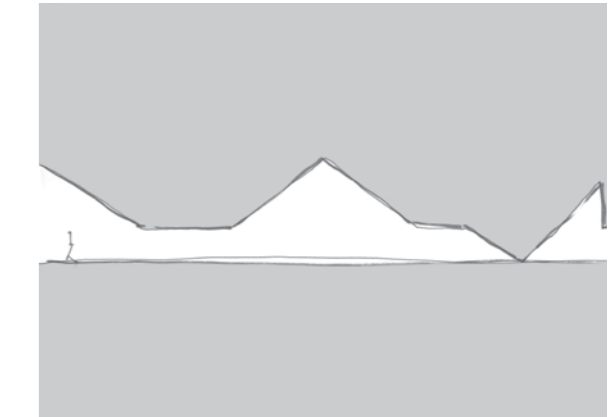


Fig. 814. Patrón espacial complejo: Shinshin-an (C-D-T-D-C-D-C); Seifu-so (T-C-D-T-C-D-C); Yuho-en (T-C-D-T-C-D-T-C); Seiryu-tei (T-C-D-T-C-T-C); Ryukyo-in (T-C-D-T-C-D-C-D-C-D); Yi-en (T-C-D-T-D-T-C-T-C). Aquí se pone como ejemplo al jardín de Ryukyo-in. Fig. Sup/Inf: Sección/ Planta.



Fig. 818. Naturaleza



Fig. 820. Desde antaño Japón busca vivir en la Naturaleza

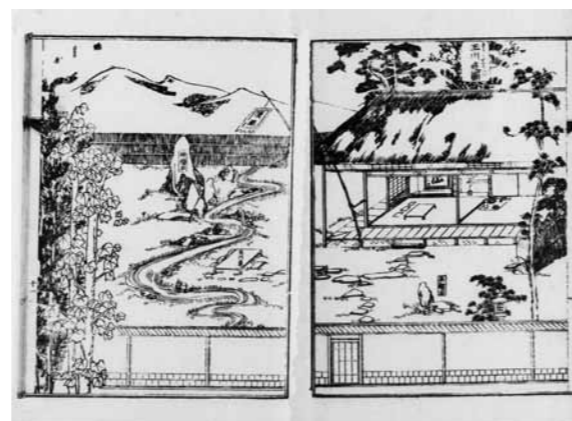


Fig. 821. La filosofía del té *sencha* aboga por espacios más luminosos para la ceremonia del té.

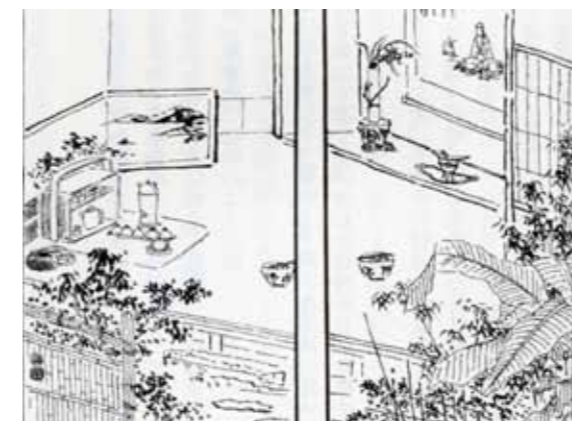


Fig. 824. Detalles interiores de la Gran Fiesta del té de Higashiyama



Fig. 823. La fiesta a principios del S XX



Fig. 822. La fiesta contemporánea.

Fig. 819. Jardín de Aoi-den: La Naturaleza resuena



NATURALEZA

La utopía representada por la filosofía del té *sencha*, descrita en el apartado de la plaza, se inicia a finales del periodo Edo, en el jardín de Kouraku-en en Okayama. Ésta es plenamente desarrollada y llevada a la práctica en el periodo Meiji. Ogawa es el máximo precursor y valedor de esta particular concepción espacial nueva basada en la creación de atmósferas nítidas en donde el jardín y el mundo natural reverberan juntos.

Esta quimera la vive tanto Ogawa como toda una generación de intelectuales²⁹⁵, comisarios y artistas del periodo Meiji. Es un nuevo sentimiento anacoreta, fruto de una mezcla de aperturismo y nacionalismo que confía en una visión pragmática de la naturaleza como herramienta capaz de hacer compatible un pasado demasiado oscuro con un futuro con brillo en exceso. Son las promesas que Japón recoge de Occidente de que una revolución industrial y asimilación cultural exterior son necesarias para su desarrollo económico ante la imposibilidad de una renovación basada solo en su propia cultura. Esta huida al futuro con la ciega confianza en que todo conduzca hacia un presente mejor acaba con el hastío de más de dos siglos de aislamiento exterior pero inaugura otro periodo que pervive hasta hoy en día en donde Japón no ha dado todavía con la forma de hacer compatible lo práctico de Occidente con lo bello de Oriente. Llevar a cabo la tarea de armonizar ambas cualidades conlleva actos contradictorios. Dicha empresa todavía se resiste en la actualidad, no obstante conduce a su sociedad a un perpetuo conjunto de desafíos por los que luchar con el fin de redefinir su economía, cultura y sociedad. Detrás de ello siempre está a la espera, la Naturaleza. (Fig. 818 - 822)

Por lo tanto revisada hoy en día la obra de Ogawa ésta ha de verse como la semilla que ahora entronca con una forma de entender el jardín contemporáneo como naturaleza en la ciudad, siendo ésta la misma que existe fuera de ella y que ha de dar respuesta a las necesidades actuales en aras de sostenibilidad. Así pues

295. La investigadora Muraoka habla de “un nuevo contexto cultural que se da en la era Meiji caracterizado por el realismo, naturalismo e individualismo, manifestadas todas ellas en el arte literatura y también en los jardines” Muraoka (2011, p. 38-39). De hecho el investigador Kondo, en su libro de la época sobre cincuenta jardines de Tokio, a la hora de hacer la selección de estos se inclina por aquellos que presentan un mayor interés por la naturaleza “*shumi wo tennen*” “*shumi no shizen*” Kondo (1910, p. 1-2). Ono añade que la preferencia de la clase acomodada de Tokio abogaba por unos jardines de corte naturalista y que Yamagata con sus ideales paisajísticos (ver nota 282 de la pág. 377) debió haber liderado esta corriente estética en pro de la naturaleza. Shirahata et al. (2008, p. 14). Shigemori no obstante dice no entender el porqué se define a esta serie de jardines de la época Meiji como *shizen-shugi* (naturalistas). Muestran de manera superficial elementos de la naturaleza como montañas, ríos lagos etc. Según él, que Sen no Rikyu tenía un concepto de la naturaleza más profundo sin mostrarla de manera tan obvia. Shigemori se siente decepcionado del clima de esta época a la que se le acuña de naturalista en base a unos jardines en los que según su opinión no tienen ningún valor. Shigemori (1972, vol. 27, p. 29-30). Nitschke concluye que “En todo el mundo predominaba por aquel entonces la tendencia al naturalismo en todas las artes, lo cual no dejó de surtir efecto en el arte de la jardinería japonesa a partir de la época Meiji. Se esperaba que un jardín fuera una buena copia de la naturaleza, lo que quiere decir “realista”. Nitschke (2007, p. 210)



Fig. 825. Pradera de luz en Keiun-kan



Fig. 826. Pinos crean una plazoleta en Keiun-kan.



Fig. 827. La semilla del velo



Fig. 830. Se expande el velo



Fig. 829. Natural y artificial. Contraste.



Fig. 828. Naturaleza es energía, procesos.

es posible trazar una línea continua entre este periodo Meiji y la actualidad a través del concepto de naturaleza de ambas épocas. Se inicia por tanto aquí la entrega que hace el jardín japonés al paisajismo mundial en cuanto a este particular sentido de la naturaleza. Su imagen dentro de la ciudad se basa en la figura del bosque o de la jungla, entendida como naturaleza objetiva, y no solo estética, jungla como ha venido a ser llamada por el investigador Nitschke en la que según su opinión ha de ser el próximo tipo de jardín japonés que se espera en el futuro²⁹⁶. Bosque que se inicia en la obra de Ogawa al extender éste sobre la ciudad.

En Ogawa son reconocibles muchos de los principios de que actualmente están en boga. No es descabellado ubicar su arranque aquí, pues de hecho es en el periodo Meiji cuando se empieza a olfatear por cierta gente avanzada el hedor que se desprende de la modernidad en aras de la industrialización. Libros de literatos como Tanizaki, Soseki, Kenzaburo, etc, no hacen más que confirmar esta tesis que se aquí se describe.

En el jardín de Ogawa, como en cualquier arte, todo esto se da a través de una imagen que es manifiesto de una época y que trasciende a sus propias limitaciones físicas. Por el hecho de pertenecer al nivel del paisajismo, sus repercusiones se dan también en el nivel de lo real. Así pues por ejemplo, el jardín repercute en el efecto beneficioso que para el aire tiene la gran masa de árboles que rinde a la ciudad, o también el efecto que produce para la protección de especies endémicas, pues el en jardín se crea una singular micro reserva a partir del trasvase de agua natural de un lugar a otro. Peces corren de un estanque a otro. En su tiempo vinieron desde el gran lago Biwa. Hoy en día más contaminado que antaño, estas especies solo existen en los jardines que como los de Ogawa²⁹⁷ se alimentaron de sus aguas desde su origen. Es por tanto la obra de Ogawa la extensión de la naturaleza sobre la ciudad, a partir de la peculiar y rica orografía que crea con los elementos tipos que se han descrito en la disertación y no solamente una imagen visual.

296. Nitschke (2007, pág. 233)

297. Es importante pensar los jardines como ambientes integros. Y esto, sirve especialmente para los jardines creados por Ogawa. Como el resto de los jardines de esta área, el agua del jardín de Heian Jingu viene del canal del lago Biwa. Tras realizar una investigación, nos dimos cuenta de que no sólo agua, sino también que muchos peces vienen por el canal y viven en los estanques. Aún más interesante es ver como el pez *acheilognathus cyanostigma* en peligro de extinción en el lago Biwa se refugia en el jardín. Esto significa que el ambiente necesario para que los peces vivan y pongan sus huevos se da en los estanques creados por Ogawa. Hace cien años uno de los propósitos de los estanques era proteger del fuego al santuario, ahora en cambio protegen a especies en peligro de extinción. Morimoto Yukihiro en Shirahata *et al.* (2008, p. 51)

298. Desde la antigüedad hasta el presente la continuidad que presenta el jardín japonés supone un misterio ...¿qué es lo que piensan los japoneses acerca de cual es la esencia del Jardín Japonés? Esta cuestión se ha debatido mucho entre los estudiosos del jardín, pero en su mayor parte los argumentos han sido cualitativos y teóricos. Así que decidimos examinar las formas de los jardines japoneses utilizando un análisis fractal. Nuestras medidas mostraron como era de esperar que los estanques muestra características fractales también la distribución de las rocas. Sin embargo acerca de la variedad de especies de árboles en los jardines, el panorama cambia. En pequeños jardines, la calidad fractal es evidente en la variedad de especies, pero en grandes jardines, no sólo es deficiente sino que tiende a haber una preponderancia de ciertas especies sobre otras. Una razón para esto podría ser que se hace más difícil obtener la cantidad y variedad de materiales necesarios para jardines más grandes...alternativamente en la búsqueda de una forma idealizada de la naturaleza se seleccionaron sólo a algunas especies. De hecho, aunque esta selección sea diversa, la paleta de plantas utilizadas por los diseñadores de jardín japonés es sólo una pequeña parte de la variedad que se encuentra en la naturaleza en Japón. Si ese es el caso, no sólo en caso de que sea posible diseñar nuevos jardines japoneses basados en los de diferentes épocas y estilos, pero también debería ser posible diseñar amplios jardines en un estilo más cercano a la diversidad de la naturaleza y, por tanto, la esencia del Jardín Japonés. Como resumen las propiedades fractales encontradas en las formas de los jardines y la distribución de rocas y árboles contribuyen a nuestra percepción de que el jardín japonés es una naturaleza miniaturizada. En la medida de que los valores fractales aumentan lo hace también la esencia de la belleza de los jardines japoneses. Morimura (2003, pág. 91-93)

Es por tanto el momento de abarcar de forma cual es el sentido de la naturaleza de Ogawa.

Con anterioridad a Ogawa, la naturaleza mimética es la propia del Jardín Japonés. No solo en el intencional empleo de especies naturales sino también a la hora de adentrarse a los patrones naturales. El gusto por el estilo *wabi-sabi*, el empleo de la técnica de *shakkei* etc, no son sin más una inclinación estética y sus técnicas para aproximarse a esa voluntad. Pero con ciertas limitaciones. Por ejemplo, con la pericia del uso del *shakkei* se considera al escenario natural como algo a tomar prestado tan solo visualmente. No obstante, con la industrialización del país, el jardín se va convirtiendo en una isla dentro de ella. La ciudad industrial necesita de una naturaleza conectada con el mundo natural de una manera física y real, a diferencia de la del pasado, en donde la naturaleza ya residía dentro de la ciudad sin conflicto alguno. Y ahora se va a dar un paso más allá con la obra de Ogawa pues al considerar el jardín como la naturaleza del paisaje que se hace continua a través de él, el jardín la entrega a la ciudad, es en su fin un vehículo de transmisión entre ambos. El emisario.

Para Ogawa la naturaleza es energía, y esta se ve activada en el jardín por el agua. Ogawa entiende la naturaleza de un modo práctico. Es naturaleza objetiva, y como tal se decide a representarla, a través patrones, no imágenes, que son resultado de sus desarrollos naturales. Naturaleza objetiva significa por tanto que los procesos de ella se insertan en el jardín, sin simbolismos, al tiempo que de la evolución natural se abstraen sus leyes mecánicas para utilizarlas como estrategia en la organización de los elementos que componen el proyecto. De ese modo instaura en el recinto un espacio en donde las leyes que lo rigen son las mismas que las naturales. Primero, el ser humano comprende a los procesos de la naturaleza y después los diseña y les da forma. Por lo tanto tras esta imagen de naturaleza se halla el pensamiento humano que crea el aparejo determinado para que así sea. En este sentido los jardines japoneses se acercan a la idea de los fractales²⁹⁸.

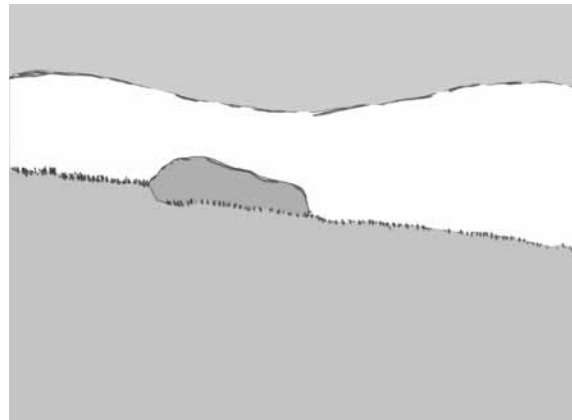


Fig. 831. Ubicación y forma natural de las piedras.



Fig. 832. Ubicación y masa de los objetos con respecto a los vacíos y la luz.

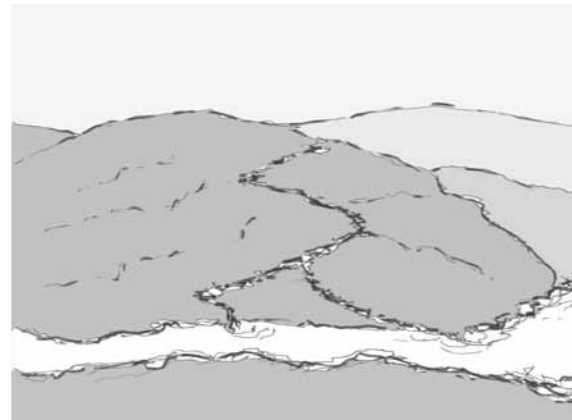


Fig. 833. El flujo discurre natural por el lugar de menor energía a vencer.

Fig. 834. Cuenca hidrográfica natural: La topografía de los tres soportes espaciales están relacionada entre sí de una manera natural. El propósito de esta vínculo es hacer equivalente la cantidad de agua producida por el drenaje de agua a través de la topografía del jardín en donde se asienta el claro y el velo, con la ubicación, caudal y profundidad del caudal del flujo. De ese modo allí en donde la topografía es más acusada se acumula la mayor cantidad de agua. Visto de forma reversa, allí en donde hay un gran estanque se ha de crear una montaña. Por lo contrario, donde las pendientes son menores se abre un arroyuelo, de forma reversa, donde se rasga un riachuelo se moldea una suave colina, y así sucesivamente. El jardín de Seifu-so y Tsuji-ke son los claros exponentes de esta ley de cuenca armónica.

Fig. 835. Nacimiento del bosque natural: la línea de árboles sobre el jardín, la manera en la que el bosque coloniza las tierras del claro, se da de un modo natural, con la aparición primero de unos pocos y bajos árboles que sucesivamente se agrupan crecen y crean la espesura del fondo que se une a la masa vegetal del paisaje como ha sido visto. Asimismo de modo reverso, la manera en la que se plantan los árboles sobre el jardín es tal que permiten un acceso natural al bosque. De ese modo cuando los árboles son colocados juntos entre ellos, uno de sus troncos se adelanta hasta el primer plano e inmediatamente después de éste, otros dos troncos le preceden con el fin de indicar el camino de acceso a su interior. Ejemplo: la entrada del bosque de Shinshin-an.

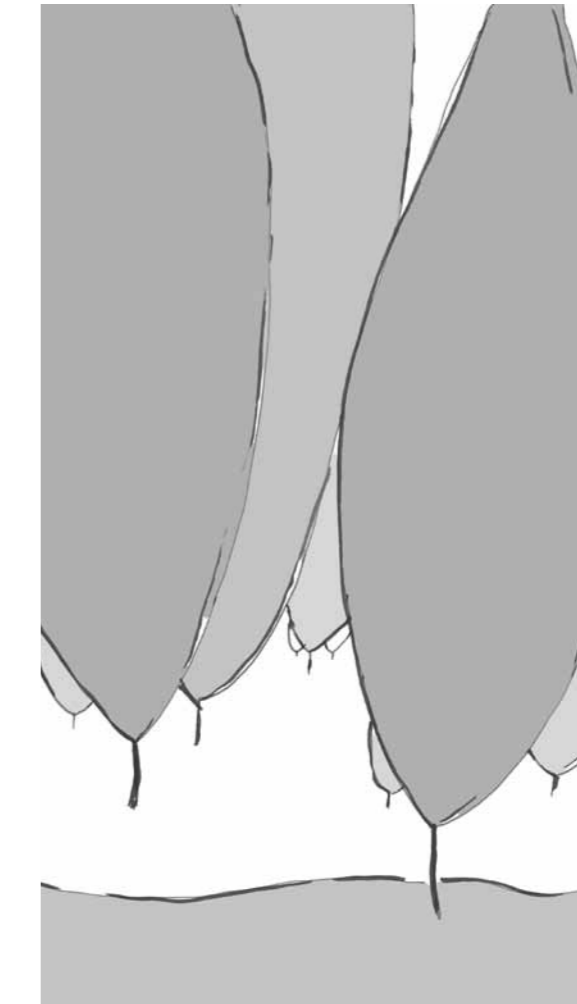
Fig. 836. Acción mecánica natural: La energía del soporte espacial del flujo está directamente relacionada con la densidad, la forma y la ubicación de los elementos que se ubican sobre la misma. De ese modo los objetos parecen haber sido ubicados por la energía del agua. Es por ello que las piedras resultan ser muy naturales. Así pues por ejemplo. En el curso alto del flujo, cerca de la fuente de emisión y lugar en donde se produce la máxima erosión en la naturaleza, se colocan numerosas piedras puntiagudas y pequeñas que así mismo son las causantes del ruido. En el curso medio esta energía se atempera hasta llegar ya definitivamente al curso bajo de la desembocadura en donde las piedras son de mayor tamaño y muy horizontales que reflejan el estadio de energía cero. Ejemplo: Tairyu-sanso

Los elementos con energía, por ejemplo, el agua, son los que ubican a otros elementos estáticos, como las piedras por ejemplo, de lo contrario si fueran sitios por sí mismos, sin relación con otra energía externa, parecerían ser como bloques erráticos.

Por lo tanto en el jardín, la naturaleza se describe por ella misma y se comporta como ella misma, con la ayuda de la labor de un jardinero artesano²⁹⁹, que entiende cuáles son energías que hacen que en la naturaleza un objeto sea ubicado en un lugar, ora aquí u ora allí, y no un artista cuyo intención es obligar a un elemento a su mandato y cuya ubicación no es resultado de naturalizar a los objetos del jardín sino de elaborar una naturaleza desnaturalizada por el concepto humano de categorizar, regir y sentirse por encima de la naturaleza. El artesano deja que la naturaleza fluya en él su saber interior acumulado tras años de experiencia y centrado en hacer un oficio de un modo profesional. (Fig. 831 - 833)

Por lo tanto el jardín de Ogawa es el jardín de la no auto afirmación frente al jardín de la auto afirmación. En el primero son los propios objetos los que parece que se ubican a ellos mismos porque se les ha preguntado y escuchado a ellos, ¿piedra a donde quieres ir? Allí en donde en la naturaleza me sueles ver, ¿árbol donde estas mejor? Allí en donde el sol mejor calienta. ¿Agua por donde quieres discurrir? Allí por donde más fácilmente me deje caer. El claro, el velo y el flujo. El artesano de forma inconsciente juega a ser creador, porque antes ha adquirido años de experiencia de lo que sucede en la naturaleza y porque ha vaciado de su espíritu su deseo de ego. Entonces los elementos alcanzan una armonía general, los procesos naturales organizan a los elementos. Este es el holismo natural del jardín de Ogawa³⁰⁰. Sin simbolismos.

De cómo se dan estas leyes naturales sobre los tres soportes del jardín y los objetos que se ubican en ellos, se describe a continuación en la siguiente página. (Fig. 834 - 836)



299. Yanagi analiza la idea budista de la belleza. Habla de dos vías dentro del Budismo, las denominadas vía del *jiriki*, y vía del *tariki*. La vía del *jiriki* es la vía budista que persigue la "confianza en sólo uno mismo". Yanagi explica que este concepto deriva en creaciones artísticas más individuales y conceptuales. Yanagi asocia a esta forma de crear, a la de los artistas. La vía *tariki* persigue la "confianza en agentes externos, o contextos favorables externos" Yanagi establece que este concepto deriva en creaciones más libres y la vincula a los objetos creados por los artesanos, quienes carecen de su propio ego, e incluyen la naturalidad en su diseño mediante la aparición del error no buscado. Yanagi (1989, p. 125-126;132,204,215)

300. Ogawa da cuenta de una conversación que tiene con el Sr. Shimao, conocido suyo con el que guarda una buena relación. Ogawa le pide que le escriba algo para él: "Señor Shimao usted siempre tiene muy buenas palabras para conmigo, le rogaría que me escribiera algo". En palabras de Ogawa: "El Sr. Shimao escribe *"Betsu ni Kufu nashi"* (sin artificio, con naturalidad, sin autoafirmación, sin ego). Ogawa concluye: "Desde ese momento ello se convirtió en mi ideal para la creación de los jardines" Yamane (1966, p. 38)

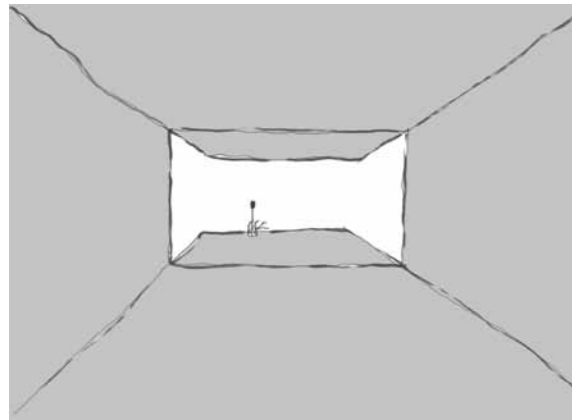


Fig. 840. Jardín de escena

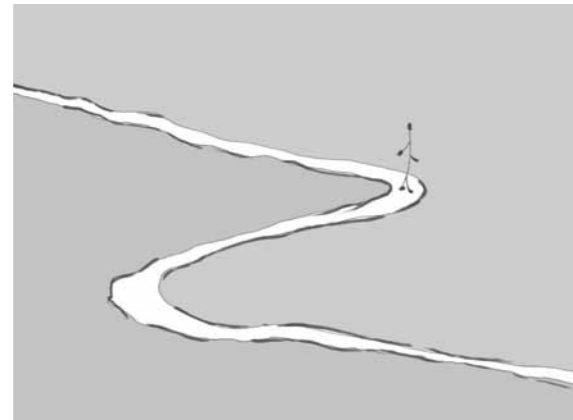


Fig. 841. Jardín de recorrido

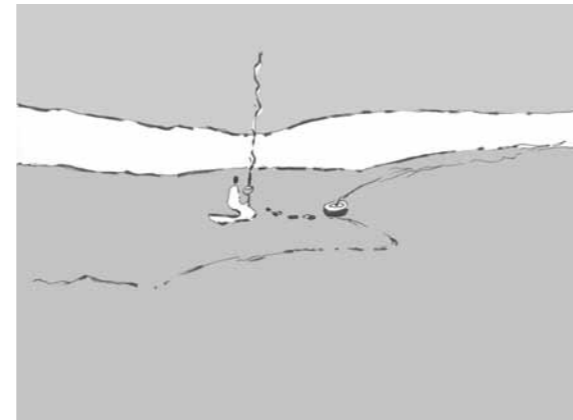


Fig. 842. Jardín del té

Fig. 837. Ryukyo-in



Fig. 838. Seifu-so



Fig. 839. Shinshin-an

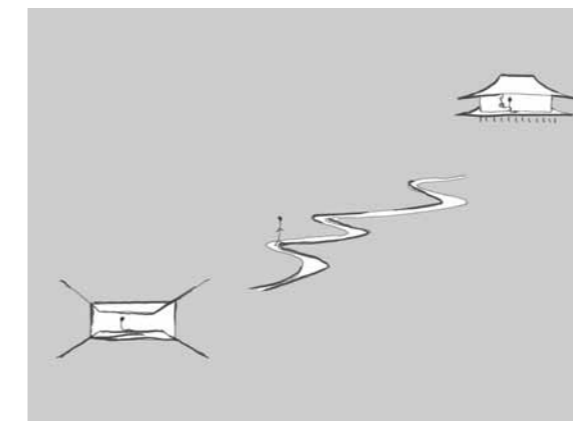


Fig. 843. Jardín de escena recorrido y té



Fig. 844. Shinshin-an. Escena.

EL JARDÍN DE ESCENA, RECORRIDO Y TÉ

El jardín japonés se presenta bajo distintos arquetipos a lo largo de su historia. Estos han sido clasificados en siete: el jardín de excursión en barca alrededor de un gran estanque, el jardín del paraíso, el jardín seco, el jardín del té, el jardín de excursión alrededor de un estanque, el jardín *tsubo* y el jardín de retiro.

La obra de Ogawa se enclava dentro de la tipología de jardín de recorrido alrededor de un estanque, por ser ésta la que mayormente hizo uso. No obstante estas clasificaciones, nítidas en el momento de su nacimiento, pues representan una ruptura respecto a aquella otra que le precede, dejan de tener sus fronteras bien definidas cuando posteriormente se reinterpretan y combinan entre ellas. (Fig. 837 - 850)

Entre sus jardines, hay algunos en los que es claro señalar a qué arquetipo de jardín tradicional responden, no obstante en su amplia mayoría esto no es posible al hacer prácticamente un uso continuo de una combinatoria de tres tipos, del jardín de escena, del jardín de recorrido y del jardín del té. Cabe reseñar que es muy difícil marcar en donde empieza un tipo y en donde acaba otro, por el hecho de que realiza una notable fusión de estos tres estilos en uno. Así pues de esta perfecta fusión resulta un arquetipo reconocible del periodo Meiji del que Ogawa es sin menor duda su máximo exponente.

En adelante se denomina a este arquetipo resultante de su obra como el Jardín del Paisaje, debido a que la finalidad de esta triple fusión es enlazar visual, espacial y funcionalmente el jardín con la naturaleza de alrededor. Para ello, Ogawa perfecciona y es más expandido a todos y cada uno sobre lo que es definitorio en ellos. Con ese propósito, el jardín de escena representado por Ogawa se caracteriza por ser una obra maestra en cuanto al uso de la técnica de tomar prestado al paisaje, *shakkei*, cuya mayor innovación en este campo que se desprende de su obra es la de tomar prestado a, tanto un vacío como una masa del paisaje,

Fig. 845. Del Miegakure tradicional del jardín de Rikugi- en al empleado por Ogawa.



Fig. 846. Shinshin-an. Recorrido.

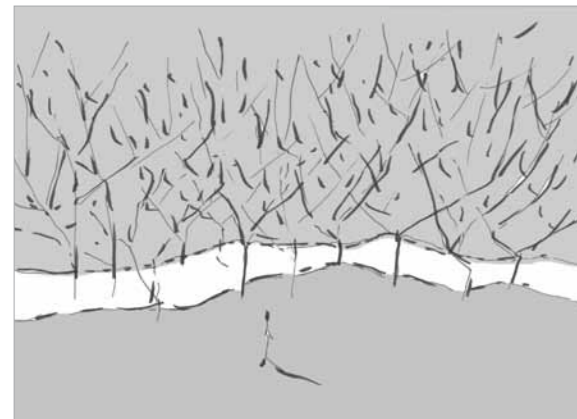


Fig. 847. Recorrido

anteponiéndolo respectivamente a un vacío longitudinal jalonado por elementos con una “falsa perspectiva lineal” u otro confinado por árboles en el jardín como se ha visto. En lo que respecta al jardín de recorrido, sus obras se basan en ir revelando paso a paso sus elementos a través de una jerarquía del recorrido que lleva a un clímax, para ello hace uso de la técnica de los jardines del periodo Edo de recorrido a base de ocultar y revelar, *miegakure*, pero les dota de una mayor organización al conducir hacia un punto culmen, lugar oculto, que es ligeramente apreciable desde el inicio con el fin de activar el recorrido y que se dirige hacia el paisaje. Y finalmente en el jardín del té Ogawa es iniciador en crear un espacio funcional, no visible desde el frente de la casa, para la nueva ceremonia del té *sencha*, de mayor número de participantes, cuyo fin es el goce del paisaje. Asimismo no olvida a la tradicional fiesta del té *matcha* en la habitación para tal uso a la que ya impregna también de cierto aperturismo al aplicar las ideas traídas de la filosofía del té *sencha* en aras de reverberar una naturaleza fresca. Para ello transforma la imagen de *jikoshoji* a representar procesos naturales.

Así pues estas son las grandes innovaciones que Ogawa realiza sobre las técnicas de *shakkei*, *miegakure* y *jikoshouji* con el fin de conseguir que el jardín sea un todo único. Da la misma importancia para integrar a estos tres por vez primera e inseparable en un único jardín holístico cuyo propósito es el paisaje. De ese modo el jardín de escena, de recorrido y del té en el jardín de Ogawa, cada uno aporta parte de los suyos y se abre al otro hasta tal punto que permite conectar a todos entre sí. Por ejemplo el jardín del té se implosiona y expande a través de todo el jardín, es el velo que explota y coloniza también al resto. El jardín de escena referencia al caminante en el lugar a partir de la gran vista para orientarlo a través de otro tipo de jardín, el del recorrido que le lleva a cada parte del mismo, hasta su núcleo por ejemplo a la casa del jardín del té. Espacio del té que además de ocupar su espacio tradicional en la espesura, también es el que brinda a partir del té *sencha* expandir su nueva filosofía de un universo utópico de la naturaleza pura que impregna al resto.

Fig. 848. Del *jikoshouji* tradicional en el jardín de Katsura al empleado por Ogawa



Fig. 849. Shinshin-an: Té

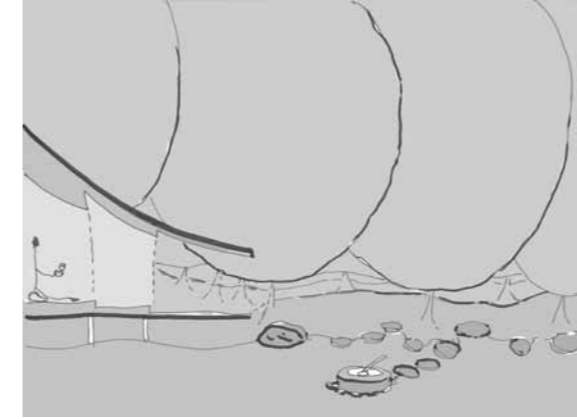


Fig. 850. Té

¿ Que tipo de jardín es por tanto el jardín de Ogawa?

Es un jardín circular en el sentido en que un tipo lleva a otro y así sucesivamente a través de unir tanto el MA como el OKU del jardín y del paisaje. Es el jardín del paisaje a través del empleo de los esquemas espaciales de MA y de OKU. A partir del perfecto equilibrio de estos dos conceptos espaciales consigue adaptarse a cualquier tipo de tamaño de jardín y a cualquier contexto. El jardín de Ogawa es un jardín de recorrido que se origina a partir de un jardín de escena que otorga una gran vista, y que lleva hasta el jardín del té a través de una preparación escalar y gradual al espacio más íntimo para tal fin a través del jardín del recorrido. Por ello la escala de los elementos que forman el jardín de escena es tan importante. Por ello la transición del jardín del recorrido es tan importante. Por ello la naturaleza del jardín del té es tan importante. Todos buscan una fusión con el paisaje, visual, espacial y funcional. Es el par abstracto MA-OKU la herramienta básica para proyectar que usa Ogawa cuyo resultado es el Jardín del Paisaje.

Los nueve jardines visitados en el inicio son los que mejor muestran el jardín como un todo de Ogawa. Una nueva visita a ellos y a sus planos tras haber explicado los conceptos espaciales de MA y el OKU a partir de sus soportes del claro, el velo y el flujo con sus respectivas sustancias de la luz, la penumbra y el murmullo, con sus fusiones espaciales con los elementos del paisaje del paisaje del valle, la montaña y el lago, muestra una fusión de sus jardines inédita, si se compara con los jardines tradicionales que se han visitado de Kinkaku-ji, Kokedera, Daisen-in, que aun teniendo puntos en común, Ogawa consigue un trabajo más elaborado y refinado en cuanto a proporciones, conceptos y detalles. Tampoco en los jardines contemporáneos ni posteriores han alcanzado este grado de perfección, en cuanto a la trabazón de estos tres tipos de jardines en uno. Hay un paso más y último, el más radical y sencillo. La naturaleza vuelve a la ciudad, en el parque de Maruyama.



Fig. 851. El sentido del lugar presente en el jardín de Murin-an. Sobre el valle de Nanzen-ji, a los pies de Higashiyama, hacia la profundidad de las vaguadas de las montañas, detrás de ellas el gran lago Biwa de la prefectura de Shiga.

EL SENTIDO DEL LUGAR

EL VALLE, LA MONTAÑA Y EL MAR

En Ogawa el lugar y la obra están tan intrínsecamente conectados entre sí, que el sistema con el que se sirve para proyectar los jardines es fruto de ese deseo de unión común. Medio que se basa en combinar a los conceptos espaciales de MA y de OKU con el fin de fusionar a jardín y paisaje.

Es el claro la continuación del valle del lugar, Nanzen-ji. Es el velo la continuación de la montaña del lugar, Higashiyama. Es el flujo la continuación del lago del lugar, Biwa. El claro, el velo y el flujo se unen al valle a la montaña y al flujo. Y de ese modo el jardín deviene el emisario del lugar sobre la ciudad.

El sentido del lugar de la obra construida por Ogawa es aquel en la que la propia obra deviene MA tanto en cuando el jardín es el espacio requerido para vincular a la ciudad con el paisaje; y se convierte en OKU al concebirse el jardín como la holgura necesaria en donde reside el espacio por donde la ciudad penetra al paisaje, y viceversa.

El jardín es un espacio profundo jalonado por numerosos elementos que se relacionan, MA, uno tras de otro hasta su infinito oscuro, OKU. En su obra OKU es tanto el claro en el confín, el velo en bosque (casa del té o santuario) y el flujo en la cascada. Estos son holgura, cueva y fisura respectivamente del espacio.

En su obra, MA y OKU ambos son vacíos espaciales, su diferencia estriba en la distinta posición física que ocupan y en el desigual grado de exposición que muestran. Accesible y claro en MA; Lejano y oculto en OKU. Ogawa mantiene este sistema incluso sin haber relación con el exterior, en cuyo caso los elementos se orientan hacia la profundidad que se crea en el propio recinto. El OKU en estos jardines se sitúa bajo la espesura del jardín, en la penumbra rasgada que se halla en la intersección del suelo con el cielo. (Fig. 851- 853)



Fig. 852. El sentido del lugar presente en el jardín de Keitaku-en. En medio de la ciudad de Osaka abierto al cielo.



Fig. 853. El sentido del lugar presente en el jardín de Seiryu-tei. Por su ubicación de espaldas a la montaña se crea un espacio interno que refleja el cielo externo.

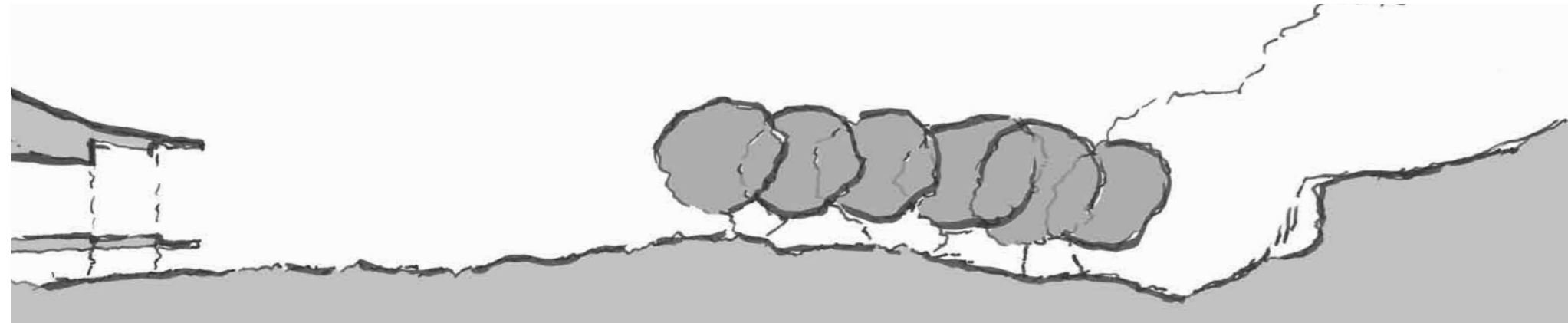


Fig. 854. Sección tipo Claro-Velo-Flujo del jardín

De ese modo los tres arquetipos naturales del paisaje, el valle, la montaña, y el lago, se unen a los tres del jardín, el claro, el velo y el flujo. Ellos debieran tener su propia continuidad sobre la ciudad, con sus vacíos, los pequeños jardines *tsubo* de cada una de las *machiya*³⁰¹ ensanchamientos y demás retranqueos de los lugares de pública reunión; con sus oscuros, en edificaciones de materiales naturales cuyos largos aleros arrojaran sus sombras con los árboles; y con sus flujos, a través de la calle con sus ríos de gente, de agua.

De ese modo Ogawa ancla la obra al lugar. Amarre que resulta de la intersección entre la ciudad y la naturaleza y que potencialmente se puede dar en cualquier borde limítrofe de cada recinto de cada parcela con dicha encrucijada en el proceso y resultado de cada proyecto urbano y paisajístico.

¿Cómo se ancla la obra al lugar? A través de construir en el jardín una sección longitudinal que sigue la misma secuencia u orden de aparición que los elementos del paisaje a los que se funde. Primero aparece el claro cuya función es introducir el valle del paisaje en su interior. Posteriormente de forma gradual se sucede el velo que representa la continuidad del manto de la montaña al tiempo que supone la barrera visual a flaquear para poder llegar hasta el tercer elemento, el flujo, que en el jardín se trae desde el infinito del paisaje para poder llegar hasta la misma fuente de su origen, el lago Biwa situado tras Higashiyama. (Fig. 854- 855)

Para ello es necesario trabajar consecutivamente con la distancia, MA, y la profundidad, OKU, de cada uno de los objetos del jardín y de sus respectivos vacíos con respecto al paisaje del lugar. Y darles forma a través de los elementos que han sido estudiados en la disertación bajo una gran amalgama de patrones inspirados según las reglas del reino vegetal, organizadas bajo un determinismo humano, la de un artesano-diseñador con una profunda creencia en la existencia de un mundo natural independiente al del ser humano. El despliegue de los cuerpos sobre el jardín es tal que la distancia con ellos se acorta al tiempo que inconscientemente

301. *Machiya* 町家 Casa o tienda urbanas tradicionales de Japón desde el periodo Heian hasta la actualidad. 京町家 *Kyomachiya* es el prototipo de *machiya* originado en Kioto y que sirve de estándar para el resto del país. Se caracteriza por ser un edificio de una o dos plantas construida de madera con reducida fachada compuesta de lamas para otorgar privacidad y de gran profundidad, con la entrada-corredor a un costado y las estancias ubicadas junto a él de manera consecutivas. Adicionalmente se intercalan algún patio interior o ya sito en el fondo. La primera habitación que da al frente de la calle puede servir como espacio de la tienda.

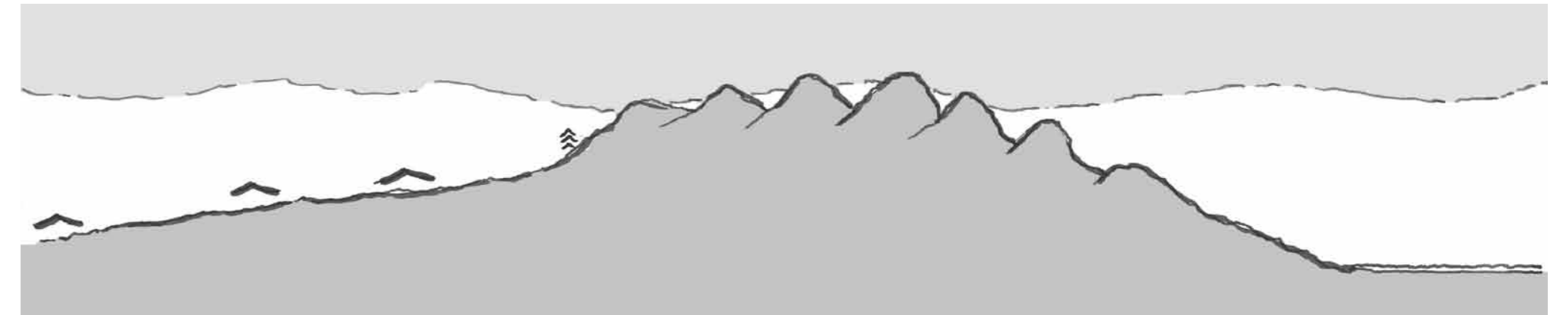


Fig. 855. Sección tipo Kioto (Nanzen-ji)- Higashiyama- Lago Biwa (Prefectura de Shiga)

deviene la profundidad espacial, física e interna en el caminante, durante su recorrido.

El nacimiento de este sistema espacial formado por el par MA-OKU se basa en el lugar y es en última instancia resultado del deseo de incorporar el origen del agua, el lago Biwa, dentro del espacio del jardín.

La razón de esta preponderancia del origen del agua sobre el resto ha de buscarse en la gran repercusión y trascendencia que en esta época tiene el hecho de incorporar por primera vez la enorme masa de agua dulce de la provincia vecina de Shiga, el lago Biwa, al paisaje propio de Kioto. El impacto de este hecho es constatable sobre la propia cartografía de la ciudad de esta época, que por primera vez en la historia incluye a este lago como paisaje suyo, propio que le pertenece, por irrigar sus históricas tierras a través de una extensa red de canales de agua. (Fig. 856- 857)

Por lo tanto se entiende que esta misma distancia y profundidad natural entre los elementos del valle, la montaña y el lago, se traslada al interior del jardín con los elementos que lo construyen, el claro el velo y el flujo. Al más alejado de todos, el lago, le corresponde el espacio más profundo del jardín, el flujo; al más cercano del conjunto, el valle, le pertenece el lugar más abierto, el claro. Entre ellos, valle y lago en el paisaje, se halla la montaña cubierta por el bosque, que en el jardín le atañe el espacio del velo. Para controlar esa distancia y profundidad, se organiza una relación y escala paisajística a través de lo medible en la distancia, MA, con el uso de la técnica de *shakkei*, renovada a partir de tomar prestado elementos y vacíos del exterior a los que antepone otros espacios vacíos confinados totalmente por masas arbóreas, principalmente pinos, que al mismo tiempo son los elementos pintorescos de diálogo con el paisaje; y lo no mensurable en profundidad, OKU, con la técnica de *miegakure*, pero alterada por el nuevo tratamiento que Ogawa le da al adaptarla para una perspectiva lineal difuminada, de nuevo por los árboles, en la disertación denominada como “falsa”.

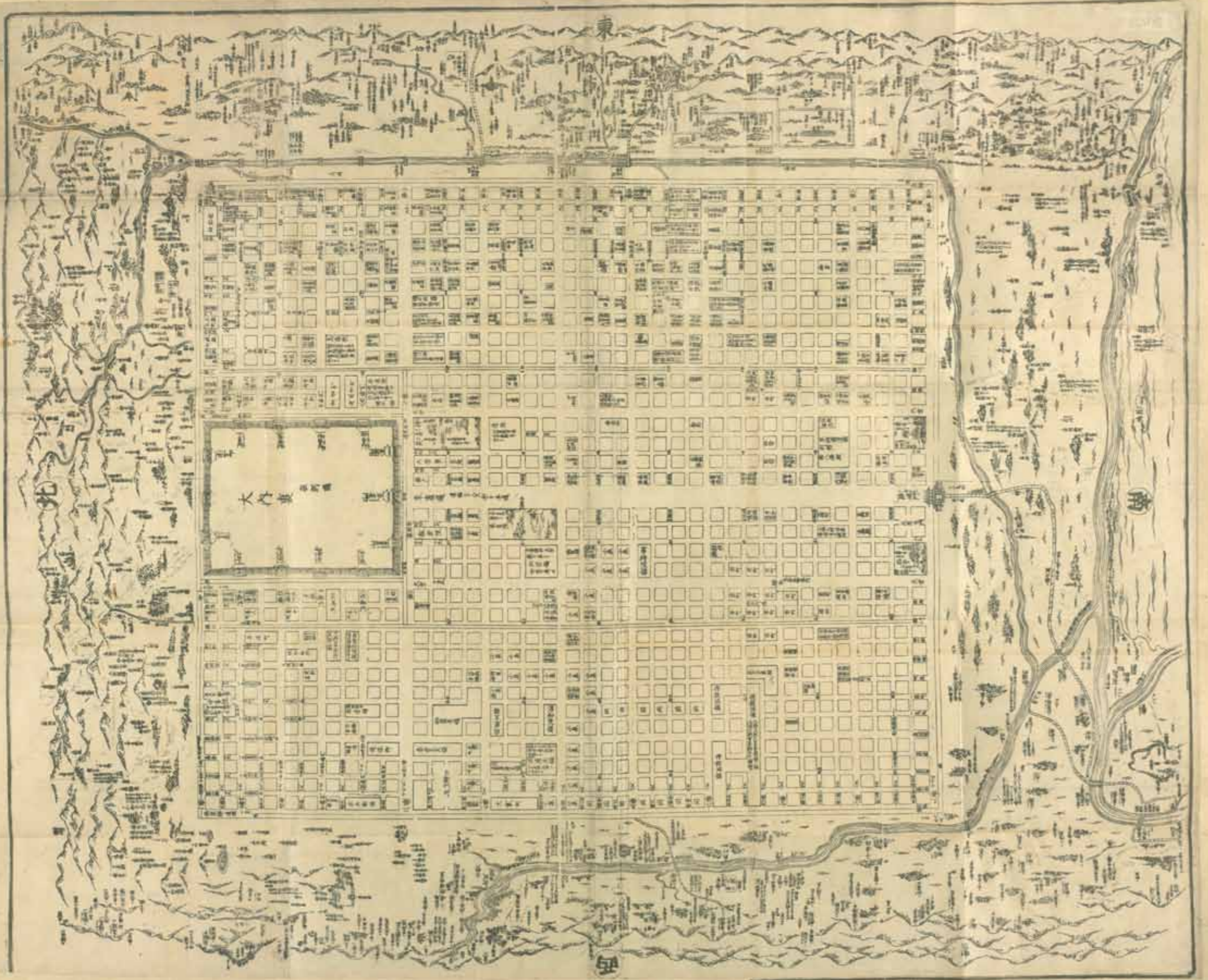


Fig. 856. *Karakuo kozo*. Plano antiguo sobre la ciudad de Kioto en el año 794. Producido en 1791. Los límites de la ciudad son las montañas del norte, oeste y este.

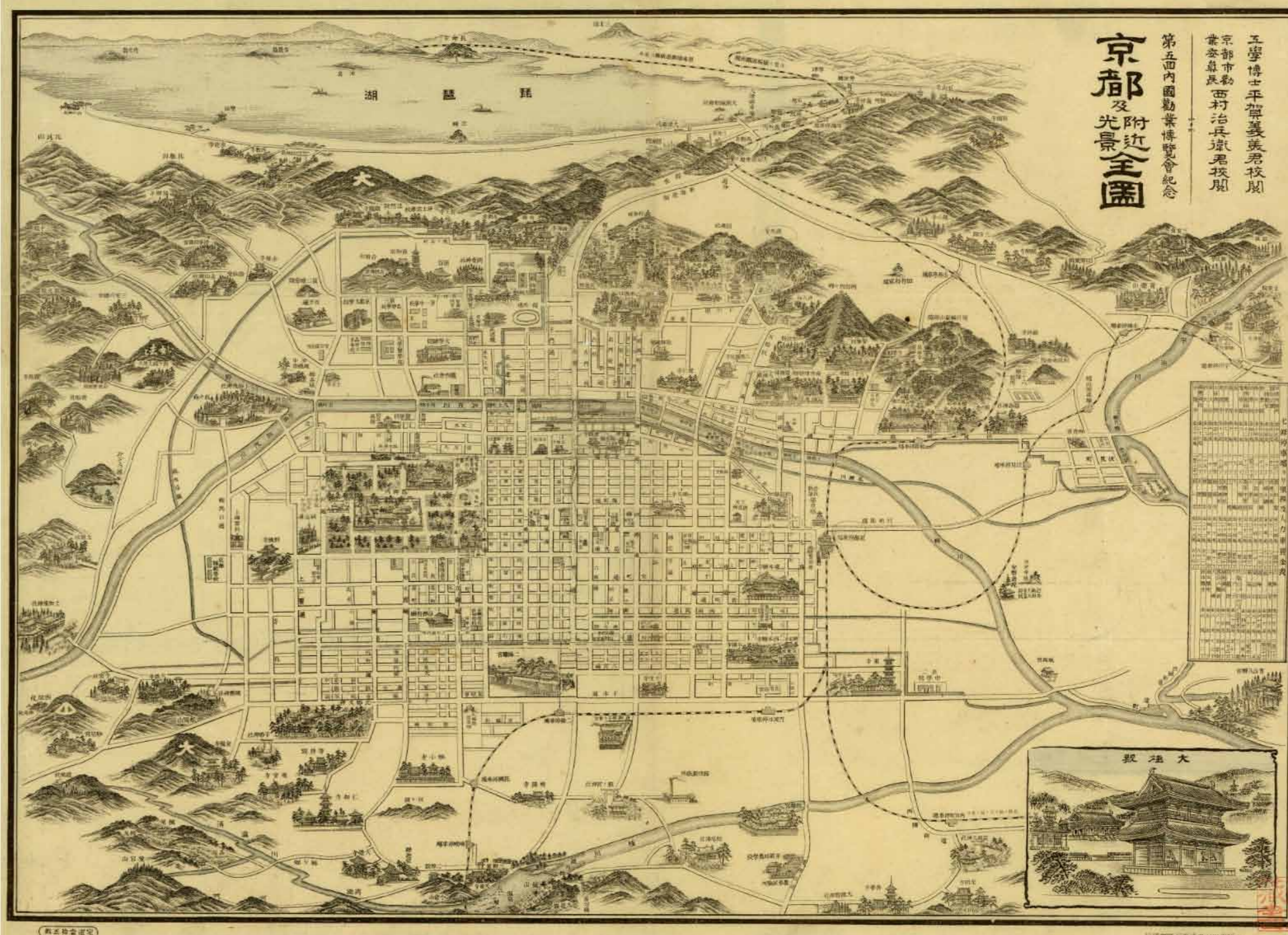


Fig. 857. *Kyoto Oyobi Fukin Kokei Zenzu* 1902. Plano de la ciudad de Kioto año 1902. Los límites de la ciudad se "expanden" hasta el Biwa. El paisaje y su agua se ha prestado y se entiende como propio. El lago Biwa aparece por primera vez en los planos de la ciudad de Kioto por primera vez en la historia en la Era Meiji.

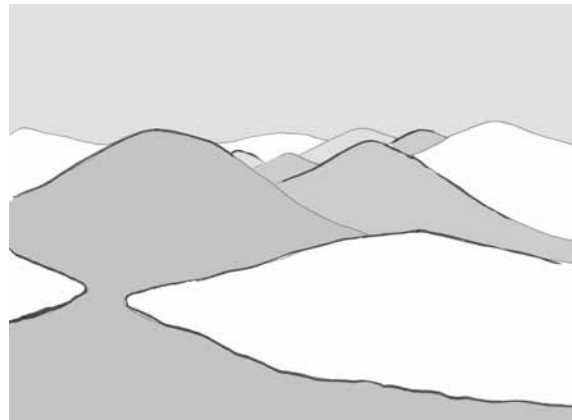


Fig. 858. Higashiyama desde la ciudad de Kioto.

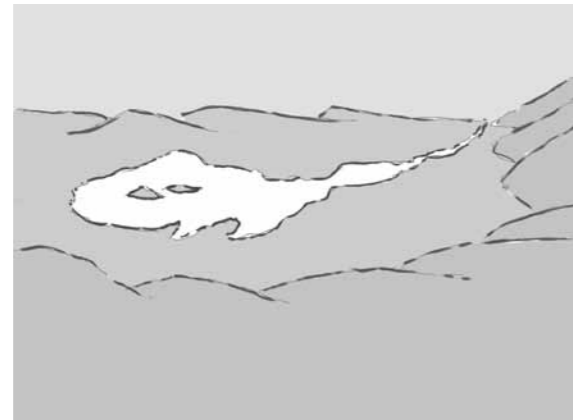


Fig. 859. Lago Biwa desde las cumbres de Higashiyama.

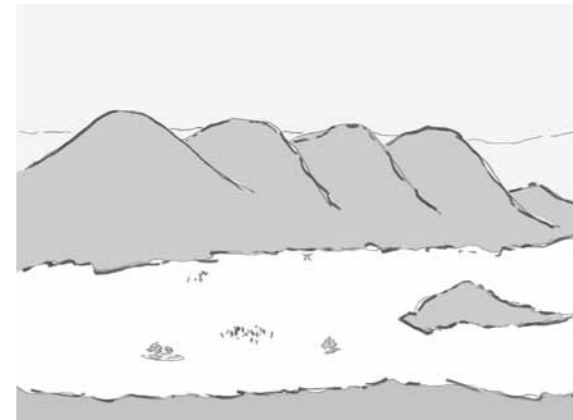


Fig. 860. El lago Biwa desde sus orillas oeste.



Fig. 863. Plano de la zona de Okazaki antes de que los jardines fueran construidos.



Fig. 862. Campos de cultivo antes de que los jardines fueran construidos.



Fig. 861. Valle de Nanzen-ji

En el Jardín del Paisaje instaurado por Ogawa, MA es lo que existe entre el jardín y Higashiyama. OKU es lo no visible entre el jardín y el lago Biwa. Simplificando, MA es Higashiyama, OKU es Biwa. MA y OKU, son las formas de articular a Higashiyama y Biwa. Este es el sentido del lugar de la obra de Ogawa Jihei.

¿Porqué es MA y OKU el sistema de proyección que define su sentido del lugar? (Fig. 858- 860)

Su intención es incluir a los paisajes de Higashiyama y el lago Biwa en la ciudad de Kioto. Esta analogía se entiende a partir del profundo asombro que produce en esta época el incorporar como parte del paisaje propio de Kioto al gran lago Biwa de la vecina región de Shiga. La disponibilidad de este caudal de vida, que siempre estuvo ahí detrás de las montañas se hace realidad en este preciso instante de finales del periodo Meiji, cuando Ogawa se halla en su fase de definición personal y profesional. Debido al traslado de la capital y del emperador a Tokio con el consiguiente declive de la ciudad de Kioto, la construcción del acueducto y de la primera estación eléctrica del país, se convierte en el motor de impulso para una nueva renovación de la ciudad. Ejemplo de este avance, es la construcción para la nueva burguesía derivada del renacer económico, de segundas residencias con jardines abiertos al esplendor del valle de Nanzen-ji. Junto con su función estética y paisajística estos jardines también desarrollan una función vehicular para mostrar la fortaleza económica de esta nueva clase alta y por tanto son el espacio de toma de decisiones empresariales tanto a nivel nacional como a nivel internacional dentro de este nuevo aroma de aperturismo de la que estos intercambios sociales son claro ejemplo.

Fijada la obra en el lugar, es el momento de observar cada una de las peculiaridades de este particular enclave de Kioto, el valle de Nanzen-ji, con sus monumentos históricos y su tecnología moderna, bajo las montañas de Higashiyama y sus nexos de unión con la vecina provincia de Shiga a través de las vaguadas.

En el valle de Nanzen-ji, junto a las colinas del este de Kioto, numerosos templos se asientan. De tal modo que sus cubiertas se despegan de las copas de los árboles, sobresalen de esta masa arbórea de pinos y arces, flotan sobre las largas sombras que forman sus aleros. Junto con estas techumbres formadas por múltiples capas de madera, otros elementos puntuales, como pagodas de los templos, portadas de acceso, etc, se erigen y establecen con su vertical apuntando al cielo un lugar de referencia y orientación tanto para los pequeños edificios secundarios que en torno a ellas se organizan bajo sus oscuros, como para otros lugares más alejados desde los que también se divisan, por ejemplo desde el interior de los espacios de los jardines de Ogawa, tomándose prestado estos elementos construidos por el hombre. (Fig. 861)

Los templos más destacados son, el que recoge el nombre del valle, Nanzen-ji, el de Eikan-do y el escondido santuario sintoísta de Himikudai, en donde se halla la cueva de la diosa Amateratsu³⁰². El lado Norte está flanqueado por la colina de Yoshida, antiguamente aldea separada de Kioto, con el templo de Kurodani en su parte alta en donde destaca la elegante y pequeña pagoda situada en su pico tras una larga ascensión por una dura escalinata de piedra; y en el sur por la de colina de Awata, con el templo de mismo nombre, y en donde reside la tumba de la familia Ogawa. Tras él, el enorme conjunto templario de Chio-in entre otros.

Históricamente, este llano, esta ocupado por los terrenos de cultivos de estos templos hasta mediados S. XIX, cuando se produce la desamortización de los terrenos de los mismos. (Fig. 862 y 863). Es entonces cuando en este lugar se viene a poblar de la nueva clase rica de la época, y se construye un canal que trae agua a raudal para Nanzen-ji y para el resto de Kioto. Morfológicamente, por lo tanto esta planicie es un terreno de aluvial en suave pendiente cruzada por el río Shirakawa que desemboca en el gran río de la ciudad de Kioto, Kamogawa. Ogawa siempre se adapta a esta pendiente de la ciudad con la orografía de los jardines.

302. Amateratsu 天照 Diosa sintoísta del sol. Origen legendario de la familia imperial de Japón.

Fig. 864. *Kyoto-shi Jitchi Sokuryo* 1909. Plano de la ciudad de Kioto año 1909. Detalle del valle de Nanzen-ji con el canal del lago Biwa llegando a la ciudad



Fig. 865. Detalle de los campos en el valle de Nanzen-ji con el canal del lago Biwa dibujado sobre ellos hasta su llegada al río Kamogawa

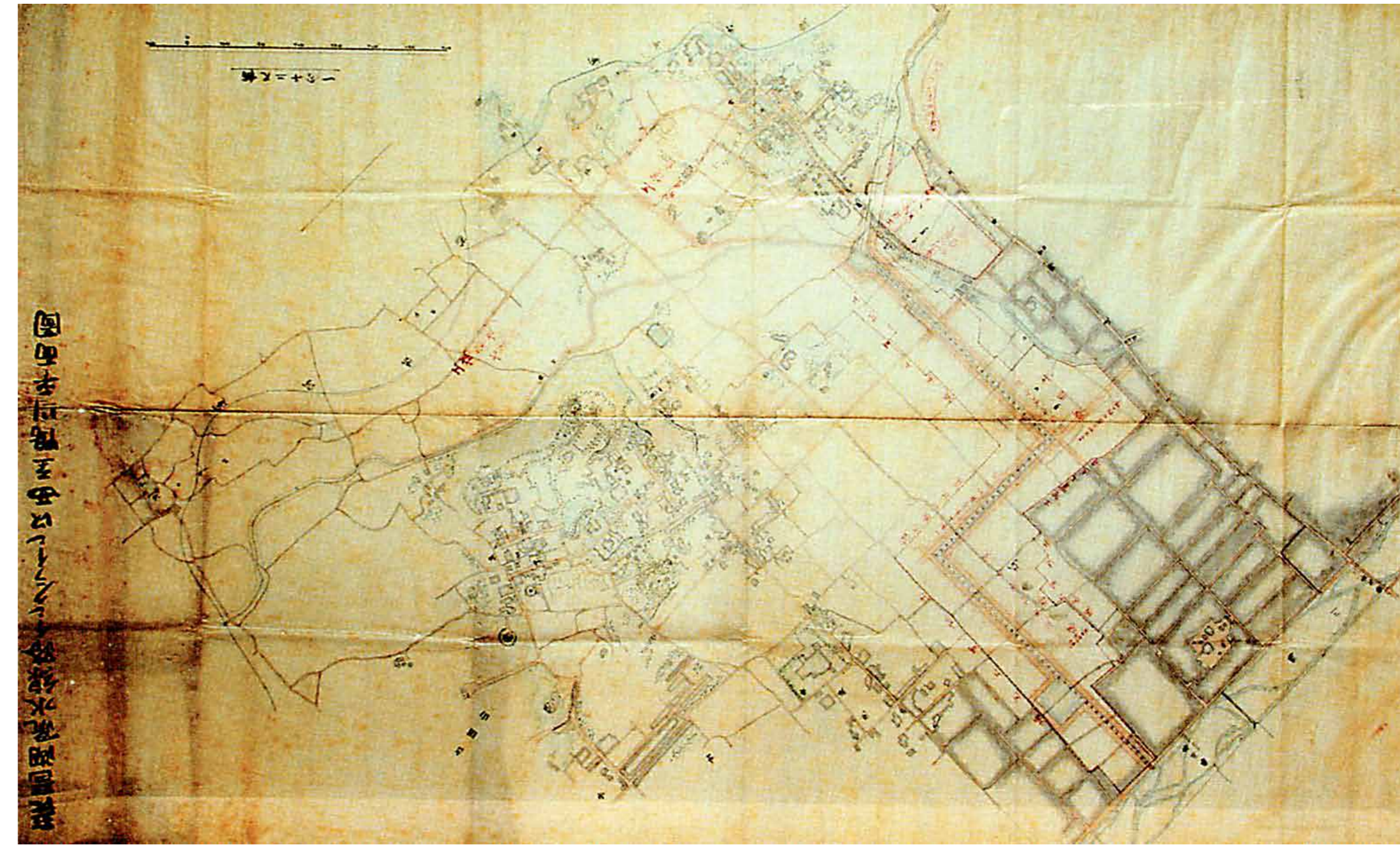




Fig. 866. Acueducto del canal del lago Biwa a su paso por Nanzan-ji

Fig. 867. Cruza el sol el portal de Nanzan-ji



303. Ha de apuntarse que la noción que se tiene en Japón de los bosques esta ligada siempre a su productividad y mantenimiento.

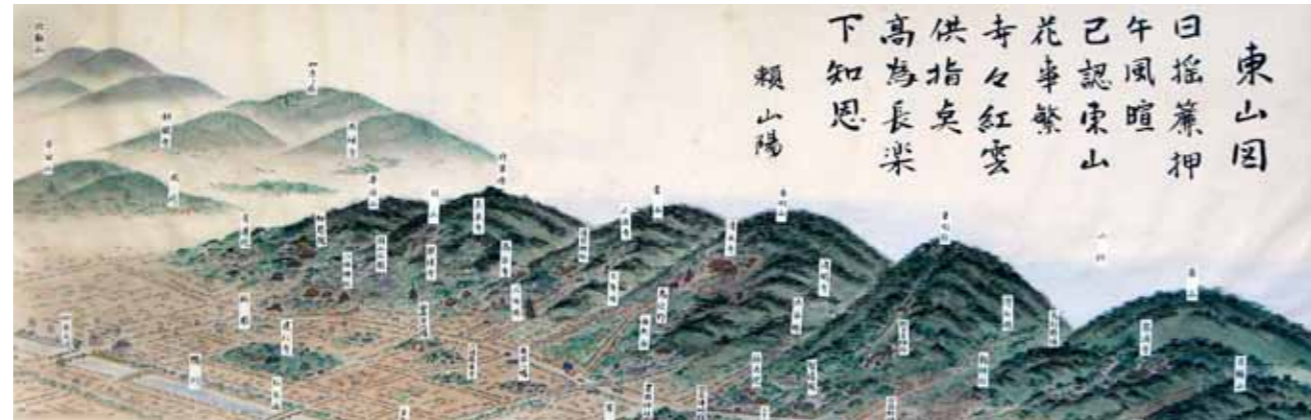


Fig. 868. Cumbres de Higashiyama y sus vaguadas. Oscuros del paisaje que Ogawa aprovecha para dirigir hacia ellas los flujos de los jardines



Fig. 869. Amanece



Fig. 870. Anochece

Por lo tanto, desde épocas antiguas esta planicie estuvo ocupada por templos, como muestra las excavaciones hoy realizadas de las ruinas del templo de Hosshou-ji. Además de lo dicho en cuanto a la altura que alcanzan las cubiertas con respecto a las copas de los árboles, su ubicación en planta es tal que se alinean allí adonde el valle penetra la montaña. Unen el oscuro de sus portadas con el oscuro del valle.

El sol que sale del este y la luna en la tarde, en los bailes de los equinoccios, al despertar entran por sus puertas. Es en ese instante cuando lugar y arquitectura se funden, MA, un espacio común los une. Sucede entonces cuando el fenómeno ocurre entre ellos y dibuja el carácter chino del que procede. Los valles de Nanzen-ji y Shishiga-dani son las vaguadas principales por donde Kioto se conecta a lo exterior (Fig. 869 y 870)

Es por tanto a este valle hacia el que Ogawa abre todo su jardín y a partir de él organiza espacialmente a todos los elementos orientados hacia él. El valle del jardín es una parte más del valle de Nanzen-ji, en ambos penetra la niebla. El lugar es OKU en aquellos puntos en los que sucede un infinito en el paisaje por el vacío de sus masas, que en sus bases se corresponden con las vaguadas.

Las montañas del este de Kioto son el fondo de perspectiva de la ciudad por este lado. Esta cadena montañosa es la más cercana a la ciudad. Su morfología cuenta con una gran variedad de picos y valles (Fig. 868). Sus diversas hondonadas se dibujan con mayor claridad a la salida del sol o cuando fluye el dorondón.

Las montañas del este traen la tierra, los árboles y los animales a Kioto. En el periodo Meiji en Higashiyama pueblan mayormente la variedad del pino rojo japonés, es por ello que Ogawa hace un uso intenso de esta especie en los jardines. A través de ellos consigue ejemplos de *shakkei* supremos. Hoy en día en cambio ya no es esta variedad la que puebla mayormente sus laderas. Con la aparición de la energía eléctrica el uso de su leña se hace prescindible y cesa la necesidad de que ellos habiten en sus bosques³⁰³.

304. Nematodo de la madera del pino (*Bursaphelenchus xylophilus*)

305. Según entrevista mantenida con él.

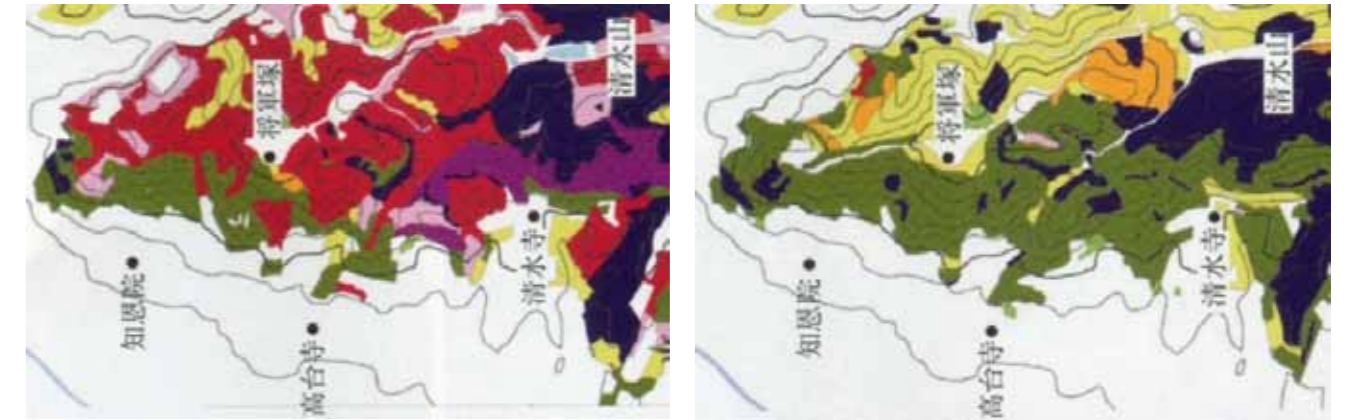


Fig. 871. Plano de especies arbóreas de Higashiyama 1961 (izq.) 2001 (dcha.). El plano de 1961 muestra como la especie predominante era el pino rojo. En la actualidad ha sido sustituido en mayor medida por los del genero *castanopsis*

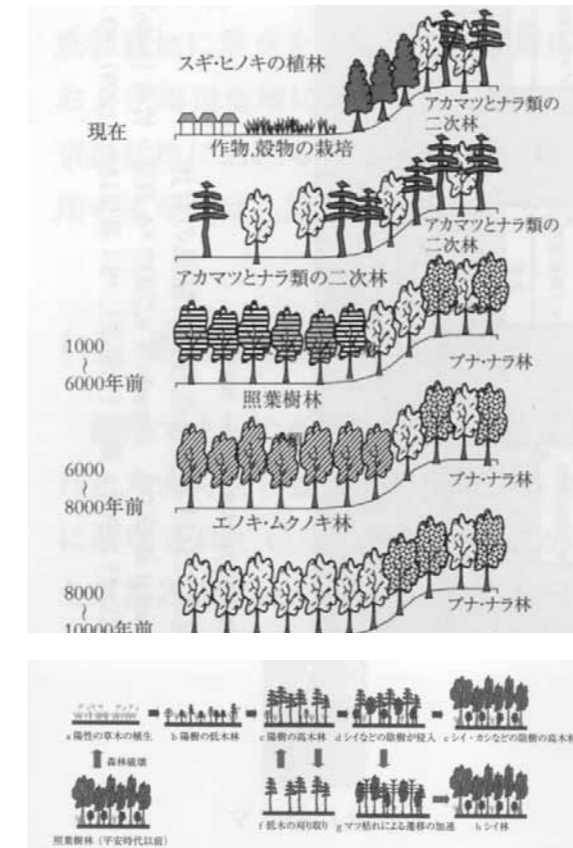


Fig. 872. Esquemas descriptivos del cambio de especies de Pinos a Castanopsis

Hoy en día con la industrialización el sostenimiento diligente y provechoso de los pinos no es autosuficiente como en el pasado. Ello explica por lo tanto la causa del porque de su declive. Así mismo en la actualidad otro riesgo acecha a esta emblemática planta del jardín tradicional japonés. La plaga de un nuevo insecto, *matsukui-mushi*³⁰⁴ está reduciendo notablemente su presencia en el paisaje natural del Japón.

No obstante a nivel estético, como se ha probado en esta tesis la importancia que para Ogawa tiene la fusión con el paisaje, cabe preguntarse si de realizarse de nuevo los jardines en la actualidad, se elegiría el mismo tipo de árbol. En el presente son los generos de *castanopsis*, *zelkova* y *cinnamomum* los más numerosas de Higashiyama. A juicio del Sr. Ogawa Katsuaki, descendiente directo Ogawa, hijo de Ogawa Jihee el onceavo y futuro Ogawa Jihee doceavo, Ogawa utilizaría el tipo de árbol que existiera en el paisaje³⁰⁵. (Fig. 871- 872)

Por último, el gran lago Biwa, el mar interior, de origen tectónico, se forma hace 4 millones de años partir. Situado en la región de Shiga, sobre la que gira toda su economía, el lago Biwa, tiene una gran variedad de especies autóctonas que se derraman hacia los jardines de Ogawa en el viaje que hace el agua hasta Kioto a través del canal construido a finales del S.XIX. Este lago histórico, a partir de la construcción de este canal, es cuando aparece en los planos y vistas aéreas de Kioto, hecho que prueba hasta que manera el ciudadano de Kioto siente y agradece en ese instante como suya el agua del canal.

Finalmente como conclusión se presentan en las paginas siguientes todas las conexiones principales que han sido vistas en la disertación acerca del claro, el velo y el flujo del jardín, con el valle, la montaña y el lago del paisaje en la zona donde se da la máxima agrupación de sus jardines alrededor del templo de Nanzen-ji. En él se muestra los jardines de Murin-an, Tairyu-sanso, Kaiu-so, Shishin-an, Yuho-en, Hekiun-so, Ryukyo-in y Yi-en. (Fig. 873- 884)



Fig. 873. Área de estudio específico: Imagen aérea. E: 1/5000

Fig. 874. Área de estudio específico: topografía. E: 1/5000



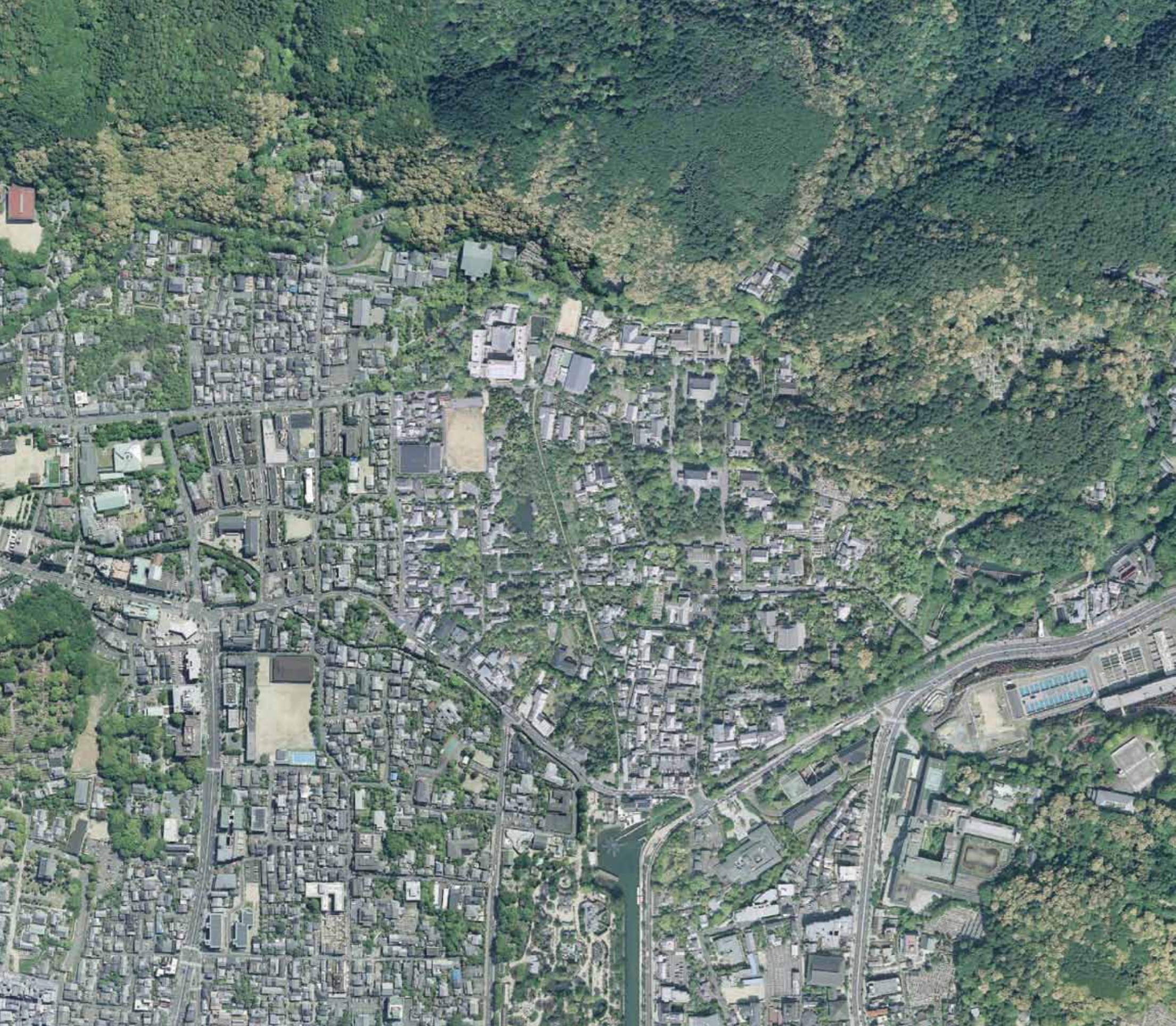


Fig. 875. Área de estudio específico: Imagen aérea. E: 1/5000

Fig. 876. Área de estudio específico: maqueta. E: 1/5000

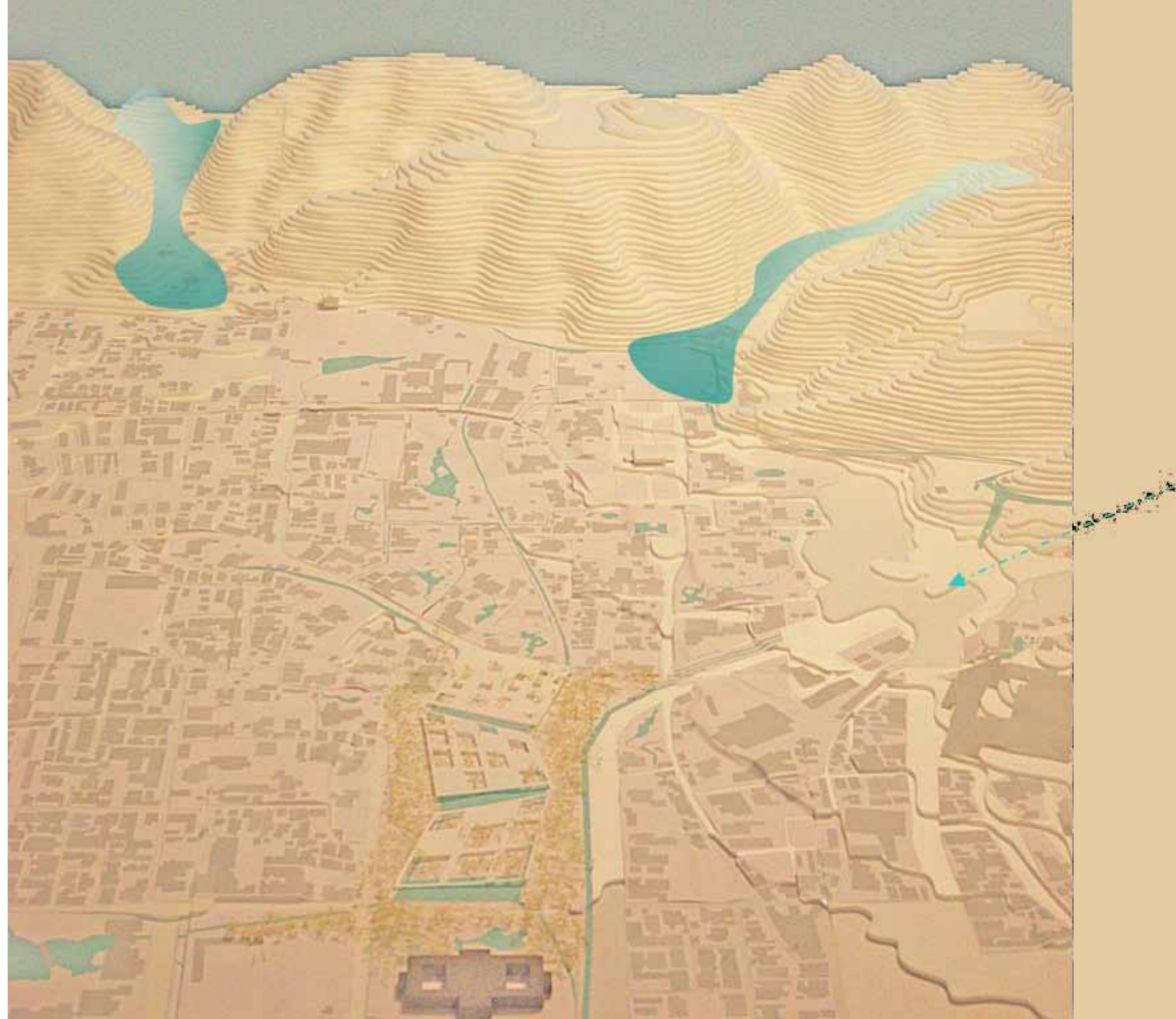




Fig. 877. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Claro. E: 1/5000

Fig. 878. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Claro. E: 1/5000

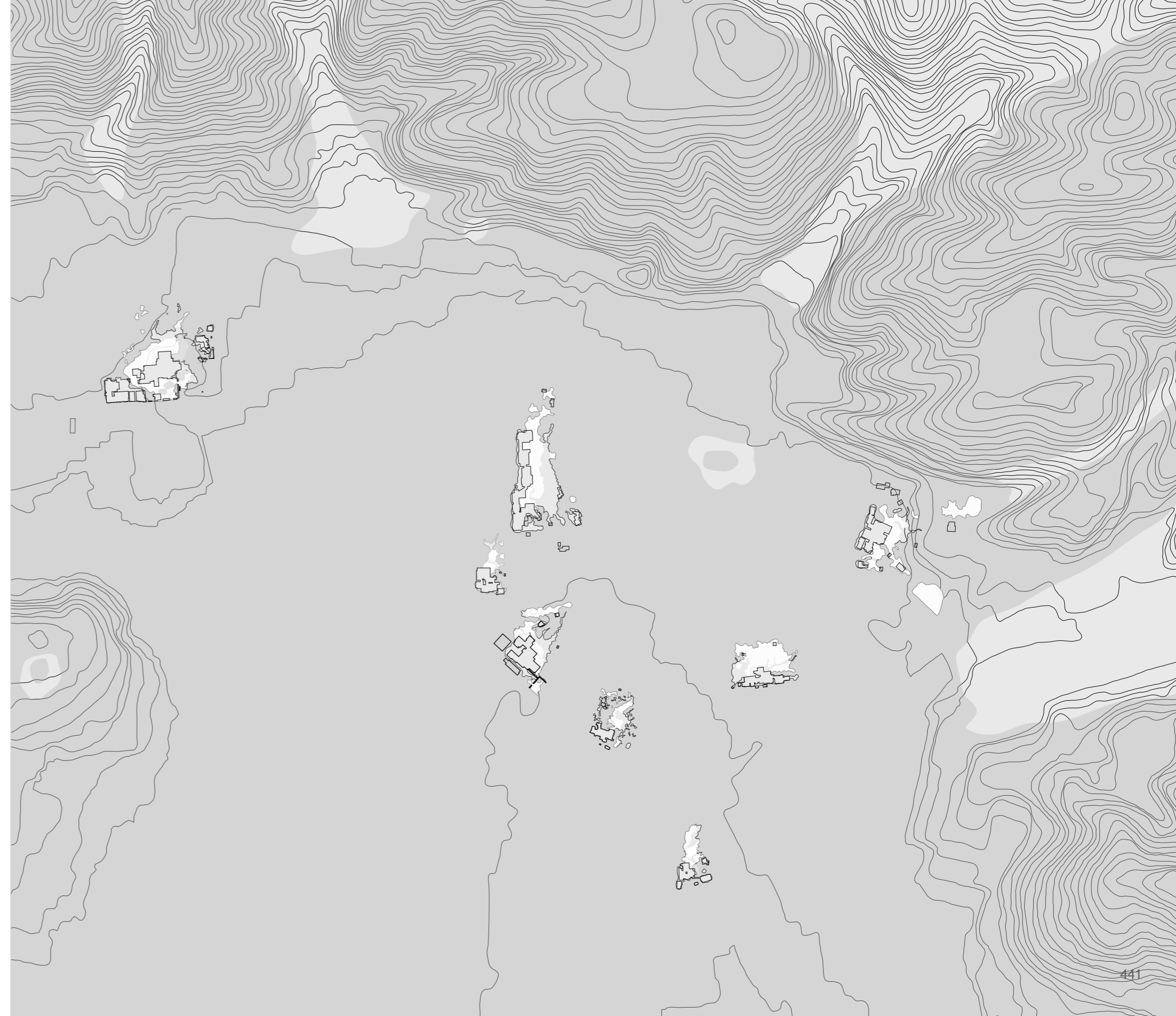




Fig. 879. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Velo. Actualidad. E: 1/5000

Fig. 880. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Velo. Actualidad. E: 1/5000





Fig. 881. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Velo. Pasado. E: 1/5000

Fig. 882. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Velo. Pasado. E: 1/5000

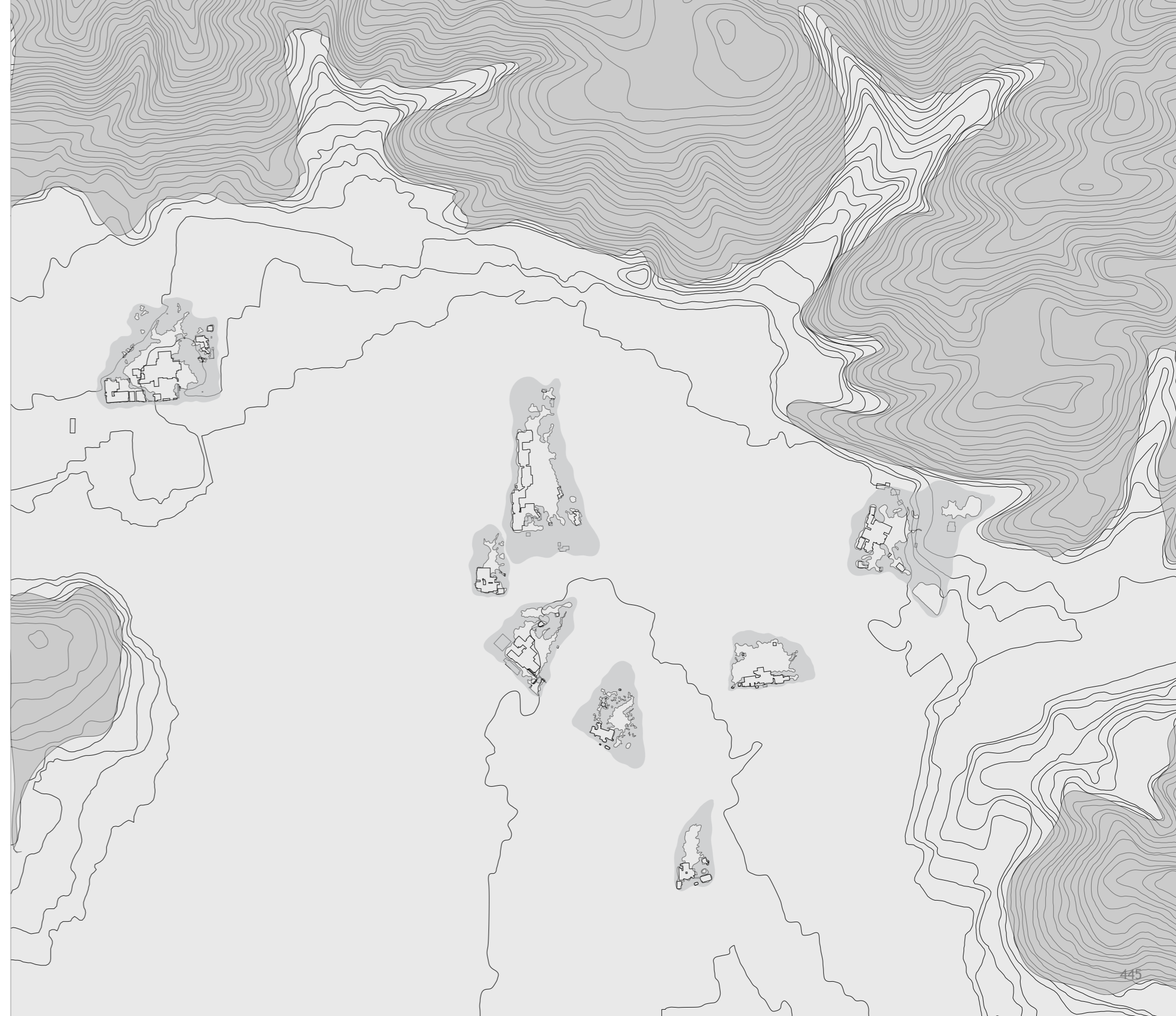




Fig. 883. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Flujo E: 1/5000

Fig. 884. Área de estudio específico. Ciudad, Jardín y Paisaje. Continuidad del espacio del Flujo. E: 1/5000

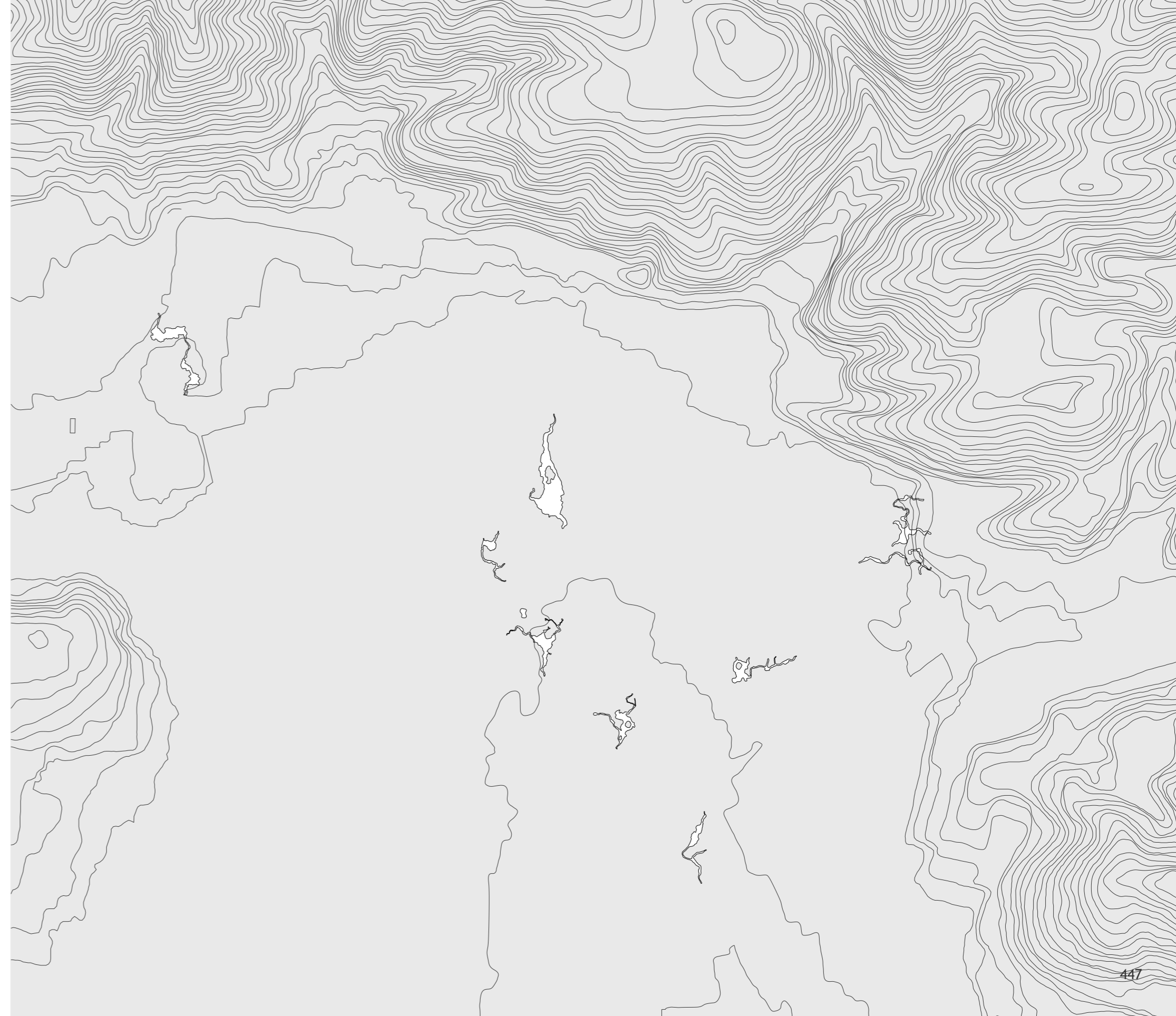


Fig. 885. Afuera



Fig. 886. Contiguo



Fig. 887. Adentro

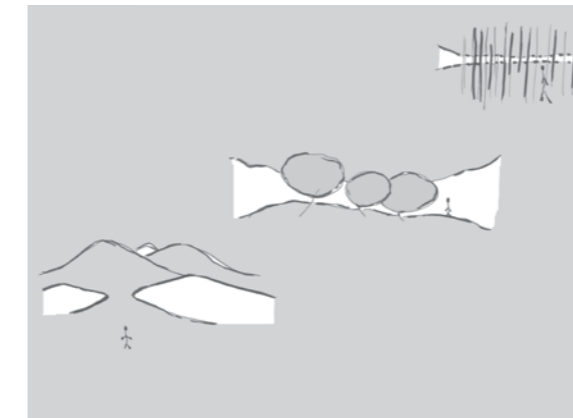


Fig. 888. Afuera, contiguo y adentro



Fig. 889. Plano del jardín de Seifu-so

EXTERIOR, CONTIGUO E INTERIOR

Valle, montaña y lago, es la ilusión espacial del paisaje sobre el jardín con la que Ogawa lleva al espectador a realizar camino inverso al que el agua recorre en su venida:

Para ello, exterior, contiguo e interior, son tres posiciones relativas perceptibles desde dentro del jardín en las que el caminante se tiene constancia a sí mismo de estar con respecto a la unidad visual, espacial y funcional formada por el límite de la ciudad, el recinto del jardín y el enclave del paisaje.

En todas estas tres ubicaciones, exterior, contiguo e interior, (Fig. 885-889) se está físicamente siempre dentro del jardín, pero en lo que atañe a su percepción psicológica, la pertenencia o no a un lugar u a otro, difiere de su posición física real.

En cuanto al orden de aparición de estas tres posiciones, exterior, contiguo e interior, acontecen de manera gradual. La organización de dichas localizaciones se estructura de tal modo que crean una sucesión espacial que va del exterior al interior a través de lo contiguo. Es el camino de MA y OKU. Primero es necesario establecer una relación tangencial con las partes que lo forman, después recorrer el espacio interpuesto entre ellas para finalmente alcanzar el lugar descubierto tras estos estadios. Así se establecen el conjunto de intervalos y tiempos encadenados en donde las relaciones con los objetos llevan al caminante hacia lo más profundo del jardín.

Al ser la obra de Ogawa, el jardín del paisaje, ambos mundos se intersectan entre sí a través del exterior, lo contiguo y el interior. Por lo tanto, estas tres posiciones psicológicas que el caminante del jardín va adquiriendo, están relacionadas con los tres arquetipos naturales del lugar: el valle, la montaña y el lago.

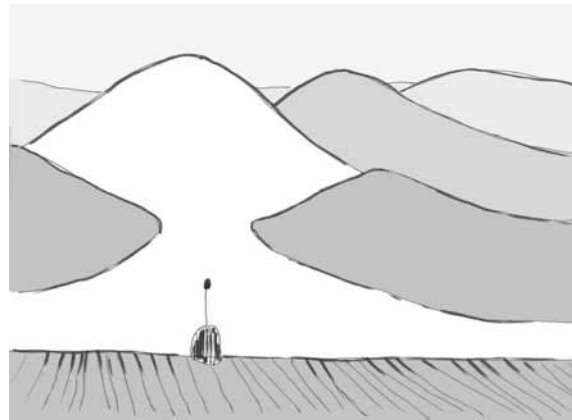


Fig. 892. Exterior

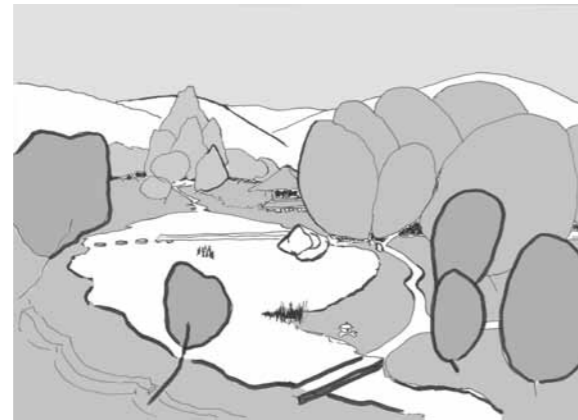


Fig. 891. Rakusui-tei

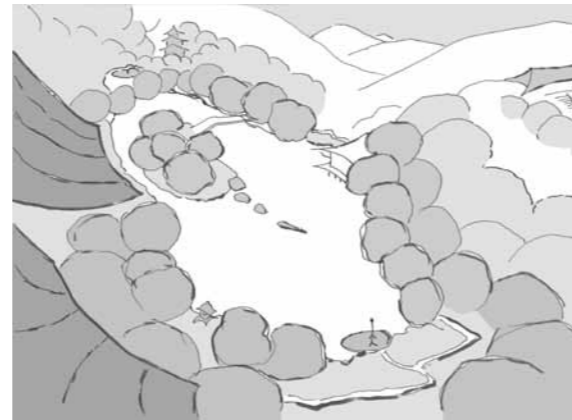


Fig. 890. Hekiun-so

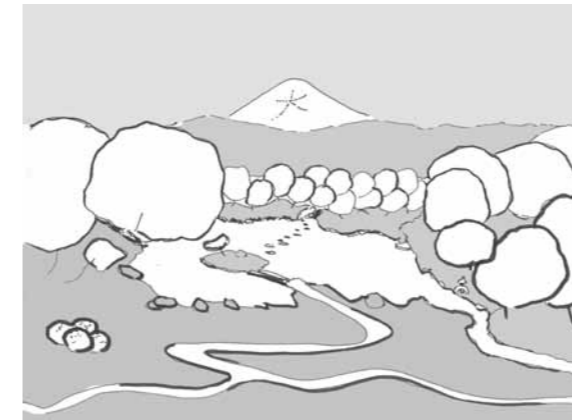


Fig. 895. Seifu-so

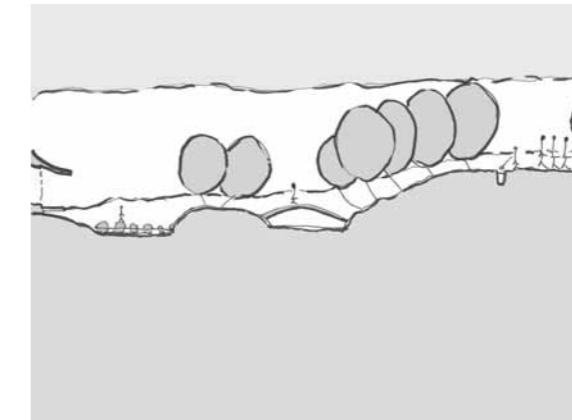


Fig. 894. Sección Seifu-so

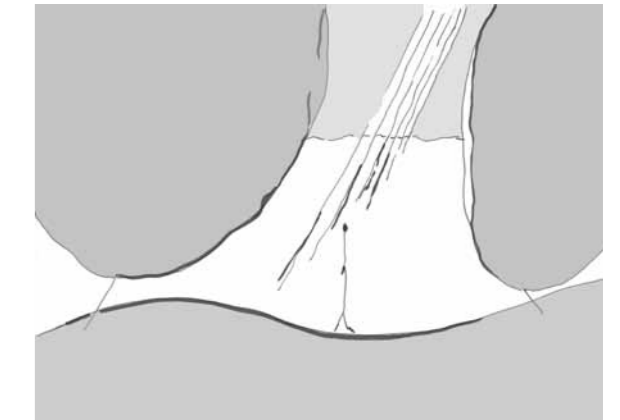


Fig. 893. Interior de Seifu-so

306. Amasaki afirma sobre este aspecto en la obra de Ogawa que “su forma de expresión fue influenciado por una visión moderna de la naturaleza e implicó la salida de la reproducción estereotipada de la creación de una escena descriptiva a partir de un poema (los jardines japoneses tradicionales fueron construidos como imitación de algún punto escénico descrito en la poesía) Amasaki en Shirahata et al. (2008, p. 14). En este mismo sentido Yagasaki afirma que el jardín de Murin-an no es ni la expresión de una filosofía ni esta impregnado de connotaciones religiosas, es simplemente un paisaje natural Yagasaki (2012, p.4)

307. Respecto a la intensidad con la que se perciben estos puntos profundos y distantes depende de muy diversas consideraciones. La investigación realizada por Miyazawa se basa en una encuesta hecha a veinticinco personas sobre la base de seis jardines del periodo Edo. Estas son preguntas acerca de en que puntos del jardín tienen mayor sensación de OKU y en cuales menos. Las respuestas afirmativas son mayores sobre el puente de piedra, al inicio de las *tobi ishi*, al inicio de la *shiki ishi*, bajo los quicios de las portadas de acceso y en las bifurcaciones del camino, en cambio en los culs de sac y en los puntos con un campo visual amplio estas sensaciones se desvanecen. Asimismo preguntan sobre esos mismos puntos que sensación de las siguientes predomina, perfección, estabilidad y estatismo. Al cruzar los datos concluyen que en los sitios de mayor inestabilidad como por ejemplo en los bordes de desniveles que se ascienden o descienden o cerca de las *tobi ishi* la sensación de oku es menor. Por lo tanto para sentir OKU es necesario tener la sensación de estabilidad. Miyazawa et al. (2003 p. 331-332). A mi entender de todo ello se deriva que se han de dar dos situaciones para sentir OKU: estabilidad física y visualizar o cruzar un umbral.

El terceto exterior-contiguo-interior vinculado con el otro terceto del valle-montaña-lago, describe la analogía visual-espacial-funcional que Ogawa relega al caminante que recorre el jardín. Quien exterioriza el claro del jardín, visualiza los elementos del valle de Nanzen-ji. Quien palpa la contigüidad del velo, se inicia en la entrada a la montaña de Higashiyama. Quien hace suyo el origen del agua, rememora al vecino lago Biwa. Por lo tanto a partir del viaje que se inicia en la pradera, cruza al bosque y se peina al agua, se halla el caminante en lo recóndito, inserto de pleno en el fondo del paisaje. Así pues, el recorrido del caminante en el jardín es inverso al que hace el agua del paisaje. Ogawa la siente muy cercana. Una profunda unión le hace identificarse con ella. Proyecta su cauce, su lecho, su sonido. Esa es la transmisión que hace Ogawa a través de su obra: dar a conocer ese sentimiento, hacer participe de él para que el agua del jardín, del paisaje, le pertenezca a todos los caminantes. Ellos con su visita y andadura dibujan el anhelo de Ogawa sobre el camino, con sus manos se unen, se convierten en agua del arroyo. Descubren diversos escenarios, recorren nuevas aventuras, se percatan de insólitos recovecos. Es la singladura del jardín, periplo que la propia agua ha recorrido a través del interior del paisaje en su camino de llegada. Como el agua, el caminante cruza también a la naturaleza, admira a las numerosas variedades del reino natural. Ogawa por tanto no recurre a evocar a otros paisajes vistos en otros viajes por la geografía de Japón como en antaño el Jardín Japonés hace, sino que construye el jardín con los propios elementos que existen en su paisaje más cercano. Objetos que se reafirman a ellos mismos: el lago es el lago; el bosque es el bosque; y el claro es el claro. En el pasado el lago era un mar, la espesura, formas de otros lares y el claro era un vacío de reminiscencias budistas. A través de lo exterior, contiguo e interior se dejan atrás a paisajes lejanos y a simbolismos religiosos³⁰⁶.

Estas tres etapas enseñan la naturaleza objetiva de Ogawa. Exterior, contiguo e interior³⁰⁷.



Fig. 896. Exterior



Fig. 897. De exterior a contiguo

EXTERIOR

Exterior, respecto a los límites del jardín, es el estado en la que el caminante, aun estando dentro de él, se percibe a sí mismo en sus afueras, por hallarse sobre el umbral del mirador, lugar de máxima exterioridad del jardín, desde donde se observa la vista conjunta del par jardín-paisaje.

Se halla en lo que se ha venido a llamar en la disertación con el nombre de la “gran vista”. Panorámica que generalmente en la obra de Ogawa se sitúa los pies de Higashiyama. Orientados los jardines hacia ellas, la máxima amplitud y fuga visual del jardín se construye a partir de esta vinculación con en el exterior. Fuera de sus lindes.

Este afuera significa la máxima exterioridad en la que el caminante olvida que físicamente se encuentra dentro de un recinto cerrado y pasa a expandir su posición a todos los confines del paisaje hasta donde su mirada abarca. Para que este sentimiento de exterioridad suceda tres hechos son necesarios: (Fig. 892- 890)

En primer lugar hacer uso de la técnica de *shakkei*. Ello pasa por abrir un claro en el jardín de las suficientes medidas proporcionales para introducir en él al exterior,

En segundo apartado con el empleo de la técnica de *miegakure*. Con el fin de producir los requeridos solapes entre elementos, masas de cuerpos se ubican allí en donde sea necesario camuflar aquellas aristas que desvelaran el espacio que separa a jardín y paisaje.

En último aspecto, la técnica de *jikoshoki*, Para ello, los límites del recinto del jardín, sus elementos etc, han de estar formados por similares características materiales, geométricas y escalares que el elemento que se toma prestado del exterior. De ese modo se produce una perfecta sincronización y simbiosis espacial.

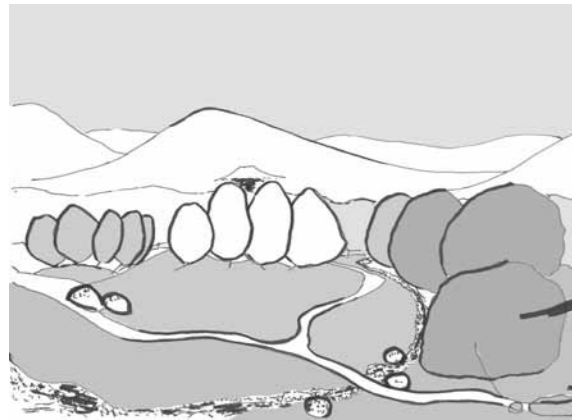


Fig. 898. El jardín de Yi-en y la puerta de Nanzen-ji

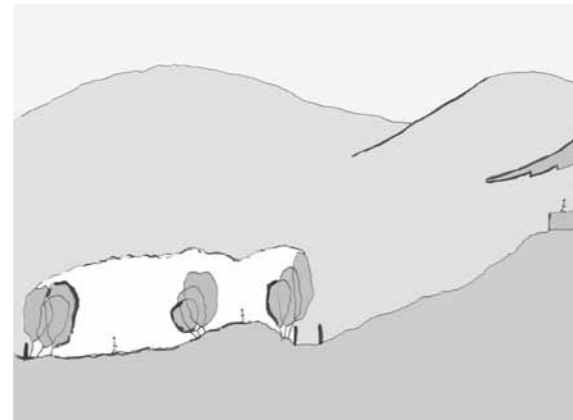


Fig. 899. Sección transversal del jardín de Yi-en

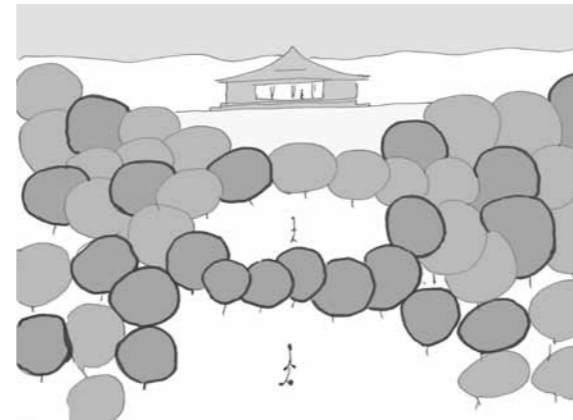


Fig. 900. Percepción de espacial de acercarse al elemento prestado del paisaje.

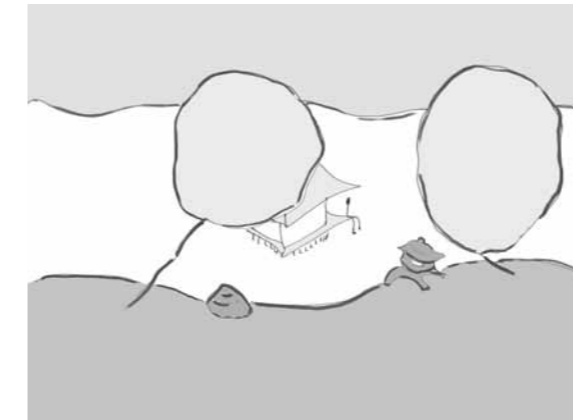


Fig. 905. Contiguo, en la azumaya.

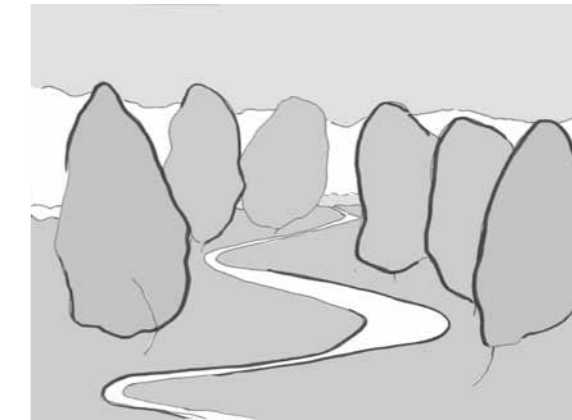


Fig. 904. Contiguo, en el camino.

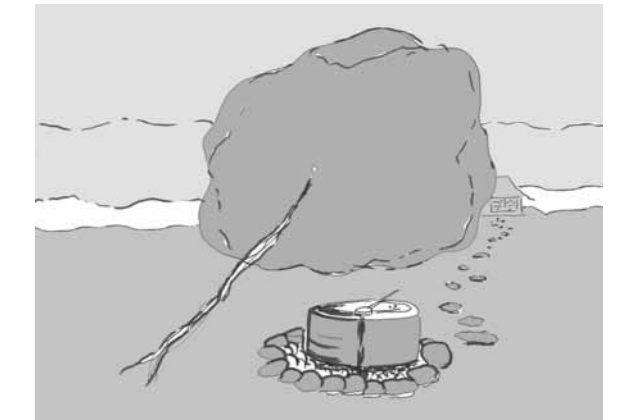


Fig. 903. Contiguo, en el árbol.



Fig. 901. De exterior a contiguo



Fig. 902. Contiguo

Un segundo caso más sofisticado de exterioridad respecto a otro espacio, ambos esta vez dentro de los límites del jardín, es aquel visto que se da desde la pradera principal, pero no ya respecto el afuera del jardín sino respecto de otro espacio interior oculto, separado del resto del espacio frontal, en lo que la disertación ha venido a llamar como el espacio del confín. (Fig. 893- 900) Esta holgura espacial que alberga principalmente una plaza o un pozo de luz, se sitúa visualmente por debajo del elemento que se toma prestado del paisaje, entre la pradera mirador y el objeto del exterior. El resultado de todo este artificio es que el caminante se siente afuera del espacio del confín y que el elemento exterior que se toma prestado se introduce dentro de él. A partir de este punto, en la mente del caminante se crea la impresión de que penetrar sobre el espacio del confín significa alcanzar el lugar que se toma prestado del exterior, por el hecho de haberlo previo introducido mentalmente. Si en el caso primero descrito de exterioridad, se toma prestado el paisaje en general, en este caso se toma prestado concretamente elementos construidos por el hombre en particular, como las pagodas las cubiertas de templos, el carácter chino de la montaña de Daimon-ji etc. No se han visto casos en los que se sitúe el espacio del confín bajo un vacío del paisaje, en este caso Ogawa emplaza la falsa perspectiva lineal para difuminar el infinito. Es así como se crea profundidad visual. En el caso que ahora se expone aquí ésta se obtiene a partir de concatenar tres espacios delimitados, la pradera, el confín y el exterior.

CONTIGUO

Contiguo, respecto a los límites del jardín, respecto a los objetos, es el estado en la que el caminante, se percibe a sí mismo en las proximidades del recinto, por hallarse sobre la pausa del espacio del montículo o en la plena andadura sobre el camino. Desde este preciso lugar, que se da generalmente en la etapa intermedia del jardín, la relación del caminante con éste se caracteriza por una confrontación directa



Fig. 906. De contiguo a Interior



Fig. 907. Interior

con ellos y teniendo el límite perimetral del jardín como frontera que no deja ver ya ningún resquicio del exterior. La sensación es de haber abandonado toda la exterioridad anteriormente descrita. Se es consciente por primera vez en su recorrido, de haber accedido al mundo propio del jardín, aislado de lo foráneo. La imagen panorámica de la etapa anterior, existe grabada inconscientemente en la memoria del caminante. El montículo sirve de orientación, de brújula, para el viaje hacia el interior hacia donde el camino conduce.

Se accede al estadio de la contigüidad, cuando el caminante se apercibe del cerramiento vegetal, a través del cual no es posible ver nada más que el azul del cielo, que dicta su posición interior. Al desaparecer esa conexión visual en la que la percepción había ubicado al espectador afuera con el paisaje, su cabeza baja hasta otra línea de horizonte, ésta ya dentro del jardín. El caminante se centra en todos y cada uno de los objetos que forman el jardín y a los que antes solo ha dedicado una mirada de refilón al estar embelesado por la luz y la belleza del paisaje. El árbol-reverencia es la primera frontera visual con el que el caminante se topa frente a frente en este espacio de lo contiguo. El elemento vivo forma la puerta de entrada a este nuevo espacio. Mayormente son los pinos que forman la composición principal del jardín, bastión de acceso al bosque profundo. Inauguran el acceso al espacio de lo contiguo. En este lugar ya se empieza a sentir una cierta cualidad de lo confinado, entre el recinto vegetal del linde y las partes del jardín que se desvinculan del mismo. Estos árboles son la entrada a un bosque, y este árbol-reverencia sobresale a modo de avanzadilla de los que le preceden a su espalda. Esta espesura del jardín, es análoga a la misma que puebla con diversos bosquesillos a la montaña arquetípica, que en la mayoría de los jardines se corresponde con Higashiyama, por ello se está de facto accediendo a la montaña del fondo. Esto es posible por la adecuada escala de los elementos naturales respecto a la figura del caminante. Escala que permite una transición fluida hacia el interior del jardín. (Fig. 901-907)

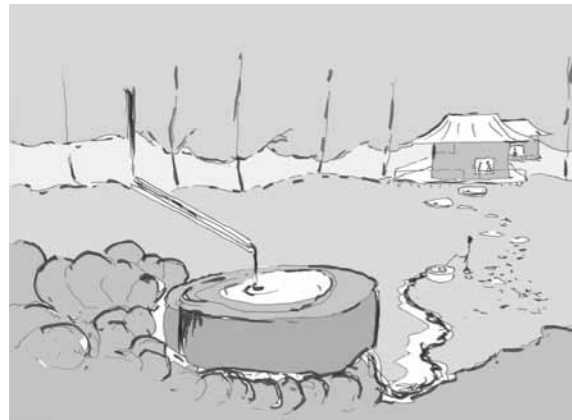


Fig. 908. Espacio del té en el interior

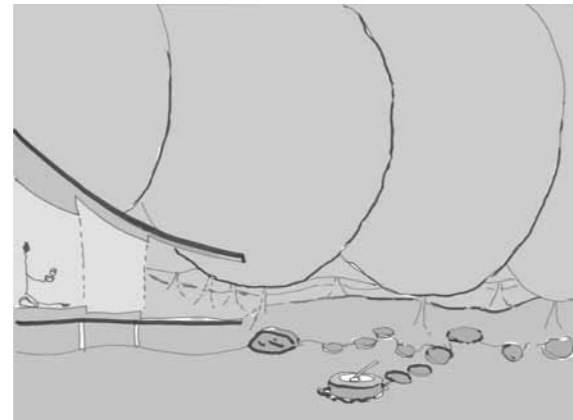


Fig. 909. La casa del té en el interior

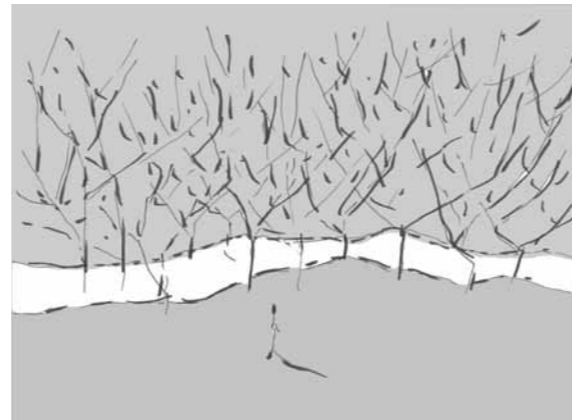


Fig. 910. Vista retrospectiva desde el interior.

Fig. 913. Vista retrospectiva del jardín de Seifu-so



Fig. 911. Interior



Fig. 912. Interior

INTERIOR

Interior, respecto a los límites del jardín, es el estado en la que el caminante se percibe a sí mismo, por hallarse en las entrañas del jardín, que son el claro del confín y la profundidad del bosque. Desde estos puntos de máxima interioridad del jardín, se observa para el caso del bosque, a la vista retrospectiva, compuesta a partir del recorrido ya realizado más el frente de la casa al fondo; o de las fachadas internas de los árboles, si a donde se ha accedido ha sido al espacio del confín. Interior se refiere aquí por tanto a la última etapa de la cadena espacial descrita, exterior-contiguo-adentro. Tras ella se descubre finalmente lo que existe en el interior de aquella área oscura que junto a la vista panorámica un tanto escorada aparecía ya desde el inicio. Por lo tanto ha actuado como incentivo para activar el recorrido desde el umbral. Revelados los espacios bastidores del jardín, se da con el origen del agua o la plaza del té. A partir de aquí la cascada principal actúa como referente pues se esta frente a ella o tras ella. El apercebimiento del interior proviniendo desde el exterior concluye el recorrido del caminante en su afán de su descubrir el jardín. (Fig. 908-913)

Toda la intensidad puesta por Ogawa en vincular recorrido con visual, adquiere aquí significado, pues el camino que bordea al agua del jardín, de destino inicialmente incierto ligado a los vacíos y los llenos del paisaje del valle de Nanzen-ji, llega a su meta y es entonces de ese modo cuando se dibuja el origen real del agua, que es el lago Biwa. Este origen, este manantial es el ingrediente para elaborar la fiesta del té *sencha* en la plaza o el té *matcha* en la morada, o para darla en ofrenda al dios del pequeño santuario. Esta es la verdad del jardín, y todo ello sucede en el interior. Adentro tras las montañas nace enorme el agua, el lago Biwa es un mar, el mar que siempre existió en el Jardín Japonés de forma alegórica, aquí es más real que nunca. Ogawa en todos sus jardines lo representa.



Fig. 914. El canal del lago Biwa se convierte de paisaje a ciudad

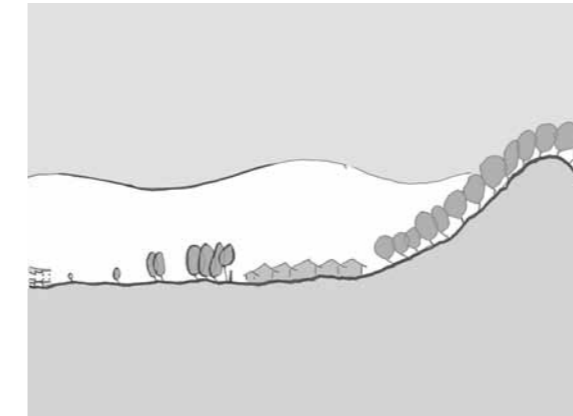


Fig. 915. Ciudad, Jardín y Paisaje. Jardín en ciudad.

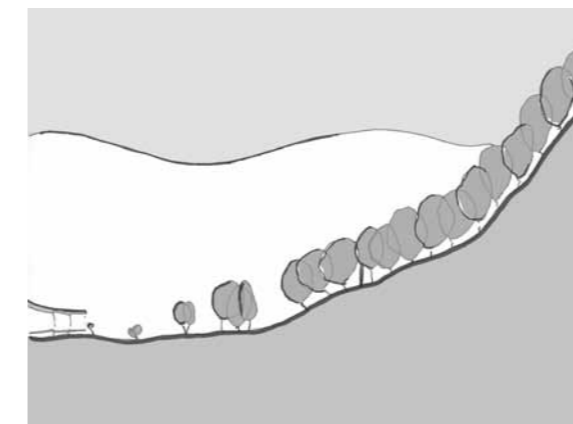


Fig. 916. Ciudad, Jardín y Paisaje. Jardín en el borde entre la ciudad y el paisaje.

CIUDAD, JARDÍN Y PAISAJE

Para concluir el sentido del lugar cabe reseñar como éste se manifiesta en la propia organización interna del jardín. Para lo que se concluye que en su espacio interior es posible delimitar a un ámbito en donde prevalece un sentido de la ciudad, otro en el que predomina la composición libre del jardín y a un último y tercero en el que las trazas se subordinan al paisaje del exterior.

Desde sus orígenes el jardín japonés ha sido el espacio de la representación de un paraíso natural dentro de unos los límites, por lo general de lo urbano. Relegado a un segundo plano secundario ante la preponderancia de la arquitectura en otras ocasiones incluso ha de adoptar escalas monumentales para reflejar la jerarquía social de sus propietarios. A medida que la arquitectura adopta funciones básicamente de residencia, frente a las sacras, arquitectura y jardín se fusionan en un todo único. A través del uso de las distintas técnicas expuestas de *shakkei*, *miegakure*, *jikoshoji* se logra superar a los propios límites físicos del recinto. El jardín de esta época Meiji a través de la representación de un espacio grandioso, se identifica con la clase social a la que pertenece su propietario, en concreto con la nueva burguesía que nace del impulso de la ciudad tras la creación del canal del lago Biwa con su fundamental aporte de energía eléctrica. La constatación del poder de los distintos *zaibatsu* se consuma en las distintas reuniones que se celebran reunificadas bajo una única, denominada en la disertación como gran fiesta del té de las montañas de Higashiyama. Su función además de la social, también incluye la empresarial, al dirimirse en estos encuentros aspectos relacionados con los negocios de los propietarios que invitan a sus clientes. Así pues este es el papel social que tiene el jardín para con el propietario, escaparate de su poder ante el marco geográfico de la ciudad. (Fig. 914-916)

De forma primordial, es la técnica del *shakkei* la que posibilita esta traslación de grandiosidad pai-

Fig. 917. La ciudad acaba en el *engawa* de la casa. El jardín “es” la composición central. El paisaje empieza en el fondo del jardín: La función que se desarrolla en el fondo del jardín, el santuario o la casa o plaza del té, “se halla” ya inserta en el paisaje.

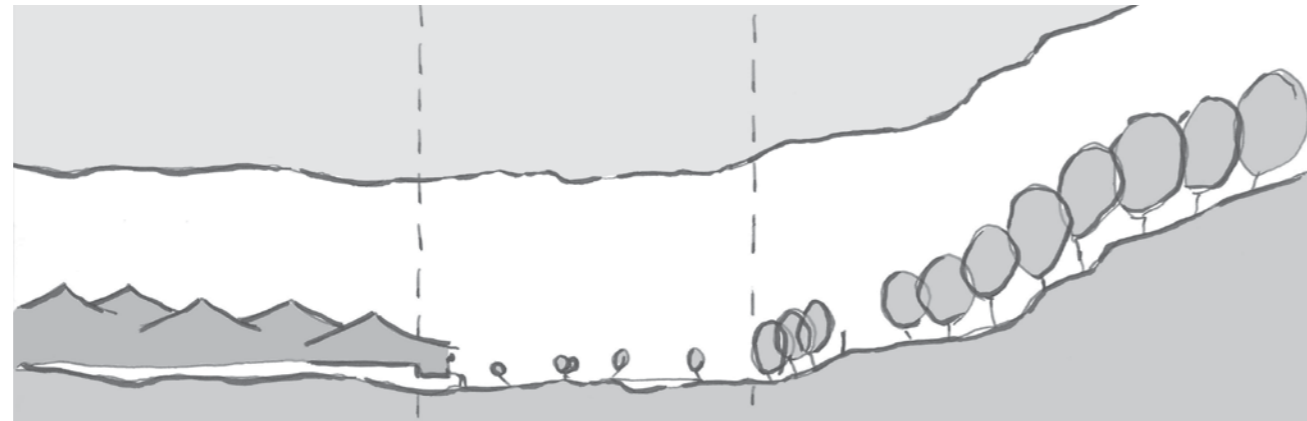


Fig. 918. Plano de Murin-an

sajística con riqueza económica. Vincular visualmente a ambos espacios, el de la ciudad y el del paisaje. Generalmente, ello es posible en aquellos enclaves en donde el jardín se halla en tales posiciones de borde de la ciudad con la naturaleza. Otro posible y deseable escenario es aquel en donde la naturaleza penetra tan adentro de la ciudad, hasta en su médula, que es posible relacionar visualmente ambos escenarios sin necesidad de estar en la periferia. Lamentablemente ello ocurría en la ciudad antigua y por lo tanto no existía la moderna confrontación entre ciudad y naturaleza, pues de manera continua el mundo natural nace sobre la ciudad. Dicha contraposición de ambos mundos ha ido in crescendo, se recrudece con la industrialización de las ciudades y persiste hasta este tiempo presente³⁰⁸

No obstante, la obra de Ogawa no se comprende fehacientemente si no se asevera que el concepto de *shakkei* ya ha sido totalmente superado por otro nuevo, en donde no se capta vivamente solo a la imagen sino que se toma prestado a la propia vida que se contiene en esa figura, se pasa del “captar vivo” a “tomar vivo”. Se da forma y continuidad a los procesos de la naturaleza a través del jardín, hecho que le une al concepto contemporáneo de sostenibilidad natural. El medio ambiente penetra en la ciudad a través del jardín. Pero también la ciudad penetra en la naturaleza a través del jardín. Ese es su espacio, aquel vacío profundo que permite que ambas esferas, ciudad y paisaje, se adhieran mutuamente.

Esto sucede a mi entender, porque dentro del propio jardín se están dando las apropiadas zonificaciones para ello (Fig. 917-918). Por lo tanto, en el jardín existe un espacio de extensión de la ciudad, representada a través de las casas y sus espacios periféricos. De ese modo, la ciudad acaba en el jardín, en el último *engawa* de la casa. El mirador es el broche de la ciudad sobre el jardín. Asimismo dentro del jardín existe un siguiente espacio en donde ya le pertenece totalmente al paisaje, éste es la espesura del velo, el bosque

308. Tradicionalmente la relación con la naturaleza se desarrollaba en la *satoyama* 里山. Terreno perteneciente a las montañas. Intersección de sus pies con los campos planos de cultivo de los cuales se hace uso de sus recursos tanto forestales como para desarrollar la agricultura en sus terrenos.



Fig. 920. Ciudad



Fig. 919. El árbol llega a la ciudad en el umbral del jardín.

profundo, la frondosidad que permite al jardín aislarse de la ciudad y pegarse al paisaje a través de la oscuridad de misma materialidad. Ante ello ¿qué es lo que en este entresijo de espacios cuarteados le pertenece solamente a la esfera de lo que se comúnmente se denomina como jardín? Precisamente es aquello con lo que éste busca relacionarse con el paisaje porque todavía no lo es. Por lo tanto aquí entran ciertos espacios soportes que forman la composición principal del jardín, que es de hecho “el jardín”. Para este autor ello viene representado fundamentalmente por las figuras más extrovertidas y que han sido enumeradas bajo los nombres del montículo, con la isla, la península, la colina; o la alameda, en sus variantes de resguardo, del camino y pintoresca; y el remanso del agua, con el estuario, el meandro y el reguero. También los objetos que sobre ellos se localizan como ciertas piedras especiales, linternas etc. Este es el mundo sutil de este arte del Jardín Japonés de Ogawa en donde se hacen leves pinceladas sobre un marco común basado en la integración de la ciudad y paisaje.

Se ve a continuación como se definen estas tres esferas de lo social, lo ambiguo y lo natural sobre el jardín, con las figuras de la ciudad, el jardín y el paisaje.

CIUDAD

En el pequeño lapso que va desde la estrecha calle hasta el gran dintel de la cubierta de la casa que protege de la lluvia, en ese espacio comprimido que aquí ha sido denominado como el umbral del acceso, se llega al recinto de la casa. Éste ha de ser capaz de representar, articular y resolver la alta jerarquización social muy estratificada desde tiempos pasados en la tradicional sociedad japonesa. En este papel relevante del espacio, habitualmente el espacio japonés reserva una concatenación espacial cuya función es hacer decrecer la exterioridad de cada habitación a medida que crece la privacidad a las que se accede. Estando en a la

309. “Una vez creado el jardín, éste se pone gradualmente en relación con el mundo exterior obteniéndose así su sociabilidad. Ello ocurre en la esfera del nivel visual que es como un jardín se involucra con el exterior. La técnica del *shakkei*, es una de las características del jardín japonés, si cabe la determinante para hacer participe al paisaje en el jardín. Esta técnica hace que el paisaje interior (del jardín) se convierta en la “nada” y por lo tanto el paisaje ocupa este vacío con su presencia (desde fuera del jardín). La actitud japonesa hacia la naturaleza es la base de esta técnica de tomar prestado el paisaje exterior. Dicha actitud se puede clasificar en tres etapas; (1) La creación de paisaje, (2) Desarrollo del paisaje, y (3) Tomar prestado el paisaje (escena)”. Isoya (1986, pág. 77-88)

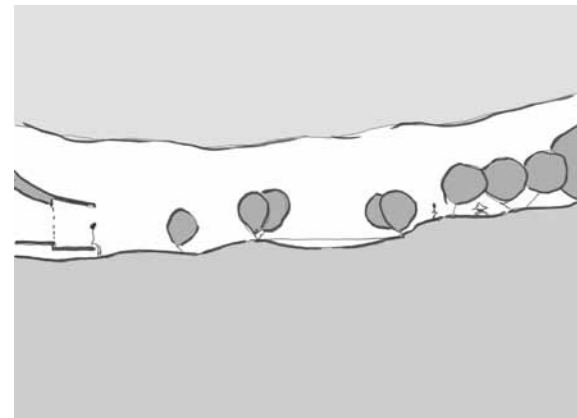


Fig. 921. Jardín



Fig. 922. El jardín son pinceladas sobre el paisaje.

habitación más abierta, el salón principal, se le asigna la gran vista y el espacio del mirador. Por lo contrario, a la habitación más oculta le corresponde un pequeño jardín privado en donde contemplar de forma recelosa y nostálgica el paso del tiempo producido por el cambio sucesivo de estación. Así pues el jardín *tsubo* es el último rescoldo de lo privado es una naturaleza encerrada en una caja. (Fig. 919-920)

Pero en los jardines de Ogawa debido a la grandeza del paisaje la edificación siempre se ubica arrimada a lo máximo al límites de la entrada para así poder abrirse en mayor medida al paisaje. Asimismo fruto del cambio de filosofía en aras de un espacio luminoso frente al gusto del pasado por la oscuridad, se producen una serie de pequeños avances respecto a esta articulación de la ciudad y la naturaleza a través de la casa. Una primera novedad es la ubicación del patio interior como elemento de protección de la vista sobre el jardín, así pues no es ya un patio aislado respecto al resto del conjunto. En segundo lugar se realiza un desdoble de las funciones de la casa. Lo público y lo privado, se enfrentan al espacio del claro y del velo respectivamente. Por todo ello cabe decir, que la ciudad en las obras de Ogawa avanza hasta la línea que marca el *engawa* del salón desde donde su mirador es el balcón al exterior. Aun así, no por ello aquí acaba el conjunto de funciones sociales a desarrollar dentro del jardín, sino que como ha visto, la casa oculta del té en el interior del bosque tiene como intención el desarrollar dicha función, ya en el interior del paisaje.

JARDÍN

Shinya Isoya argumenta que a medida que el jardín a través de la técnica del *shakkei* se va abriendo al exterior su composición se va asemejando cada vez más a la nada³⁰⁹. En esta disertación también se está de la misma línea, al reconocer que solo pequeñas pinceladas (Fig. 921-922) definen la composición que diferencia a cada jardín según pequeñas variaciones producto de las propias condiciones del solar, del paisaje y de la

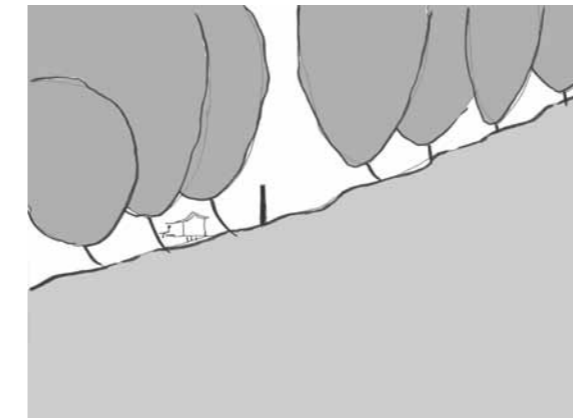


Fig. 923. Paisaje



Fig. 924. Recóndito, en el agua del lugar y paisaje.

inspiración del diseñador. Capaz de que surja de él una nueva idea fruto de la experimentación y apertura de miras. Estas variaciones y singularidades son las que se han visto en la disertación en los elementos tipos.

PAISAJE

Higashiyama, el sueño de Kioto, su naturaleza más cercana. Ogawa, sus jardines, en uno tras otro se fusionan con ellas. El sentido del lugar de Ogawa representado a partir de su obra es tal que ansía, en una intervención tras otra y repetidamente, pues muchas de ellas son contiguas en espacio y tiempo, el penetrar las montañas. Para ello crea una cavidad espacial que Ogawa excava sobre la espesura del jardín para contener con su penumbra la fisura al agua que viene de la misma. OKU es el espacio de relación con lo profundo, MA es el ingrediente, el agua. MA es Kioto, OKU es Biwa. Para que todo ello suceda, Ogawa destina la parte final de sus jardines a una espesura que ya es de hecho el paisaje. No existen aquí trazas ni elementos en donde prevalezca el diseño sobre lo aleatorio de la naturaleza. Así visto todas las funciones que se realizan sobre este lugar se están de hecho celebrando ya sobre el paisaje. Así pues la fiesta del té *sencha* sobre el confín de la plaza oculta, o la ceremonia del té *matcha* sobre la tradicional casa del té situada en el bosque profundo, se están realizando de hecho en el paisaje, tras haber adquirido la profundidad espacial necesaria para sentir a través del recorrido por los llenos y vacíos espaciales por donde discurre el camino que cruza el jardín. En cuanto a nivel paisajístico, en este abrirse a la belleza circundante del lugar, el concepto tradicional de “*shakkei*” a través de la obra de Ogawa, es substituido por otro de “continuidad de procesos”. De tomar prestado el paisaje a tomar prestada el agua, a tomar prestado los procesos de la naturaleza, a extender la naturaleza sobre la ciudad, a ampliar el área de belleza escénica de Kioto a cumplirse las últimas palabras de Ogawa a modo de testamento para el futuro. “*Miyako he Sanshisuimei ni kahesaneba*” (Fig. 923-924)

Fig. 925. Luz

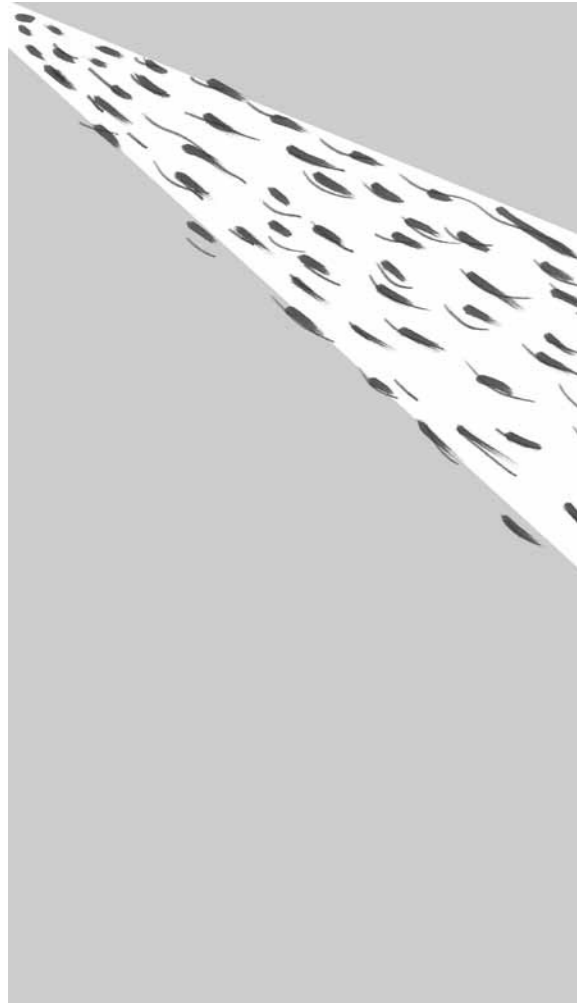


Fig. 926. Penumbra

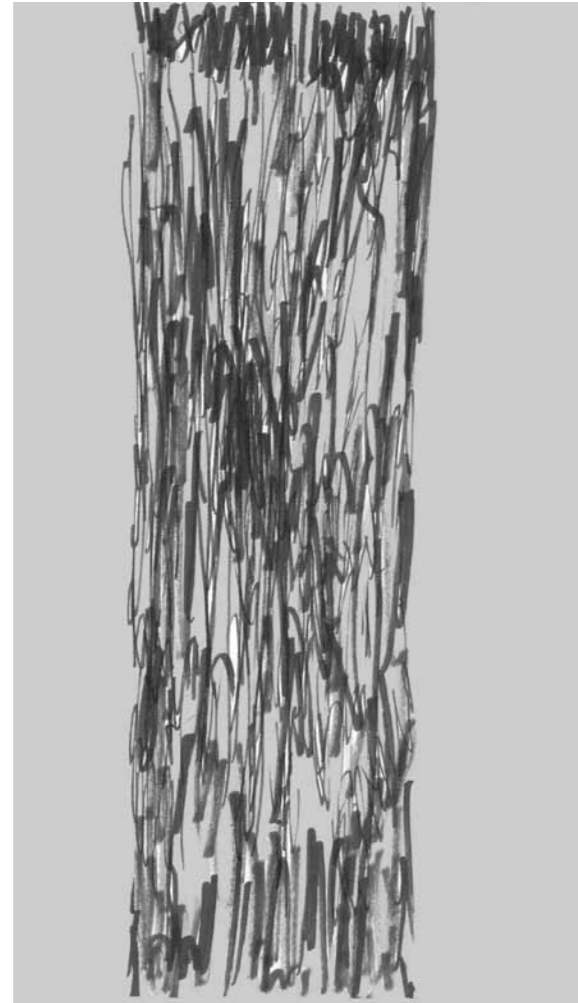


Fig. 927. Murmullo

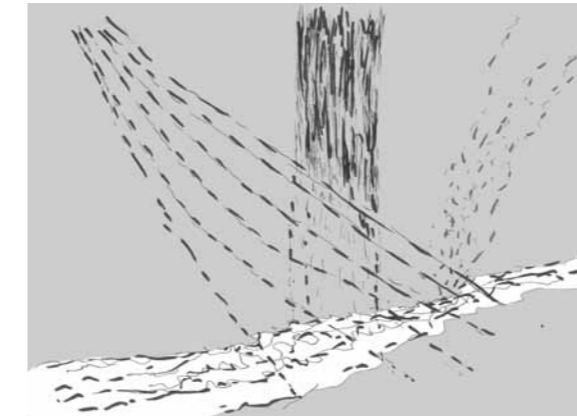


Fig. 928. Luz, penumbra, murmullo



Fig. 929. Ryukyo-in

LEGADO

LUZ, PENUMBRA Y MURMULLO

Luz, penumbra y murmullo son tres de las sustancias inmatereales que por sí solas explican la obra de Ogawa. Vestigios en los que pone un mayor énfasis cuando proyecta. A partir de estos tres atributos esenciales, el jardín se convierte en un espacio luminoso, profundo y fluyente. (Fig. 925-929)

A través de el distinto tratamiento de la luz, la penumbra y el murmullo es posible trazar las diferencias que separan a la obra de Ogawa con respecto al resto del jardín tradicional japonés del que deriva. El trecho que distingue a los jardines proyectados por Ogawa con respecto a los tradicionales se constata en los matices que se hallan sobre la escala de la luz, la densidad de la penumbra y la naturalidad del murmullo.

Aun mayor es el impacto de su obra si se tiene en cuenta como de conservador es el contexto del Jardín Japonés, precavido a la hora de aceptar nuevos planteamientos. No obstante a lo largo de su historia, épocas de ruptura se han sucedido con otras tantas de transformaciones silenciosas. Así pues, el Jardín Japonés muestra saltos en el vacío, como por ejemplo el Jardín seco *karesansui*, cuya cohesión conceptual proviene de las esferas del budismo, como otros continuos y preparados, reunidos bajo un sentimiento renovado hacia lo natural como filosofía holística. Esta última vía es la que exploran los jardines del periodo Meiji y en especial la obra creada por Ogawa. Se encarga de atemperar la excesiva luz de los jardines, modular la penumbra característica de los jardines de té e innovar en la representación de la naturaleza pura de los jardines.

Luz, penumbra y murmullo, es el estado con que la obra de Ogawa desarrolla las otras precedentes de vacío, oscuridad y movimiento. De hecho estas sustancias han servido en la disertación para introducir y aludir al Jardín tradicional Japonés. Las vías exploradas por Ogawa para realizar una evolución sobre dicho contenido es su legado. El murmullo, sustancia, y el flujo, su soporte, ambos en la obra de Ogawa son los

Fig. 930. Meiji Jingu. Arquitecto paisajista: Kodaira. Tokio.



que más se aproximan a la idea de que en un espacio abierto se ha de dar continuidad real a lo natural para hacerlo llegar hasta adentro de la ciudad.

La validez de estas tres sustancias como método de análisis de las obras del Jardín Japonés en general se pone a prueba a continuación para realizar un breve análisis acerca de como ha seguido el Jardín Japonés, tras la obra de Ogawa, hasta nuestros días en lo que se refiere a sus cualidades espaciales de luz, penumbra y murmullo.

En concreto, es en la obra de Meiji Jingu³¹⁰ en Tokio realizada en la segunda década del S. XX, en donde en mi opinión se da el siguiente eslabón natural a la vía abierta y consolidada por Ogawa. No obstante no hay que olvidarse que no deja de ser un jardín para el Emperador, un único hecho puntual como en su caso son Katsura-Rikyu o Shuga-kuin, y que no es comparable con una obra extensa y consolidada como la de Ogawa. En las distintas áreas de los espacios verdes del Santuario de Meiji Jingu, luz, penumbra y flujo son también sus principales componentes. (Fig. 930)

En su corazón, junto el edificio principal, se halla el jardín interno de Gyo-en. Este destaca por su enorme riqueza espacial. El recorrido arranca en la entrada de un bosque de tránsito. Tras él, súbitamente una pradera con arbustos sorprende por las grandes dimensiones del claro abierto al cielo. Jalonado por enormes azuleas, el camino lleva a un estanque pantanoso en primer lugar, cuyas hendiduras se esconden hacia donde la visual no alcanza. Por una de ellas, la más angosta, se penetra al valle. Si se continua a través de él, se sucede una de las escenas más impactantes y memorables del Jardín Japonés de la época Meiji, y del paisajismo moderno en general. Tras largos minutos de adentramiento, dejando atrás a las terrazas del legamoso lecho del que crecen lirios azules, la cubierta de una *azumaya* cuelga de lo alto del barranco. Tras ella

310. Ver pág. 108.

Fig. 931. Ryuginan. Kioto. Shigemori Mirei



y después de un último tramo, en lo más recóndito se halla el manantial de *Kiyomasa*, cuyo pozo rebosa agua de una tierra de dureza diamantada y sonidos metálicos. Justo tras él, asoma la nave principal del Santuario. Sin duda esta andadura recuerda en buen grado a la misma que se realiza en las obras de Ogawa.

En la parte más septentrional del recinto completo del santuario de Meiji Jingu, en una gran pradera, se crea un espacio universal jalonado por distintos subespacios de diferentes aberturas. Éstas se hallan flanqueadas puntualmente por grandes árboles que se arriman junto a la línea de escorrentia modelada por una topografía cuyo declive es la vaguada que recoge y da forma a un arroyo cuyo hilo es muy fino.

Finalmente sobre todo el conjunto del santuario, un bosque profundo sin diseño estético alguno domina el universo del jardín, verdadero pulmón de su entorno en Tokio, en donde más de 120.000 pies de 365 especies diferentes crean un auténtico bosque dentro de la ciudad.

Así pues, la obra de Meiji Jingu, pone de manifiesto que la línea consolidada por Ogawa, es el modo en la que el jardín japonés abre definitivamente sus fronteras a cuestiones más globales, de cuyas directrices no han sido continuadas posteriormente como se ve a continuación.

En la obra de Shigemori Mirei, la luz, y el murmullo básicamente vuelven a un pasado tradicional. Son elementos conceptuales, paisajes de la mente provenientes de preceptos de la religión budista. La penumbra tan característica en el jardín tradicional japonés, simplemente no existe, ha desaparecido. Por ello, Mirei es de hecho el último eslabón con el jardín antiguo, a pesar de ser su obra posterior a la de Ogawa. Su legado expande un el catálogo de imágenes modernas más ligadas a un universo *pop* junto con nuevas formas esculturales de erigir rocas. En cambio nada se evoluciona en cuanto a la relación del ser humano con la naturaleza de su propio contexto histórico, esencia primera y última del jardín japonés. (Fig. 931)



Fig. 932. Jardín del Museo Adachi. Nakane Kinsaku.



Fig. 933. Jardín de Chikuma-en. Nakane Kinsaku.



Fig. 934. Embajada de Canadá en Tokio. Masuno Shunmyo

La obra de Nakane Kinsaku³¹¹, es un claro intento de fundir ambas corrientes anteriores descritas de lo natural y lo conceptual. No obstante a pesar de querer dar igual de importancia tanto a la tradición como a la modernidad, no consigue despegarse de la primera totalmente. En sus obras las rocas y los elementos de diseño tienen una presencia imponente sobre el conjunto. No se deriva una filosofía transparente, fácilmente identificable, o una vía propia. El famoso jardín del museo de Adachi, (Fig. 932) a pesar de todo su impacto visual, no conlleva la consiguiente calidad espacial esperada por la imposibilidad de ser recorrido. El jardín de Chikuma-en (Fig. 933) de la ciudad de Shiojiri en la prefectura de Nagano realiza en cambio una bella integración con la naturaleza donde se inserta, aunque la excesiva luz y la carente penumbra dotan a las rocas de un papel principal que acaba por potenciar su imagen como elemento artificial elaborado por el hombre más que por la naturaleza. Los espacios de sus obras se distinguen por la luz y el murmullo, no obstante en cuanto a la penumbra de nuevo carece de su propio lugar dentro de la obra.

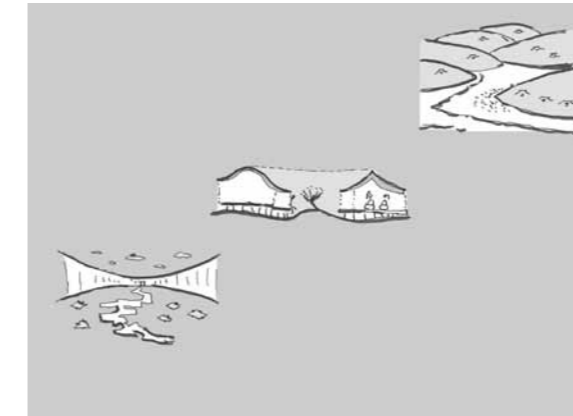
Finalmente la obra actual de Masuno Shunmyo³¹² (Fig. 934) es una obra de fuerte carácter simbólico, de nuevo ligado a pensamientos budistas, como el trabajo de Shigemori, renovadora en cuanto a temas visuales y conceptuales de menor trascendencia espacial.

Visto de ese modo con Ogawa nace el paisajismo japonés moderno. No obstante a mi entender tras él su vía abierta no ha sido continuada. Las obras posteriores aquí descritas ponen mucho énfasis en la luz, algunas en el murmullo y muy poco en la penumbra. Meiji Jingu obra que no es de Ogawa, es su máximo continuador y en mi opinión un escalón por encima en cuanto a estar totalmente desligada de cualquier elemento de la tradición. Es un jardín puramente espacial. No se ubican ni linternas, *tsukubai*, etc, elementos que Ogawa si usa como reductos del pasado para su momento y contexto, la conservadora Kioto.

311. (1917-1995) Maestro de jardines.

312. (1953-) Maestro de jardines.

Fig. 935. Modernidad, tradición y lugar



MODERNIDAD, TRADICIÓN Y LUGAR

Modernidad como tradición en la obra de Ogawa, ambas cuestiones resultan compatibles y nada problemáticas si de ella se realiza un análisis concienzudo. En gran parte dicha lectura integradora es posible porque se trata de una obra transversal de corte independiente basada en las propias características del lugar.

No obstante esta exposición difiere si ella se realiza desde una órbita oriental u occidental, en donde su haber es prácticamente desconocido. De hecho Occidente, interesada por aspectos formales, fija su atención en la obra de Shigemori Mirei, más digerible por su rotundo impacto visual cercano a lo que un occidental entiende a primera vista que ha de ser un auténtico jardín japonés. En cambio la obra de Ogawa se halla estrechamente vinculada a cuestiones animistas y sintoístas, alejadas de los escenarios occidentales en cuanto a su entendimiento de la naturaleza y la relación humana con cada uno de los objetos que pueblan el jardín que son dotados de vida propia. Así mismo la relación con el cliente difiere de aquella figura en la que el diseñador es el que marca las directrices a seguir. Ogawa es de hecho un guía ante los deseos del propietario que él se encarga de canalizar.

En Japón la obra de Ogawa, difundida en un término medio, es bastante reconocida en su conjunto por la gente especializada pero ella no ha sido puesta en cambio en su debido lugar, en especial a mi entender debiera de reconsiderarse la gran valía espacial que de ella se desprende así como las repercusiones directas que con la ciudad y la naturaleza se originan cuando el jardín acaba por ser el espacio de transición entre ambas. Además su obra sigue teniendo un carácter local, cuando en realidad debiera ser contemplada fuera de los márgenes estrechos de Kioto en incluso Japón. Éstas son algunas de las lagunas que la disertación ha pretendido solventar a partir de poner el gran valor de la naturaleza de la obra de Ogawa.



Fig. 937. Parque de Hibiya. Tokio. Foto de época.



Fig. 936. Plano del parque de Hibiya. Tokio. Obra de Kodaira

En su época Ogawa es visto por sus homólogos de Tokio³¹³ como una vuelta al jardín tradicional principalmente por recoger y dar cabida en él de nuevo al mundo de la penumbra, representado por el jardín *roji*. Mientras tanto en Tokio se están reproduciendo jardines en donde se da una prioridad exacerbada a un espacio de corte occidental que olvida en demasía a las raíces del jardín japonés. (Fig. 937 y 936) (Fig. 938 -939)

La primera opinión realizada sobre Ogawa y su obra es del crítico de arte, novelista Kuroda Tengai. El 1 de Abril de 1910 le concede una entrevista³¹⁴. Tras ella de Ogawa dice:

“Él es simple, en todo momento mantiene una postura exigente consigo mismo, en ningún modo aduladora. A pesar de ello, tanto los ricos como los nobles reciben con la máxima deferencia y cortesía a este hombre de gran habilidad y destreza profesional. Ha completado más de una docena de valiosos jardines y muchos otros de menor tamaño. En verdad, es un verdadero maestro del arte del paisajismo”.

La primera entrevista³¹⁵ hecha a Ogawa por una persona de habla no japonesa (en 1931 un año anterior a su muerte), es llevada a cabo por Lorraine Kuck. En sus posteriores publicaciones siempre dedica buenas palabras a sus jardines, profesando gran admiración y respeto al conjunto de la obra de Ogawa. Sus afirmaciones son contundentes “ellos (sobre los jardines de Ogawa) representan, el florecimiento final de una tradición muy antigua, que en las otras manos, se había marchitado en su mayoría por la torpeza y la mediocridad”³¹⁶. En general, a mi entender, Lorraine acierta en el análisis que hace de sus jardines. No obstante relega para la parte moderna que habita a los jardines una visión un tanto negativa, pues argumenta que Ogawa la esconde en el fondo del jardín. Esta lectura carece de una visión unitaria del conjunto en cuanto a aspectos espaciales se refiere. Ogawa ubica la plaza del té en el fondo de sus jardines no para esconder este espacio por su posible similitud con el estilo europeo, sino que la enclava allí donde funcional y estéticamente es más idónea para la obra en general y espacialmente allí en donde propicia a la obra de profundidad física.

313. El hizo una compilación mental de todas las técnicas de diseño representados en los jardines de Kioto de la época Edo, e incluso hábilmente se superó a sí mismo en el uso de ellas. Casi todos sus jardines eran jardines de paseo dispuestos alrededor de un núcleo que era el estanque, no obstante los jardines eran muy diferentes con respecto a los daimio del periodo Edo. Él nunca se comprometió a incluir copias de lugares pintorescos e históricos famosos como los diseñadores de los daimio del periodo Edo si hicieron. De hecho, algunos de los jardineros de Tokio consideraron sus jardines bastante artificiosos y se les dio la etiqueta *saku-teiki no niwa*, o jardines fabricados. Itoh (1988, pág. 41)

314. Kuroda (1907, pág. 197 -202)

315. Kuck (2006, pág. 278-279)

316. Kuck (1980, pág.. 255)

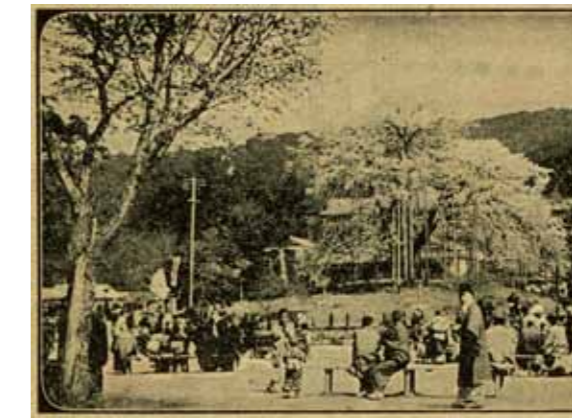


Fig. 939. Parque de Maruyama. Kioto. Foto de época.

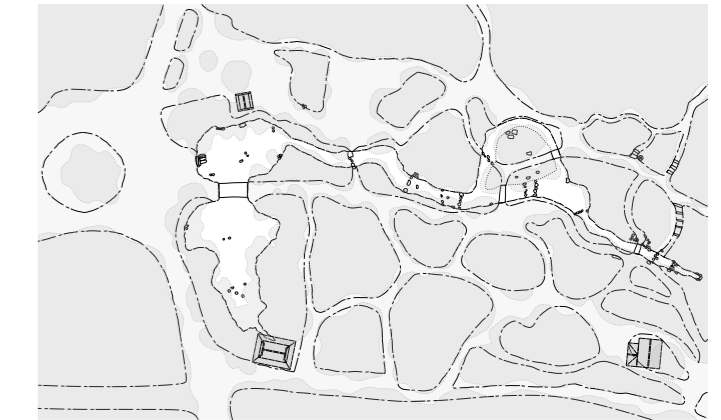


Fig. 938. Plano del parque de Maruyama. Kioto. Obra de Ogawa

Posteriormente, Shigemori Mirei en 1936, en su notable faceta de investigador, resumida en la extensa y muy valiosa enciclopedia de la historia del jardín japonés desde la antigüedad hasta el periodo Showa, incluye a los jardines de Ogawa de Murin-an, Heian Jingu, Tairyu-sanso, Shinshin-an, Kyozen-tei, Seiryu-en, Hekiun-so y Koun-ji, siendo muy valiosos los planos que incorpora, pues algunos de los jardines hoy en día han sido alterados respecto el original e incluso destruidos. Acerca del análisis crítico que Shigemori realiza, si bien en la primera edición los comentarios que realiza sobre las obras de Ogawa son básicamente descriptivas y libres de cualquier opinión personal (Shigemori, 1936, vol. 1- vol. 4). En la última edición Shigemori (1972, vol. 27, pág. 68-72), realiza una dura crítica sobre Ogawa en general y en especial sobre su obra más carismática y reconocida, Murin-an³¹⁷.

La primera monografía³¹⁸ realizada acerca de su obra la realiza Yamane Tokutaro en 1966, 33 años más tarde de la muerte de Ogawa. En ella realiza una visión general primera acerca del conjunto de su obra. Se destaca que contiene las anécdotas recogidas en la disertación sobre Ogawa así como fotos insólitas.

Actualmente, desde 1990, la obra publicada por Amasaki Hiromasa destaca por sus aproximaciones históricas a las obras, y se centra en menor medida en aspectos de diseño y espacio.

Como conclusión a este recorrido hecho de las mayores investigaciones se concluye que poco a poco se empieza a otorgar a Ogawa el papel de precursor del moderno Jardín Japonés que le compete. No obstante poco se explica del por qué de esta aseveración. Palabras grandilocuentes que no relatan de forma exacta a que se refieren o simplemente hablan de aspectos materiales con conclusiones muy superficiales. Para este autor, la luz representa a la modernidad, la penumbra a la tradición, y el murmullo al lugar. Y en todas ellas, a mi entender, Ogawa realiza una clara evolución de la tradición, modernidad y el lugar.

317. Shigemori critica la belleza superficial de los jardines del periodo Meiji, que han convertido la tradición en algo ornamental en los que es difícil apreciar los modelos constitutivos tradicionales. El diseñador ha perdido el conocimiento tanto de la jardinería tradicional como su técnica constructiva. Debido a ello no tiene confianza en sí mismo y se deja llevar por los diseños del cliente quienes toman la mayoría de las determinaciones del diseño. En parte porque el propietario sabe de la escasez de conocimientos del diseñador. Cuando Ogawa se cita con Yamagata en Murin-an, está empezando en su oficio y no tiene las destrezas suficientes. Es Yamagata quien decide la estructura y detalles del jardín (nota 282 de la pág. 377). Las rocas se ubican horizontales, los árboles son reducidos, los arbustos redondeados. El jardín a pesar de ser a pesar de ser un espacio luminoso abierto al paisaje, desprende una imagen plana, chata. Al ser recorrido no hay cambios sorprendentes. No es tridimensional. Shigemori (1972, vol. 27, p. 68-72)

318. Yamane (1965)

Fig. 940. Murin-an



Fig. 941. Modernidad



Fig. 942. Plano de Murin-an

MODERNIDAD

La luz de los jardines de Ogawa es distinta a la luz de los jardines Meiji de Tokio por ejemplo. En sus obras un espacio amplio no es incompatible con la presencia de los elementos propios y característicos del jardín tradicional japonés. De lo contrario y según la opinión del propio Ogawa el jardín queda totalmente desvirtuado y desvalijado. Como prueba ha recogido la anécdota contenida en el libro de Yamane Tokaturo y ocurrida en el jardín de Takamatsu de Tokio junto a su propietario (ver nota 132 de la pág. 176). Ogawa hace ver que un jardín con una enorme pradera y sin los elementos clásicos del universo del jardín japonés pierde gran parte de su consistente andamiaje.

Profundizando en esto último, Ogawa se refiere a que todavía no puede haber un jardín japonés sin dichos elementos y que la apertura que ha de realizar el Jardín Japonés en aras de un espacio luminoso ha de seguir la vía abierta en el último tercio del periodo Edo, y no la que llega ahora a través de Europa.

Ogawa hace empleo de la pradera (Fig. 940) para dar cabida a un tipo de jardín que invita a un mayor número de personas a su encaje en la fiesta del té *sencha* sobre la plaza. Además su textura no es contraproducente, sino más bien todo lo contrario, en cuanto a la integración de los jardines a Higashiyama. Una pradera fresca como la que diseña Ogawa es un paisaje un tanto insólito a los ojos de los japoneses por sus pocos ejemplos existentes en el paisaje natural, carente de amplitud y extensión. La pradera es imagen de modernidad por su frescura, suavidad. Es sobretodo la superficie que materializa la idea de lo espacioso y luminoso, poco frecuente en el jardín japonés. Punto aparte es que Ogawa lo utilice para agradar a sus clientes o que incluso sea impuesto por ellos mismos, en una clara influencia de sus continuos viajes a Europa y de sus propias modas. No obstante hay que poner énfasis la personalidad experimentalista de Ogawa combinada con

Fig. 943. Ryukyo-in



319. La superficie de gravas crea una mayor distancia visual.

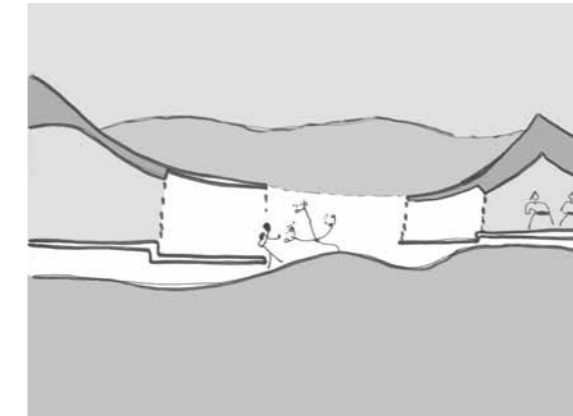


Fig. 944. Tradición

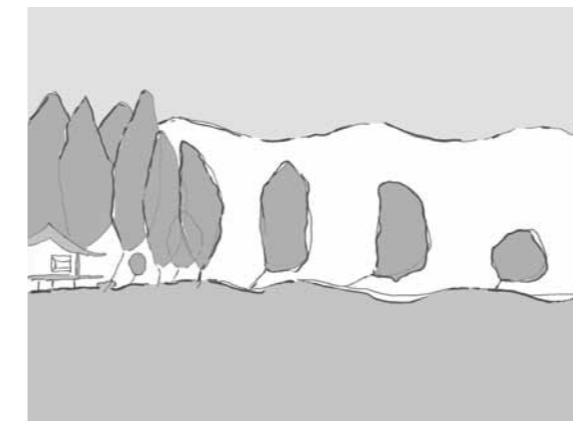


Fig. 945. El jardín del roji se expande hacia el frente.

el deseo coyuntural de apertura de la época y sobretodo la comunión con Higashiyama, da pie a el espacio de la pradera, que por otra parte a medida que evoluciona su obra la ubica en muy distintos lugares y con distintos tamaños y proporciones como se ha visto en la pradera del confín.

Como conclusión la pradera es entendida por Ogawa como un arquetipo de la naturaleza y no como una imagen de corta y pega, testigo de una hipotética influencia occidental en sus obras. La pradera en Ogawa es un elemento más, por ello está se proporciona siempre con respecto a otros elementos. Así mismo la pradera por su similar color con Higashiyama tiene el punto añadido de anexionar más que repeler al fondo³¹⁹.

TRADICIÓN

La tradición es revisitada por Ogawa a partir del empleo del jardín de *roji* o del té (Fig. 943). Para ello le designa el espacio de la penumbra. No obstante no entiende éste como una parte aislada del resto, sino que en su obra el jardín del té se expande hacia todos los ámbitos del jardín. De ese modo los árboles que puntuales se hallan en el frente del se articulan progresivamente con los del fondo. Así mismo, y ésta es la mayor valía del espacio de la penumbra de Ogawa, lo concibe como extensión de la espesura existente en la naturaleza. El resultado de esta proyección en continuidad con el paisaje, es su extensión sobre la ciudad, no solo de la sombra creada por los árboles, sino también de las vaguadas entre las montañas del paisaje, cuyo oscuro lo prolonga en el jardín a partir de ubicar bajo ellas, la umbría que arrojan los aleros y huecos de los pequeños edificios destinados a la ceremonia del té, en especial a aquellas estancias reservadas a la espera, las *azumaya*. Así pues mientras la edificación principal en los jardines se enclava junto al linde más alejado del paisaje para cerrar el espacio del claro y obtener la gran panorámica, los pequeños edificios se asientan dispersos entre la penumbra del jardín y del paisaje, como elementos de unión de ambos. Algunos ejemplos

Fig. 948. El árbol: la puerta de entrada a la plaza del té en Seifu-so



Fig. 946. Tradición innovada: la plaza del té.

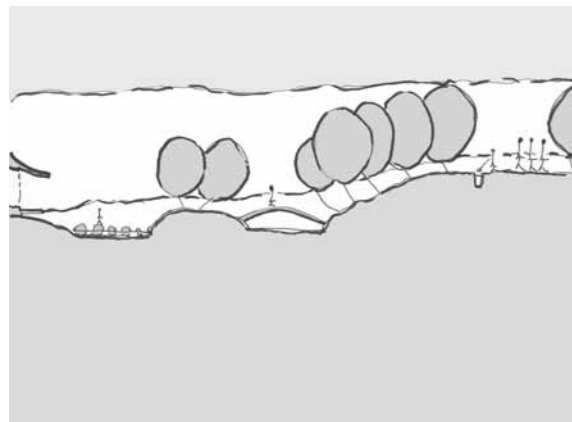


Fig. 947. La plaza del té : tradición reinterpretada

de ello son Shinshin-an, Rakusui-tei o Hekiun-so.

Los resultados de este jardín del paisaje fundado por Ogawa son en primer lugar que el bosque en la ciudad empieza allí en donde se sitúan los primeros árboles sobre el jardín, línea del árboles, denominados en la disertación como árboles-mojón. Y en segundo lugar al convertirse el bosque-profundo como la representación del mismo que existe en la montaña del paisaje sobre el jardín, la función que en él se realiza, la sacra y la social a través de los templos sintoístas y las casas del té respectivamente, sus funciones quedan automáticamente efectuadas “dentro del paisaje”. Así pues Ogawa ubica tanto la nueva ceremonia del té *sencha*, la tradicional del té *matcha* y la plegaria sobre el pequeño santuario sintoísta en un lugar en el interior de la montaña. De ese modo enclava la función social, de la ciudad y del jardín en el paisaje. (Fig. 946 y 947)

Un ejemplo claro de ello es el jardín de Seifu-so. Toda la masa compacta de árboles sitúa en la parte más alejada de la orilla del estanque, tras atravesar a la isla, ésta actúa como entrada, puerta de la plaza del té que le precede. Las ramas que cuelgan de los primeros pinos recoletos que aquí se sitúan, realizan homónima misión que la que cumple la entrada *nijiri guchi* de la casa del té. Tras ambas el espacio de su realización, en este caso la pradera confinada en donde todavía hoy en día se hallan ciertos los elementos del té *sencha*. Ese es el nuevo espacio reservado para té *sencha* y a los elementos vivos en sus confines. (Fig. 948)

¿Es posible pensar el Jardín Japonés sin vinculación alguna con el té, con su jardín de *roji*? ¿De qué forma el té, entendido como una función que con su participación activa sobre el jardín y paisaje, y no simplemente contemplativa o pasiva, ayuda a respaldar la fortaleza y mantenimiento del Jardín Japonés en general?

De hecho el Jardín Japonés existe con anterioridad a la aparición de la ceremonia del té por parte de Sen no Rikyu. No obstante de manera indudable el ubicar una función en el lugar de la penumbra ayuda



Fig. 949. El sentido del lugar de Ryukyo-in

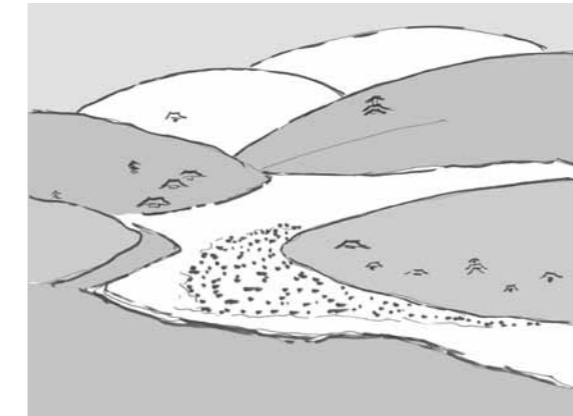


Fig. 950. Lugar



Fig. 951. Nanzan-ji

al sostenimiento de ésta como espacio arquetípico, prueba de ello es de su desaparición en ciertos periodos. De ese modo Ogawa traslada el espacio tradicional de la penumbra, *Chinju no Mori*, al jardín, como soporte de los edificios sintoístas y de la casa del té. Así pues lo que es intrínseco al espacio de la penumbra en Japón es la ubicación de una función trascendente en su interior. Ogawa no obstante gradua con un poco de luz a la espesura tradicional. Atenúa a la oscuridad con un poco de luz e integra a modernidad con tradición.

LUGAR

El sonido en el jardín es el murmullo del agua, que es la reverberación, el eco perpetuo, del lugar. Incesante el soniquete, Ogawa antepone el lugar ante cualquier tentación de plegarse tanto a la fácil modernidad como el de ubicarse en el lugar seguro, pero estático, designado por la tradición. El agua es la ley del lugar y del jardín. De ese modo modernidad y tradición se pliegan al lugar a través del flujo y murmullo como elementos primeros, originarios para la instauración del jardín como un espacio propio. La modernidad representada por el espacio del claro tiene como función referir a la obra en el lugar. Y el velo con la creación de un infinito profundo pero abarcable a través del camino tiene como propósito anclarla la obra en el lugar. Ambos espacios, claro y velo, se someten al lugar, a su flujo designado por el agua. De ese modo una vez reverenciada y anclada la obra, el agua discurre por el jardín de un modo libre. Modernidad la muestra, tradición la oculta. El murmullo es la música eterna del lugar. Y el camino discurre en paralelo al flujo, ambos son la vía para que el caminante recorra el paisaje a través del jardín. El lugar es más importante, da las pistas para integrar a modernidad con tradición, esa es la manera en que Ogawa lo entiende. Los jardines de Ogawa son inseparables del lugar. (Fig. 943- 951).

A continuación se analizan las repercusiones en el pasado, presente y futuro del lugar.



Fig. 952. Litografía de Shigemori Mirei del jardín de Shin-shin-an



Fig. 953. Jardín de Chisazan-so en Tokio. Yamagata Aritomo

REPERCUSIÓN

PASADO

La obra de Ogawa supone en su época un relanzamiento de la ciudad de Kioto a nivel económico, social y cultural. El motor de este renacimiento es la primera obra de Murin-an. Debido a la influencia de su notable propietario, Yamagata Aritomo, este jardín impulsa la creación de numerosos otros coetáneos para la nueva burguesía incipiente que se asienta en esta zona, previamente despoblada al ser los terrenos de propiedad de los templos circundantes y de los que hacían de ellos un uso principalmente agrícola.

La manera de crecer y expandirse la ciudad por estos lares es por tanto un modelo basado no tanto en una parcelación de tamaños reducidos y colmatada por una edificación de carácter intensivo, propia del resto de la ciudad de Kioto, sino que debido al elevado estatus de sus propietarios y en su afán de definir su relevante jerarquía social a través de jardines que les representaran mediante una gran panorámica del paisaje, el área de Okazaki y en mayor medida en torno al templo de Nanzen-ji, se distingue desde sus inicios por la alta calidad medioambiental y la generosidad de sus espacios que contrastan con el resto de barrios de Kioto.

Por las condiciones paisajísticas, topográficas y estéticas, tanto los jardines de Ogawa, como otros diseñados por jardineros de menor reconocimiento profesional, guardan similitudes en ciertos aspectos, de lo que habla de la impronta del lugar sobre estas obras bajo la atenta mirada de Ogawa como supervisor y productor de su conjunto en general. Fruto de esta unidad, se han definido cuatro características propias de los jardines de este ámbito (Fig. 952): 1) vista del paisaje, 2) jardín de *shakkei*, 3) jardín *roji*, y la última, 4) la consideración de la topografía del lugar como factor esencial para su inspiración y construcción³²⁰.

MA no solo significa el concepto espacial que designa a la distancia requerida entre dos objetos para que interactúen entre sí de la que Ogawa se sirve para proyectar sus jardines. Además tiene un carácter

320. Shigemori (1936. Vol. 1 pág. 6 y sig.)

321. Recientemente se ha realizado la restauración de este jardín y se ha tenido en cuenta sus aspectos espaciales originarios. En particular se han cortado árboles que habían cerrado el vacío del fondo y se ha puesto énfasis en recuperar la vista de la montaña de Daimon-ji y de su carácter chino inscrito en ella. Para ello han utilizado un scanner-laser terrestre para simular los puntos de vista más importantes del jardín y recuperar el paisaje prestado que se había perdido debido al crecimiento de los árboles en exceso. Los resultados fueron también óptimos para el mantenimiento del jardín y ocultar también las vistas no deseadas de la ciudad como viviendas etc. Hayase (2009, pág. 62-66)

322. El jardín de Kyozen-tei ha sido reducido a la mitad.



Fig. 954. Murin-an: imagen más natural en el pasado.

Fig. 957. Kyosen-tei. Hoy en día reducido a la mitad.



Fig. 955. Substitución de Pinos por Castanopsis.



Fig. 956. Pinos ya secos.

temporal. En este sentido los jardines a lo largo del tiempo han ido cambiando en unas ocasiones por el crecimiento continuo y prolongado de los elementos vivos, en otras por los cambios que el ser humano realiza directamente sobre el jardín en obras de reforma o rehabilitación. En ello MA se refiere a la relación personal y subjetiva que un mismo caminante experimenta a lo largo de su vida con sus continuas visitas al mismo jardín abierto al paisaje que también cambia. Por ejemplo Higashiyama esta poblada de pinos en el momento de la creación de los jardines variedad que poco a poco ha desaparecido en el paraje. También cambia el concepto de mantenimiento (Fig. 955- 956). En origen estos jardines siempre presentan una imagen selvática (Fig. 954) que en la actualidad un exceso de cuidado les lleva a estar más cerca a lo que es un parque que un jardín. Hay que especificar que el Jardín Japonés tal como lo entiende Ogawa esta a medio camino entre la naturaleza y el parque. Así pues, algunos jardines han sufrido en el pasado grandes cambios, p. ej. el jardín de Shinshi-an, Seiryu-en, Keitaku-en, Kioto Bijitsu Kaikan, Kyozen-tei, Kyu-Iwasaki-tei, otros en menor grado como Murin-an en torno a la casa del té, o Seifu-so³²¹ en la colmatación del vacío del fondo por crecimiento descontrolado de los árboles que desvirtúa su riqueza espacial. El jardín del Sr. Hisahara Shozaburo (Hagigo-so) Kyu-Kobori-tei ha desaparecido³²². Para evitar graves alteraciones algunos de los jardines desde el pasado han sido especialmente protegidos a través de la designación de lugares de belleza escénica del país. Como los jardines de Murin-an (en 1951), Heian Jingu (en 1975), Tairyusanso, Seifu-so (en 1951), Maruyama (en 1931), Keiun-kan (en 2006) y Furukawa-tei (en 2006). Dicha legislación obliga a su máxima protección. Hekiun-so es designado propiedad cultural de importancia del país (2006), otros han sido parcialmente protegidos con la designación de bienes culturales de su ciudad, en Kioto, Aoi-den, Koun-ji, Shirakawa-in, Namikawa-tei, Shimizuke Jugyu-an, Iko-an; en Osaka, Keitaku-en (1999); en Kanazawa, Tsuji-ke (2004); y en Tokio, Kyu-Iwasaki-tei. Finalmente los jardines de Keitaku-en (en 1921) o Murin-an (en 1941) se donaron a la municipalidad.



Fig. 958. Legado de la obra de Ogawa: La naturaleza se expande sobre la ciudad.



323. *Fuuchichi-ku* 風致地区 Área de belleza escénica. Sus regulaciones son incluidas en la planificación de las ciudades japonesas a partir de su promulgación en 1919. Su función es mantener la belleza en la relación de la ciudad con el paisaje. Para ello, en un distrito determinado, se añaden ciertas restricciones, tales como altura de los edificios, tala de árboles etc.

324. El área de belleza escénica a preservar es una ley de ordenación urbana a nivel nacional que se aprueba en 1919 con el fin de designar los bienes inmuebles y naturales a proteger con el fin de evitar demoliciones o talas sobre ellos por su importancia decisiva sobre el paisaje en el que se incluyen. Así mismo dictamina una serie de normas a seguir en la construcción de nuevas casas y parques para no desvirtuar ni desmerecer la belleza del lugar.



Fig. 959. Área de *Fuchichi-ku* de Kioto. Plano general.

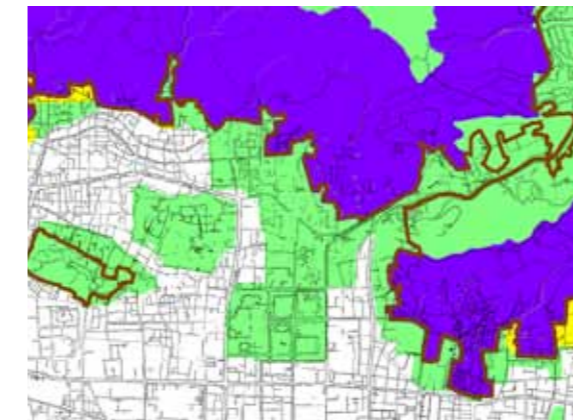


Fig. 960. Área de *Fuchichi-ku* de Kioto. Detalle.

PRESENTE

La obra de Ogawa vista hoy en día ha tenido un gran impacto y repercusión sobre la fisonomía de la ciudad Kioto, en especial en el área de Okazaki pues ha supuesto el arrastrar la naturaleza de las montañas, su vegetación, los animales, el agua etc, de Higashiyama a la ciudad de Kioto.

Ello es en parte debido porque Ogawa tiene la oportunidad de proyectar muchos jardines sobre el mismo lugar. Así pues más que hablar de un número total de jardines proyectados en esta zona ha de referirse a este hecho como la creación de un único jardín conformado por todos, un proyecto global situado a los pies de Higashiyama. Es el proyecto de la colina de Ogawa, en donde él es su máximo valedor como productor.

Prueba de la existencia de un proyecto global es el ver como se repiten los deseos de alcanzar espacialmente a Higashiyama por parte de Ogawa a través de cada uno de los proyectos que se suceden bajo ella.

Como resultado de este proyecto global, por su coherencia e integración la totalidad de la obra de Ogawa en esta zona, se incluye dentro del área de *fuchichiku*³²³, (Fig. 959-960) belleza escénica a preservar dentro de la ciudad de Kioto³²⁴. Esta es la repercusión última de sus jardines, la creación de naturaleza dentro de la ciudad. Hoy en día prosiguen los intentos de designar en mayor número posible, sus jardines como lugares de belleza escénica, de ese modo se aumentaría la posibilidad de visitarlos pues la ley obligaría a abrirlos al público una vez al año, hecho que facilitaría la difusión y un reconocimiento mayor de su obra a nivel mundial. Así mismo ello ayudaría a los propietarios a hacer frente a los elevados costes de mantenimiento.

En el presente, no se aprecia precursor de la obra de Ogawa fuera de su linaje que hoy en día continua en el oficio de los jardines en las figuras de la undécima y futura duodécima generación de los Ogawa Jihei.

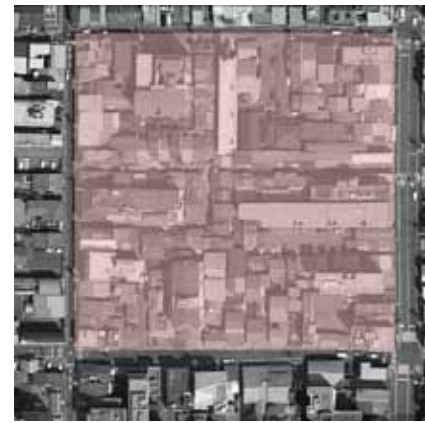


Fig. 961. Zona de estudio.

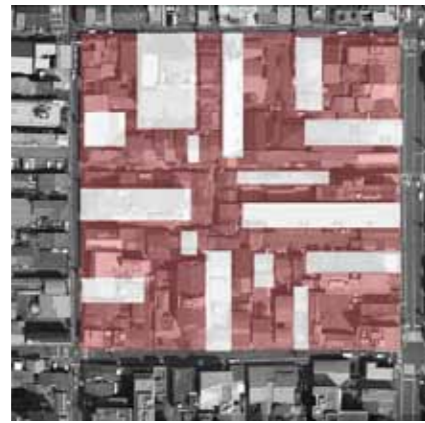


Fig. 962. Casas deshabitadas



Fig. 963. Conversión a zonas verdes

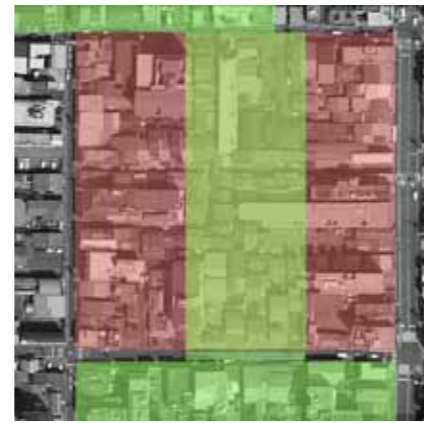


Fig. 964. Agrupación y conexión.

Fig. 965. La naturaleza invade la ciudad



Fig. 966. La naturaleza recupera la ciudad

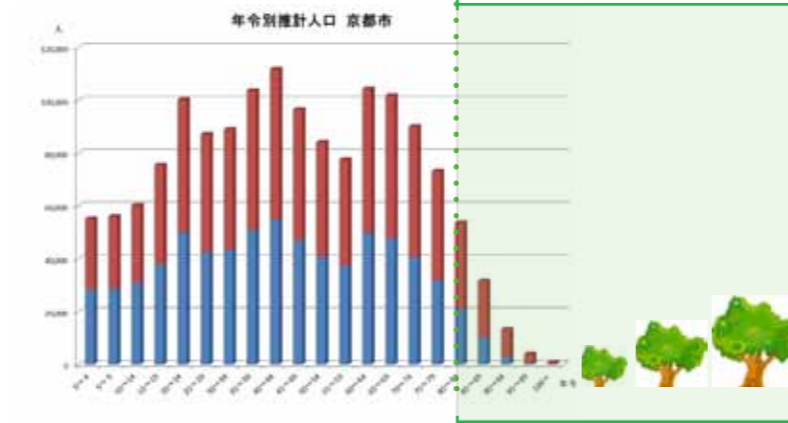
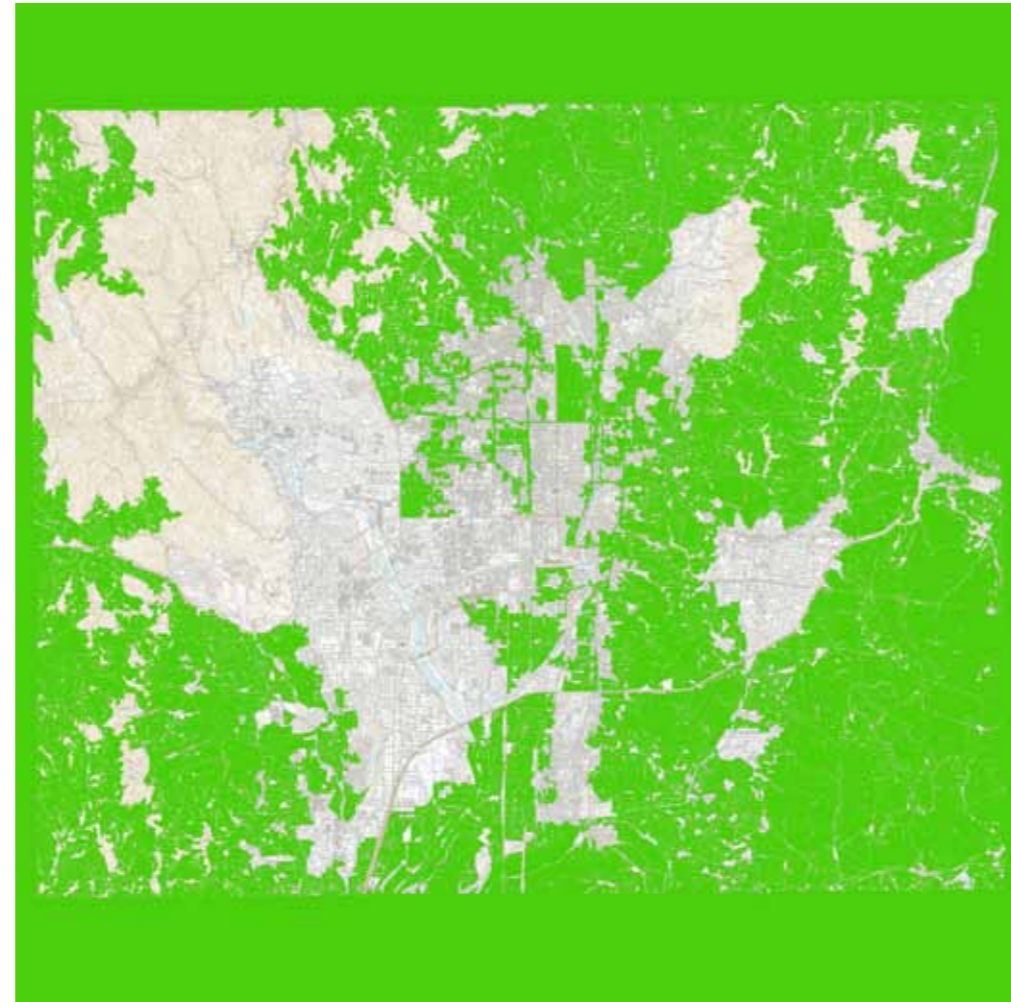


Fig. 969. Distribución por edades de la ciudad de Kioto. Propuesta: Jardín del Edén: La eternidad es un árbol.

325. Akichi 空地 Lit. Terreno deshabitado. Akiya 空家 Lit. casa deshabitada.

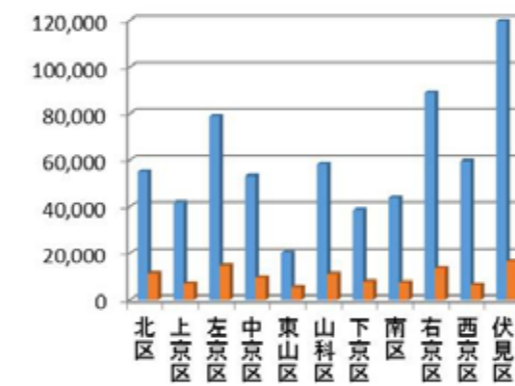


Fig. 967. Azul- Viviendas habitadas. Rojo- Viviendas Deshabitadas. Distribución por barrios. El barrio de Higashiya-ma es el más afectado. Un 20% de las casas están deshabitadas

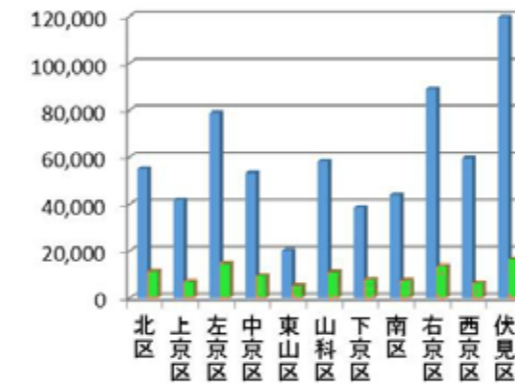


Fig. 968. Cambio a zonas verdes de las casas deshabitadas

FUTURO

“Miyako he Sanshisuimei ni kahesaneba”

(Que vuelva la pureza, el esplendor, el eco de la naturaleza sobre la ciudad de Kioto)

Estas son las últimas palabras de Ogawa justo treinta minutos antes de fallecer, es pues el deseo último que Ogawa siempre tuvo en su vida profesional. Es su testamento para el futuro. Y en la actualidad, Kioto sigue a la espera de ello. Conservadora se mantiene al acecho de que un nuevo genio sea capaz de volver a extraer su belleza de un modo nuevo y de una manera sigilosa para que no sea aplacada por la tradición.

Ogawa fue un gran maestro por sus grandes dotes profesionales y artísticas. Al tiempo supo aprovechar la oportunidad del momento, que fueron el disponer del agua del lago Biwa, la desamortización de los terrenos de los templos para construir grandes residencias y el clima de aperturismo de la época.

Vistos a hacer realidad sus palabras para el futuro de Kioto y de cualquier ciudad, este autor ve posible el continuar su legado, devolver la belleza escénica a la ciudad de Kioto (y de cualquier ciudad) a partir de aprovechar el ocaso actual de la ciudad de Kioto (y de cualquier ciudad del primer mundo) que sufre del síndrome de la contracción urbana debido a fenómenos de descenso poblacional y redacción económica, cuyo efecto en Kioto es la gran cantidad de casas deshabitadas³²⁵ y sin futuro. (Fig. 961-969). Tomado ello como una oportunidad del futuro en esta época, pasaría por reconvertir estas parcelas en soportes de la naturaleza sobre la ciudad y propiciar así, un nuevo renacimiento de la ciudad basado en el legado de Ogawa de MA y OKU. Sus descendientes actuales que todavía se dedican al arte del paisajismo, estarían muy felices por ello.

FIN* (*El caminante, cualquier caminante)

Caminante, no hay camino, se hace camino al andar

Fig. 970. Kioto, con las montañas de Higashiyama al fondo, con los jardines de Ogawa a sus pies. La naturaleza vuelve a la ciudad.



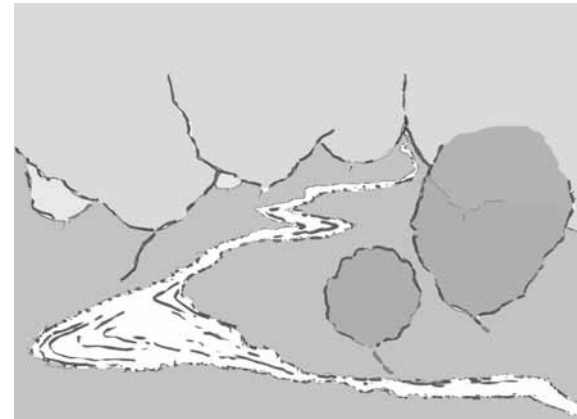
FRUTOS

Las raíces, el tronco y las ramas han construido esta tesis. Los frutos, que son los principales descubrimientos y aportaciones realizadas, junto a la aplicabilidad de ellos, se enumeran a continuación.

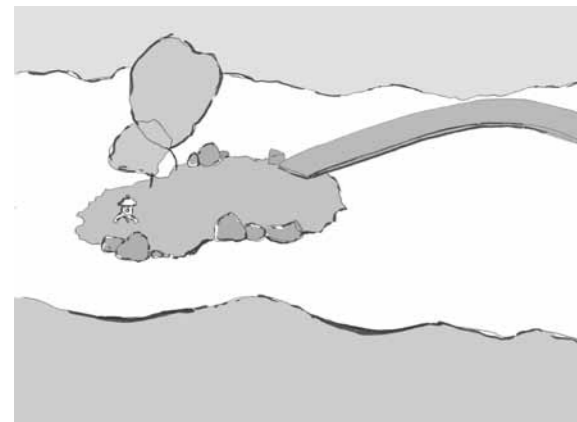
1) Haber hallado un sistema espacial, el formado por el conjunto MA y OKU, que explica por sí solos, de un modo abierto y complejo, el espacio de las obras de Ogawa. Esta tesis concluye que éste es el método espacial del que Ogawa se sirve para diseñar los jardines. La intención de este dispositivo creado por Ogawa es la de establecer una relación visual, física y funcional del usuario con las masas y vacíos existentes tanto dentro del jardín como aquellos otros situados afuera de sus recintos. El resultado de la ligazón del caminante con el jardín a través del par MA y OKU es en última instancia su aprehensión y recorrido, así como el penetrar de un modo aparente al paisaje del lugar, que divisible desde el fondo del jardín, sirve en todo momento de referencia y orientación para el caminante. Consecuentemente, a partir de los sucesivos cuerpos que forman el jardín y con los que el caminante se encuentra, estos le conducen a los respectivos vacíos intermedios que ellos delimitan, hasta alcanzar definitivamente a un vacío final. Un vacío recóndito que se halla inserto ya virtualmente en el paisaje. Esta holgura retirada es el punto finito del jardín que se proyecta sobre el punto infinito del paisaje. En Ogawa este lugar coincide en la mayoría de las ocasiones con el origen del flujo, la cascada, que se dirige hacia la vaguada del paisaje. Cerca de la caída del agua, se hallan los espacios reservados para realizar las funciones de mayor trascendencia en el jardín. Son la plaza del té, la casa del té y el santuario sintoísta. Por lo tanto sus funciones se realizan virtualmente sobre el paisaje. Tras finalizar las correspondientes acciones desarrolladas en estos espacios se inicia el camino de regreso del jardín, en donde a un caminante renovado, tras haber interiorizado el jardín, le espera de nuevo, la ciudad.

2) Tras haber desmenuzado al par MA y OKU, haber descrito a todos y cada uno de los arquetipos, tipos y elementos espaciales, así como las técnicas paisajistas, de las que Ogawa se sirve para desplegar directamente sobre el jardín, su filosofía tanto para la naturaleza como para la ciudad. Ogawa concibe el jardín, y por tanto su oficio, como aquel intermediario que haga compatible a ambas esferas opuestas. Los arquetipos, tipos, elementos (recogidos de la tradición y adaptados al paisaje a través de una escala apropiada) y técnicas paisajísticas son la cara visible de su obra, los representantes palpables de su pensamiento.

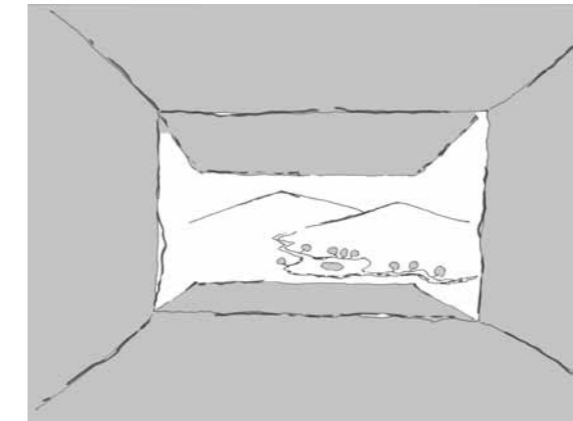
3) Haber demostrado que tanto los conceptos de MA y OKU; los arquetipos espaciales del claro el velo y el flujo; las técnicas paisajísticas de shakkei, miegakure y jikoshoji; los tipos espaciales del umbral, el montículo, el confín, el árbol, la alameda, el bosque, el estanque, el arroyo, la cascada; los elementos espaciales del acceso, el patio, el mirador, la isla, la península, la colina, el huerto, la plaza, el pozo de luz; el árbol mojón, reverencia, iniciático, la alameda pintoresca, de resguardo, del camino, el bosque túnel, el pintado, el profundo; el estuario, la laguna, el cuenco, el meandro, el afluente, el rápido, el reguero, el manantial, la alfaguara; son el resultado no de un pensamiento a priori sino fruto de un pensamiento libre, el de Ogawa



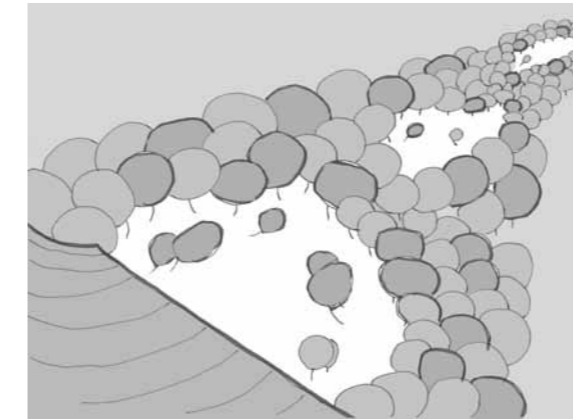
1) MA y OKU, el sistema espacial de Ogawa Jihei.



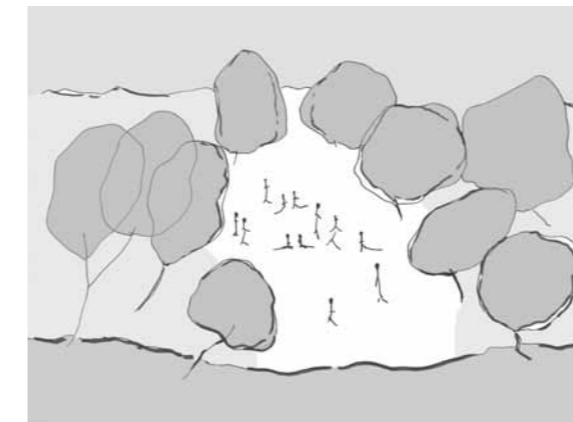
2) Arquetipos tipos, elementos, y técnicas de los jardines.



3) Modernidad, tradición y lugar.



4) Zonificación.



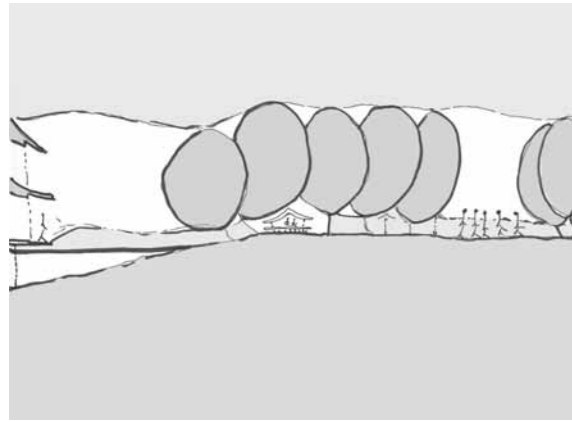
5) La plaza.

que desde el campo de la jardinería en el que comunica, es capaz de aunar, a las esferas del pasado, definidas por el jardín tradicional japonés que lentamente van abriéndose a un jardín más luminoso; a las escenas de modernidad, marcadas por la apertura a Occidente, radiantes en exceso; y sobre todo al ambiente del lugar de Kioto, caracterizado por la oportunidad histórica de disponer en este periodo Meiji, de un nuevo recurso, el del agua, con la nueva creación del canal del lago Biwa. Sus obras por lo tanto, son el resultado del contexto histórico, del lugar y también cómo no de la destreza de Ogawa, que se refleja en la consecución de un pensamiento basado a partir de la praxis. Así pues actúa como un artesano, que tornea la mayoría de sus obras bajo un mismo lugar, Higashiyama, el laboratorio de sus continuas aproximaciones.

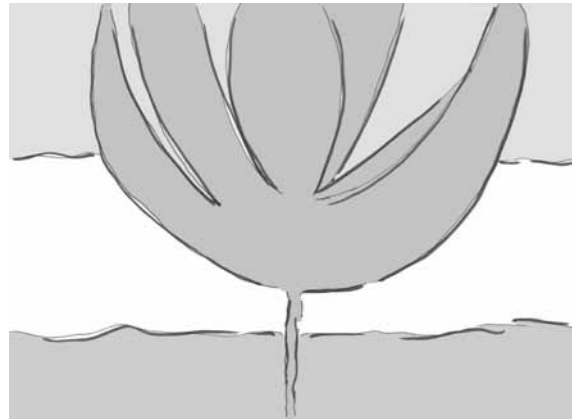
Recurriendo ahora a otros aspectos con mayor detalle, la tesis también ha descubierto diversas aportaciones de Ogawa hasta la fecha inéditas. En concreto estas son las siguientes:

4) Haber establecido el concepto de la zonificación como una de las características singulares de los jardines de Ogawa. El empleo de esta forma de organización es una novedad de Ogawa con respecto a los jardines del pasado. El propósito de la zonificación es crear una red articulada de vacíos con el fin de conseguir una profundidad visual, espacial y funcional del jardín para con el caminante. Por lo tanto no cabe hablar de que Ogawa intenta esconder aquellos espacios indeseados, tal como alude Kuck (2006, pág. 278) sino que su papel es el ser una pieza más del todo el conjunto con las finalidades descritas en los puntos anteriores. Perteneciendo al arquetipo espacial del claro, el confín es el ejemplo más fehaciente del acto de zonificar en su obra. En el confín se ubican básicamente a tres áreas, presentadas en la disertación, como el huerto, la plaza y el pozo de luz. De ellos, el elemento más representativo en cuanto a la zonificación es la plaza.

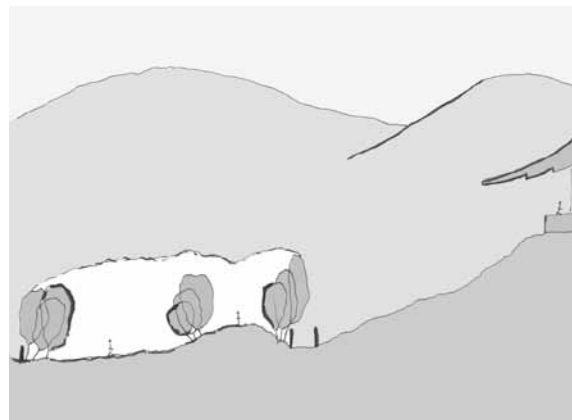
5) Haber trazado de un modo muy detallado y completo la aparición del elemento de la plaza. Ésta es el fruto de la convergencia de dos sinergias, la representada por el té *sencha* y por las del *enryu-kai*, las fiestas sociales al aire libre. Ambas discurren hacia similares direcciones y sentidos, en concreto hacia la consecución de un espacio de mayor luz que de cabida a un mayor número de participantes. Por lo tanto se trata, el espacio de la plaza, de un área resultante tanto de la filosofía de un nuevo té, el té *sencha*, cuyas utopías se asemejan a la imagen de una naturaleza centelleante y fresca; así como de las nuevas fiestas sociales, las *enryu-kai*, símbolo de las fiestas en común, numerosas, en definitiva representantes, de una nueva sociedad, la del periodo Meiji, caracterizada por una menor jerarquía que sus predecesoras y por lo tanto más abierta a la totalidad de las clases sociales. Es el espacio de la plaza la que materializa todas estas inquietudes. La tesis descubre al cruzar dos datos, que es precisamente Okuma S. quien realiza la primera *enryu-kai* en Japón (pág. 193, nota 159) y quien se construye un jardín del primer periodo Meiji, prototipo de los que le siguen en Tokio, caracterizado por una pradera serpenteada por un camino sinuoso jalonado de pequeños arbustos y árboles de mediano porte recortados. Es aquí en donde se halla la posible influencia occidental sobre los



6) Sección del jardín tipo de Kioto.



7) Occidente y Oriente.



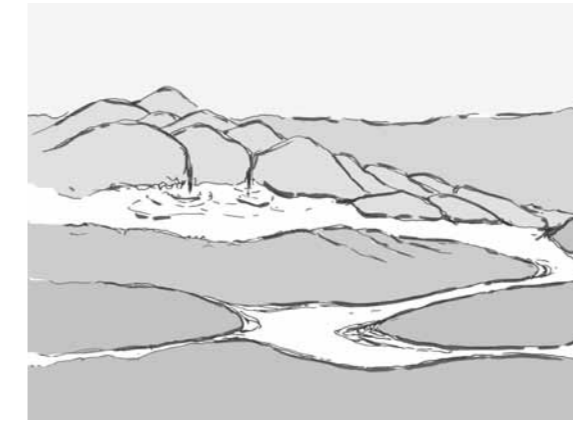
8) Formas de fusión espacial del jardín con el paisaje.

jardines del periodo Meiji, no en su diseño sino solamente a nivel funcional al tomar nota de ello los primeros observadores japoneses enviados a Occidente, y Okuma siempre estuvo en contacto con Occidente. Todos ellos pudieron observar como los occidentales realizaban sus fiestas sociales sobre una amplia pradera.

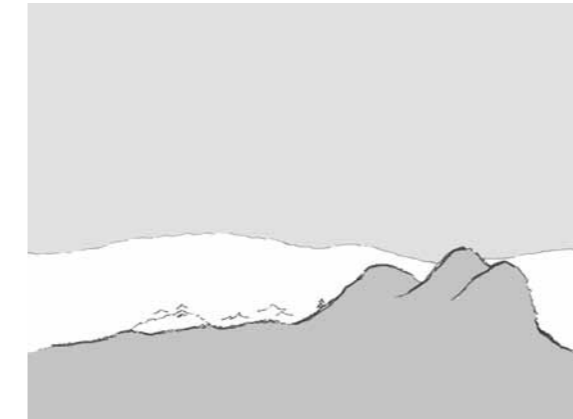
6) Asimismo, la tesis también tiene en su haber, el comparar los jardines elaborados en el periodo Meiji en las ciudades de Kioto y Tokio. De ese modo se han ampliado las investigaciones hechas por Awano (2002, pág. 379-382) quien define secciones tipo para Tokio pero no las compara con las de Kioto. Esta tesis si lleva a cabo dicha empresa. Tras ella, comparar las secciones tipo de los jardines de estas dos ciudades, reflejan un hecho sorprendente: la inversión en el orden de los elementos. Mientras en los jardines de Tokio el espacio contiguo a la edificación occidental se compone al modo occidental y el espacio del fondo se ubica un jardín de estilo japonés; en Kioto, en las obras definidas por Ogawa, el frente es ocupado por una edificación de estilo oriental con su consiguiente jardín japonés, y es la plaza con su pradera la que se ubica al fondo del jardín. Las distintas secciones explican la desigual aproximación del los jardines del periodo Meiji para Kioto y Tokio. La sección tipo de los jardines de Kioto realizada por Ogawa es evolución e interpretación del tradicional camino del *roji* del jardín del té. El recorrido por el velo del jardín conduce a la plaza del té abierta.

7) Siguiendo con la plaza, el haber indagado y descubierto en ellas, trazas geométricas y más formales con respecto a las orientales, que son posibles influencias de Occidente a fin de satisfacer por parte de Ogawa, los requerimientos de los propietarios de los jardines, atraídos por las nuevas modas y para recibir con hospitalidad a los ciudadanos occidentales con los que empiezan a establecer relaciones de negocios.

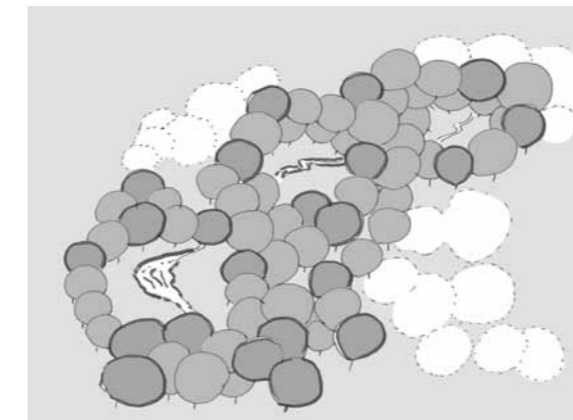
8) Haber desarrollado una teoría de conexiones y fusión espaciales con el paisaje que trascienden más allá del concepto tradicional de *shakkei* hasta ahora descrito. Con anterioridad a esta tesis los investigadores habían pronunciado hasta entonces solamente frases genéricas, las más astutas de las cuales, se refieren acerca del *shakkei* empleado por Ogawa “como más profundo” (Amasaki en Shirahata *et al.* 2008, pág. 17). En definitiva, intuiciones, aseveraciones comunes que si no van refrendadas de una clara documentación gráfica que constata y explique detalladamente como tales conexiones se producen, resultan, ineficaces para su entendimiento, demostración, transmisión y futura aplicabilidad. Esta tesis descubre cómo Ogawa fusiona el vacío del jardín con el vacío del paisaje, tanto a través de un claro abierto del el jardín, como con el claro del paisaje formado por el valle, así mismo se indaga en como el flujo del jardín se vincula con el flujo del paisaje, proveniente de las vaguadas de las montañas. También la tesis descubre como toma prestado una masa del paisaje, o edificio construido por el hombre, como una pagoda o un templo, a través de ubicar un vacío en el jardín por debajo de ella, cuyo resultado al penetrar el vacío del jardín, es la ilusión óptica y física de estar accediendo al elemento del paisaje. Asimismo, el resultado de estos vacíos intermedios interpuestos es que ellos se convierten en los espacios bastidores del jardín y por donde las trazas del mismo se fusionan sobre



9) El concepto de naturaleza para Ogawa.



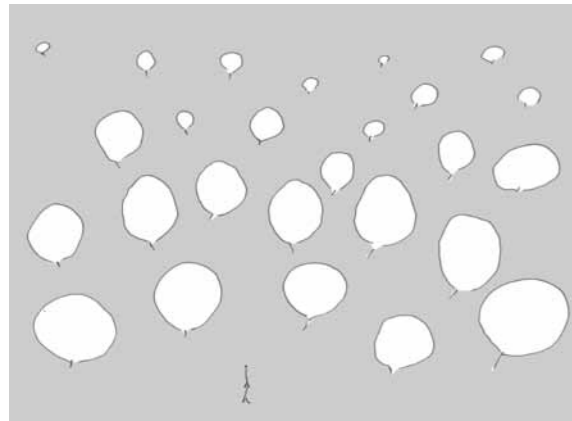
10) El agua del lago Biwa.



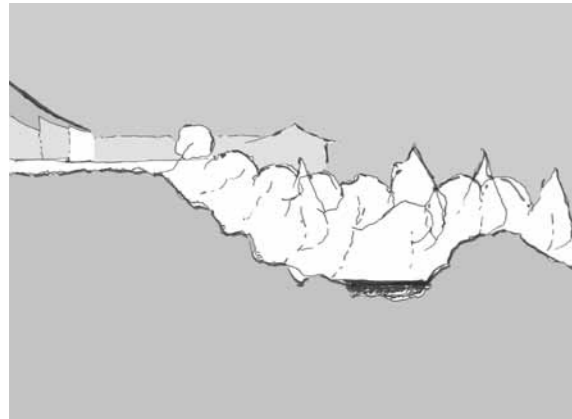
11) El agua es la ley.

las del paisaje. Para explicar todo ello la tesis construye, planos, secciones, imágenes y sobre todo bocetos inéditos que explican de un modo comprensible la fusión de los jardines con el paisaje. Así pues el *shakkei* entendido por Ogawa, más que entenderlo a la manera tradicional, ha de ser contemplado como el cambio dado de “tomar prestado de manera vivaz” a tomar prestado “la vida del lugar”. Pues tanto a la continuidad de la luz, a través de una difusión profunda de esta sustancia que viene del paisaje, de sus valles y penetran los claros del jardín; la continuidad de la penumbra a través del velo y la montaña que se extienden sobre la ciudad; y la continuidad del murmullo del lugar, a partir del flujo del lago Biwa llevado hasta los jardines, todas estas continuidades implican en última instancia la continuidad de la vida que se produce en el paisaje sobre el jardín. Por eso el jardín de Ogawa, que produce una continuidad real del paisaje sobre el jardín, ha de llamarse más acertadamente como el jardín del paisaje.

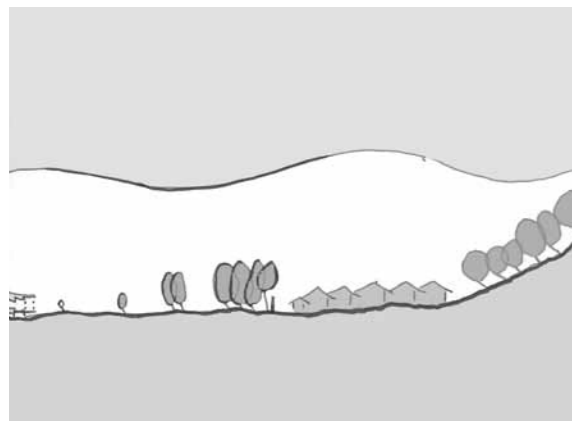
9) Haber abordado de una manera decidida el concepto de *naturaleza* de Ogawa ya que de igual modo que en anterior aspecto punto acerca *shakkei*, hasta entonces prácticamente sólo se hacían referencias del tipo de “su jardín es de corte naturalista” etc. Aseveraciones dichas de nuevo sin haber sido refrendadas ni analizadas con profundidad sobre el soporte de sus obras. El alcance de tales afirmaciones, guiadas solamente por su apariencia visual y repetidas una tras otra solo conduce a una interpretación de su obra de manera superficial. La tesis demuestra que el concepto de naturaleza de Ogawa es más profundo al meramente visual ya que está más cercana al conjunto de procesos de la naturaleza. La disertación establece aquellas estrategias proyectuales de las que se sirve Ogawa para que su jardín funcione como en la naturaleza. Para ello se establecen los siguientes conceptos. Primero: cuenca natural del jardín. Es la cantidad de agua en el jardín que esta directamente relacionada con la topografía artificial creada, a tal punto que el agua de escorrentía de las lluvias sobre las misma crearía similar mancha de agua predefinida en el diseño. Segundo: la línea de bosque. La espesura natural que establece Ogawa al disponer los árboles están dispuestos de tal manera que representan la línea de árboles de la naturaleza sobre la ciudad, cuyo resultado es que el bosque de la naturaleza empieza en el jardín, a partir de una disposición de árboles en gradación, “perspectiva falsa”, que siempre invita al caminante a acceder paulatinamente a su interior. Por último: la energía cinética del agua. Es la que hace ubicar las rocas en el jardín, piedras cuya función primordial es la de generar el murmullo del agua. En los lugares de mayor energía cinética del agua, bajo las cascadas y en los arroyos, hay mayor cantidad de piedras que son más pequeñas que aquellas otras que se sitúan en los remansos de los estanques, en ellos, el número de rocas es menor, de mayor tamaño y yacen recostadas. Caos y orden, entropía y entalpía. Son estas estrategias las que junto con los conceptos de escala adecuada de los objetos y transición de los espacios, son los que consiguen que los jardines de Ogawa parezcan trozos de naturaleza, orografías artificiales de la naturaleza creadas dentro de la ciudad, sobre el jardín. El concepto de naturaleza de Ogawa se basa por tanto en última instancia en la energía del lugar, de la naturaleza. Energía universal que es la que organiza



12) Pensar con las manos.



13) El jardín de Tsuji-ke, inédito en publicaciones pasadas.



14) La naturaleza llega a la ciudad.

aparentemente los elementos del jardín y no el diseñador. Ese es el artificio.

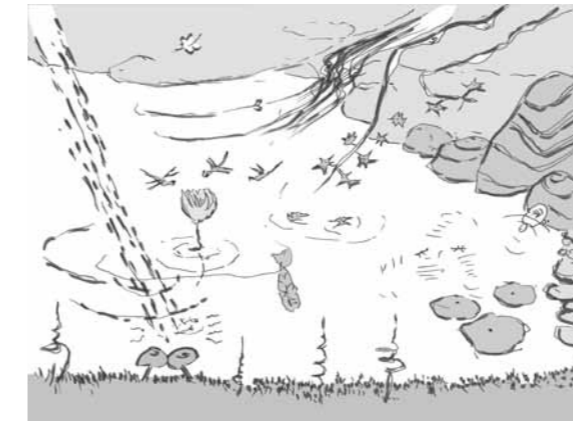
10) Haber establecido que OKU es en última instancia la voluntad de Ogawa de alcanzar y el enlazar el agua de sus jardines con la fuente de su origen que es el lago Biwa. Hasta esta tesis sólo se había dicho frases del tipo de “el agua parece que venga de Higashiyama”. Otro artículo recogido en la tesis, habla de que esta idea es fruto del paisaje natal Yamagata Aritomo en Hagi, hipótesis, cuya partida tiene la orden que el propio Aritomo dicta a Ogawa para que diseñe un jardín en donde el agua simule venir de la montaña. En la tesis se evoluciona esta reflexión al decir que no es que el agua aparentemente venga de las montañas sino que de hecho, el agua llega de detrás de la montaña: el lago Biwa y que como tal Ogawa inventa espacialmente estrategias de composición para que el flujo del jardín se llegue a acercar lo máximo posible a su fuente. Por ello, la alfaguara se relaciona con las vaguadas del paisaje hasta tal punto que sus caudales parecen coincidir. De hecho aquellos jardines cercanos a la fuente son sus únicos y pocos jardines secos, jardines que no incluyen al agua. La tesis también aporta como se traslada esta sección del territorio conformada por el valle de Nanzenji, la montaña de Higashiyama, y lago Biwa, por ese orden, a la sección tipo del jardín con el claro, el velo y el flujo respectivamente. Por lo que se demuestra de nuevo que el par MA y OKU es fruto del lugar.

11) La tesis establece que Ogawa es partícipe del impacto que el agua produce en la época y en la ciudad de Kioto como acicate para la renovación en su declive tras el traspaso de capitalidad a Tokio. Ogawa siente la alegría del agua y se identifica con ella. Para Ogawa el agua es la ley y describe que el camino del agua sobre el jardín es el mismo que ella cruza sobre el paisaje. Y el caminante recorre en camino inverso, hacia su origen. La tesis descubre el impacto de la ciudad de Kioto y el sentimiento que tienen sus ciudadanos tras disponer del agua del lago Biwa de la vecina provincia de Shiga, a partir de la planimetría histórica de la ciudad de Kioto. En particular compara dos planos, el clásico de Kioto del S.VIII y el del periodo Meiji, el cual muestra e incluye por primera vez en su planimetría al lago Biwa, como parte del paisaje propio de la ciudad.

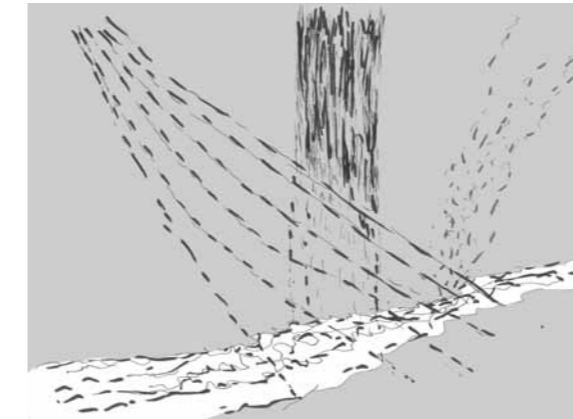
12) Haber redibujado sus jardines tanto en planta como en sección desde un punto de vista espacial por el que es fundamental el representar las masas arbóreas. En ese sentido la tesis complementa la magnífica labor realizada por Shigemori Mirei quien no obstante no incluye el impacto de las copas de los árboles sobre los espacios del jardín. También el haber realizado bocetos espaciales totalmente inéditos, que dan a entender que arquitectura y paisajismo son lo mismo, tratan del mismo espacio, el abierto y el cerrado en cuanto en cuanto en el paisaje y en la naturaleza también se hallan espacios exteriores y confinados.

13) Haber esclarecido las autorías de sus jardines y haber descubierto jardines inéditos en su obra no publicadas como el jardín de Ochu en Otsu o de Tsuji-ke en Kanazawa.

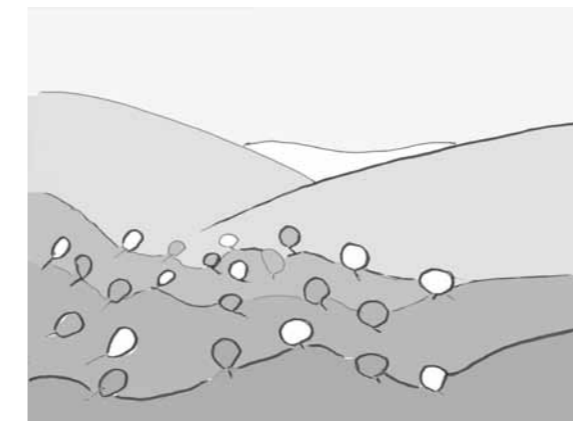
14) El haber establecido una vía de futuro para la expansión de las filosofía de Ogawa conectando sus



Paisajismo,



Paisajista:



La naturaleza recupera la ciudad.

ideas con el problema actual de la contracción de las ciudades. El autor ve una posibilidad de que la naturaleza vuelva a la ciudad, de actualizar la famosa sentencia de Ogawa antes de fallecer, para que la naturaleza ocupe los solares y edificaciones deshabitadas que inevitablemente van a ir asociadas a una disminución de las poblaciones del primer mundo. Es entonces cuando el velo de la montaña ha de extenderse sobre la ciudad.

Por todo ello los frutos de esta tesis tienen las siguiente importancia, impacto y aplicabilidad:

1) Para el arte del paisajismo en general, la tesis ofrece una vía fresca, no ausente de rigor y filosofía, con la naturaleza como núcleo. Al paisajismo actual, le empieza a ocurrir como a la arquitectura, está carente de un espíritu más profundo, se convierte en una mera imagen de diseño para la sociedad actual de consumo.

2) Para un diseñador de paisajes, desinhibido, libre de pensamiento, alejado de las modas que pretenda crear con satisfacción un nuevo territorio, la tesis abre una gran variedad de abanicos a ser explorados. Paisajismo es ante todo utopía, filosofía, espacio y vida. Ogawa aporta un sinfín de divertimientos con los que recrearse e inspirarse a tal de vislumbrar un manifiesto para el futuro que trascienda el presente.

3) Para el jardín japonés, la tesis pone en valor una segunda línea, la del jardín del paisaje, alejada del afamado jardín de rocas y gravas. El jardín del paisaje en mi opinión está más ligada a la religión sintoísta.

4) Para la cultura occidental, la difusión de una obra de gran valor inédita va a producir conocimiento.

5) Para la cultura oriental, revitalizar el arte de jardinería pues en la actualidad muestra signos de fatiga acrecentados con las dificultades de crear nuevos jardines por la pérdida de su valor ante la población.

6) Para la concienciación del mantenimiento de los valores espaciales de los jardines. De hecho en muchos de los jardines estas han sido alteradas o en el peor de los casos destruidas. Cuando se designa la protección de los jardines también lo han de ser sus cualidades espaciales, no solo los elementos.

7) Para aumentar el número de jardines designados como lugares de belleza escénica del país o bienes culturales de la ciudad. No cabe duda que una mayor difusión y puesta en valor de los jardines tienen como consecuencia una mayor conciencia para su protección.

8) Para un mayor acceso a las obras. Consecuencia de lo anterior es que una vez un jardín ha sido designado como lugar de belleza escénica o bien cultura, existe la obligación de abrir sus puertas al público al menos una vez al año, con la importancia que de ello se desprende para tener la oportunidad de ver la obra.

9) Para las labores de mantenimiento de los jardines. La tesis ha clarificado los elementos, espacios fundamentales de los jardines así como las vinculaciones con el paisaje. Sirve de manual para que en la continua labor de mantenimiento que ejercen los jardineros con sus manos, modelen y afiancen las formas futuras del espacio del jardín en consonancia con las originales y tamaños de las plantas existentes en la actualidad.

10) Para que la naturaleza recupera la ciudad. La tesis acaba con una mensaje positivo para la inquietante situación actual del Japón con un notable receso de su población. Visto de un modo positivo, este escenario abre la puerta a que la naturaleza recupere la ciudad, como sucede en el parque de Maruyama.



Fig. 971. Planta del parque de Maruyama. Escala 1/500



Fig. 972. Desde la orilla del estanque (Págs. 496-497)

Fig. 973. A mitad de camino del arroyo (Pág. 498)

Fig. 974. La cascada (Pág. 499)

FICHA TÉCNICA

•Nombre: 丹山公園 Maruyama Koen (1910-act).

•Propiedad: Ciudad de Kioto (2010- act.).

•Periodos de construcción: 1910

•Superficies: recinto: 30.600 m²; arquitectura: 210m² (0.7%); claro: 6.600 (20%); velo: 21.200 m² (70%); flujo: 2.525 m² (8%);

•Arquitectura: varias casas de té de estilo *sukiya*.

•Peculiaridades: Jardín japonés si recinto delimitador.

•Dirección y acceso: Kioto 605-0071, Higashiyama-ku Maruyama-cho; entrada libre.

丸山公園

MARUYAMA-KOEN

EL PARQUE DE LA BELLA MONTAÑA

El valor del parque de Maruyama, además de por su belleza, se halla por ser el jardín más radical y puro de todos los diseñados por Ogawa. La razón de ello estriba en dos hechos fundamentales, en primer lugar la filosofía del linaje de los Ogawa en aras de un jardín cultural y paisajístico; y a continuación en el carácter de propiedad pública de la parcela en donde se ubica. El parque debe su nombre a la forma redondeada de la colina de Higashiyama que cierra su frente, cuya perfección formal sus gentes admiran. Todo se inicia en un bosque profundo, al que acompaña una casa de té junto a unos escalones que resbalan la luz de la mañana. Una alfaguara de un salto, topa con tres piedras de distinta altura y dibuja a tres brincos de agua antes de llegar al cuenco de su sonajero. La velocidad se sucede por los rápidos, cuyos borbotones remojan a las alamedas de las orillas junto al camino. El curso gira y voltea en un meandro en donde el agua se arremansa. Una plaza oculta de cerezos acoge a sus gentes bajo sus flores en primavera. Pequeños regueros entonan la canción del paisaje cuando vierten sobre el frente. Es el espejo universal, a donde acuden las almas en vilo. Es de noche, hoy no hay caminante. La luna llena ha salido, se posa sobre el estanque. Un ciervo surge del bosque profundo, camino cuesta abajo, cruza el puente de piedra, sediento de agua se reclina y le lava la cara al satélite. El pino, espectador perpetuo de esta escena que arde sobre la vida interna de la ciudad de Kioto, observa recostado sobre la roca. El parque de Maruyama es el primer y último ejemplo de un jardín de estilo japonés, público, sin límites ni recinto. Es en el jardín de Maruyama, en donde el sueño de Ogawa, "*Montañas púrpuras y arroyos cristalinos*" se hace realidad. La embriaguez de la luz en el claro de la aurora; el hogar de la ciudad de los desarraigados que buscan en la noche su sentido; la frescura del juego de los niños del futuro junto a la orilla del río. En el parque de Maruyama, la naturaleza crecerá por siempre, su suelo público ha dejado de ser ciudad. La naturaleza, finalmente le ha arrebatado, un auténtico por sencillo jardín japonés.





GLOSARIO

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIA ILUSTRACIONES

CATÁLOGO DE LAS OBRAS

RESÚMENES DE LA TESIS EN VARIOS IDIOMAS

PLANOS HISTÓRICOS

ESTUDIO DEL ESPACIO COMPLEMENTARIO

GLOSARIO

A

Ajiro 網代 Artesonados de la arquitectura tradicional japonesa. Son realizados de caña o de bambú y conforman el intradós de las cubiertas. Existen de diversos tipos y patrones según sea la forma de ensamblar sus elementos.

Akamatsu 赤松 *Pinus densiflora* o pino rojo japonés. Árbol comúnmente utilizado en el jardín japonés. Su hábitat natural se corresponde con el interior de Japón, siendo menor su presencia en el borde de las costas.

Akichi 空地 Lit. Terreno deshabitado.

Akiya 空家 Lit. Casa deshabitada.

Amateratsu 天照 Diosa sintoísta del sol. Origen legendario de la familia imperial de Japón.

Asunaro 翫檜 *Thujopsis dolabrata*, también llamado hiba, es un árbol perenne endémico de Japón. La forma de sus hojas y el tamaño del árbol es similar al *hinoki*. En la naturaleza, puede llegar a los 40m. de altitud. Comúnmente plantado cerca de los santuarios, templos y tradicionalmente empleado en el jardín japonés.

Azumaya 四阿 Pequeña construcción realizada con materiales tradicionales y sencillos. De planta cuadrada o rectangular, techada y abierta en sus cuatro lados. Se halla situada al abrigo del exterior en los jardines. Tienen una doble función, en primer lugar estética, por la bella silueta de sus tejados la vincula la escala paisajística, y en segundo lugar funcional, por realizarse en ella un alto en el camino desde donde divisar una vista del exterior.

B

Bakumatsu 幕末 Periodo histórico japonés que comprende a la última parte de la era Edo, todavía regida por la figura de los sogún. Comprende a los decisivos acontecimientos que se producen entre 1853 y 1867. Tras ellos se da comienzo a la restauración imperial Meiji y por tanto fin del periodo feudal y del aislamiento japonés.

Bummei Kaika 文明開化 Política del periodo Meiji que comprende al conjunto de las medidas adoptadas por parte de Japón con el fin de adoptar los avances y costumbres de la cultura occidental tras su periodo de aislamiento.

C

Chakin 茶巾 Pequeño pañuelo blanco de lino utilizado en la ceremonia del té para limpiar y secar los utensilios empleados durante la ceremonia.

Chashaku 茶杓 Utensilio de bambú de forma plana y alargada empleado durante la ceremonia del té. Sirve para verter la cantidad adecuada de té molido *matcha* desde el lugar en donde se almacena, el *natsume*, a donde se prepara la bebida, en las *chawan*.

Chasen 茶筌 Batidor de bambú utilizado para preparar el té *matcha*. Construido de una sola pieza con dos partes muy diferenciadas, su base, por donde se sujeta y su extremo en donde el bambú es deshilado con el fin de aumentar la superficie de roce con el té en polvo al entrar en contacto con el agua caliente. El resultado es la preparación de la bebida y su característica textura espumosa en superficie.

Chasitsu 茶室 Lit. Habitación del té. Normalmente situada como volumen exento respecto a al casa principal. Es el espacio soporte para la realización de la ceremonia del té y lugar en donde se fusiona tanto la estética como el pensamiento japonés de cada época. Construida con materiales sencillos, de reducido tamaño y de decoración austera, su espacio y distribución

interna es fiel a todos y cada uno de los pasos conforman la ceremonia.

Chawan 茶碗 Tazón para beber el té. Originarias de China e introducidas en Japón. El té *matcha* se prepara directamente en su interior. En el envés de la taza se halla la rubrica de su autor.

Chidori 千鳥 Lit. Mil pájaros. Patrón japonés similar a la pata de gallo y que se utiliza en muchas de las artes japonesas.

Chinju no mori 鎮守の森 Bosque de las deidades. Espesura de árboles que rodea a los santuarios sintoístas que se ubican en su interior y que son protegidos por ella. En su entrada se halla un *torii*, que es el umbral que marca la frontera entre lo pagano y lo divino.

D

Dai dai 橙 *Citrus aurantium*, naranjo amargo. Variedad de naranjo de grandes frutos disponibles en el *sho-gatsu*, al iniciarse el año. Su plantación en el jardín japonés no es aleatoria. Sirve de ofrenda y deleite a los espacios cercanos del pequeño santuario y la casa de té respectivamente.

E

Engawa 縁側 Pasarela elevada de madera situada en el perímetro de la casa bajo sus aleros y que regula la relación visual y ambiental de ella con el exterior.

Enyu-kai 園遊会 Lit. asociaciones para el entretenimiento. Fiestas sociales realizadas en el exterior con el fin de propiciar encuentros distendidos entre los invitados mientras se disfruta de los cambios estaciones de la naturaleza. Las primeras *enyu-kai* en Japón han sido documentadas en la segunda mitad del SXIX.

F

Fuchichi-ku 風致地区 Área de belleza escénica. Sus regulaciones son incluidas en la planificación de las ciudades japonesas a partir de su promulgación en 1919. Su función es mantener la belleza en la relación de la ciudad con el paisaje. Para ello, en un distrito determinado, se añaden ciertas restricciones, tales como altura de los edificios, tala de árboles etc.

G

Genkan 玄関 Es el espacio de entrada tradicional en la arquitectura japonesa. Se caracteriza por estar cubierta por un tejado. Así mismo es el lugar encargado para salvar el desnivel entre la casa, elevado, y el suelo. También es el espacio para descalzarse antes de acceder a su interior.

Gogyo 五行 Filosofía que explica los eventos naturales como resultado de la interacción de cinco elementos: madera, fuego, tierra, metal y agua.

H

Higashiyama Daichakai: 東山大茶会 Asociación cultural cuyo propósito es la organización y celebración de una ceremonia del té de mayor alcance físico y social que la tradicional debido a que sincroniza a todos y cada unos de los eventos realizados sobre una misma parte del territorio de un lugar. De ese modo, supera el límite físico de un único espacio del té. En concreto el termino aquí se refiere a la creada y realizada en Higashiyama. Engloba tanto a los jardines de estudio como a otros situados en la misma zona, todos ellos bajo las montañas del este de Kioto.

Haiku 俳句 Forma de poesía tradicional japonesa de tres versos de cinco, siete y cinco moras respectivamente y en cuya temática alberga siempre un término que alude al cambio de estación.

Hiden no Waza 秘伝の技 Técnica revelada en secreto por parte del maestro a su discípulo y que rige la forma de transmisión clásica entre los artesanos japoneses de cualquier oficio.

Hinoki 檜 *Chamaecyparis obtusa*, de la familia de las cupresaceas. Es una especie endémica de Japón. Su madera es altamente apreciada por su calidad. Construye a los espacios de mayor significación en la arquitectura tradicional japonesa. También es una especie ornamental en los jardines. Tiene connotaciones simbólicas y se ubica cerca de los santuarios.

Hikae 控 En el arte del *ikebana*, sus obras se componen en base a tres líneas o vectores que simbolizan respectivamente al cielo (vertical), a la humanidad (diagonal) y a la tierra (horizontal). Una de las escuelas mas reputadas, Ikebono denomina *hikae*, a la linea de tierra, *soe*, a la linea de la humanidad y *shin*, a la linea del cielo respectivamente.

Hiraishi 平石 piedra plana situada en las orillas de los estanques a modo de remate y que sirve para posarse sobre ella y admirar una buena vista.

Hira niwa 平庭 tipo de jardín japonés que se caracteriza por una superficie prácticamente plana sobre la que se disponen los elementos de la composición tales como piedras, arboles etc, de tal manera que se remarca la horizontalidad del conjunto. No es frecuente el empleo de agua en ellos y se asocia en muchas ocasiones al jardín seco karesansui.

Hokora 祠 Pequeño santuario situado en las calles o en plena naturaleza.

I

Ichi go ichi 一期一会 lit. una vez, un encuentro. Una vez en la vida. Frase proveniente del mundo de la ceremonia del té y del entorno de Sen no Rikyu. Da énfasis en la transitoriedad de la vida al poner en relevancia lo excepcional y por lo tanto lo único de cada uno de los encuentros humanos.

Ikebana 生け花 Arte japonés del arreglo floral que trasciende el significado las flores y la definición por parte de ellas del espacio que colonizan.

Ima 居間 En la casa tradicional japonesa, se corresponde con el salón comedor

J

Jikoshoji 自己相似 La autosimilitud es una propiedad de los fractales, que en matemáticas es la propiedad de un objeto (llamado objeto autosimilar) en el que el todo es exacta o aproximadamente similar a una parte de sí mismo. Por ejemplo cuando el todo tiene la misma forma que una o varias de sus partes. Muchos objetos del mundo real, como las costas marítimas, son estadísticamente autosimilares: partes de ella muestran las mismas propiedades estadísticas en diversas escalas. Mandelbrot (1982, p.44).

K

Kakejiku 掛軸 Pintura o poema realizada sobre papel o tejido que incluye referencia a la estación del año y que cuelga a modo de pergamino sobre la pared del *tokonoma* en las estancias principales de la arquitectura tradicional japonesa y en especial en la estancia del té.

Kama 釜 Caldero. Recipiente metálico que sirve para calentar el agua en la ceremonia del té.

Kame ishi 亀石 En la religión budista, la tortuga sobre el agua con su caparazón en superficie y su cabeza sumergida hacia el fondo del océano evoca las profundidades a las que el alma humana puede alcanzar a través de la meditación.

Karesansui 枯山水. Literalmente paisaje seco. Estilo de jardín japonés cuya auge fue el periodo Muromachi (1336 1573). Su nombre hace referencia a un paisaje de montañas sin la existencia de agua real. Las piedras por tanto se ubican sobre un fondo de gravas plano en el que se rastrillan las ondas del mar.

Karikomi no mono 刈り込みの物 Arte de la poda de arbustos para darles una forma determinada. En Japón durante el periodo Edo fue frecuentemente utilizado. Por ejemplo en los jardines de Kobori Enshu, Daichi-ji en Koga-Kun de la prefectura de Shiga y Raikyu-ji en Takaha-shi de la prefectura de Okayama, las azaleas son podadas para crear una composición original en el jardín.

Kodama 木霊 lit. Espíritu del árbol. Espiritus míticos de Japón que viven en el bosque profundo.

Komorebi 木漏れ日 Reflejo de la luz sobre la materia al filtrarse a través de las hojas de los árboles.

Kokka Shinto 国家神道 Sintoísmo del estado. Ideología que caracteriza al periodo Meiji promulgada por su gobierno hasta su derrota en la segunda Guerra Mundial para identificar una nación con una religión. Por ello se dio preferencia a la religión nativa del sintoísmo sobre otras importadas como el budismo, taoísmo confucionismo, cristianismo, etc.

Kura 倉 Almacén tradicional japonés en forma de edificio independiente cercano a la vivienda principal.

Kuromatsu 黒松 *pinus thunbergii* o pino japonés de Thunberg. En su hábitat natural del Japón, este tipo de pino se halla principalmente cerca de las líneas costeras. Es muy empleado en la jardinería japonesa.

Kukan 空間 Espacio en el idioma japonés tal como se le denomina a partir del periodo Meiji. El termino no contiene las connotaciones temporales que tradicionalmente si incluye la de *Ma*

Kyakuma 客間 En la casa tradicional japonesa, sala de recepción de los invitados

M

Ma 間 distancia, intervalo.

Machiai 待合 Espacio arquitectónico de muy reducidas dimensiones no mayor de dos tatamis, cubierto y abierto en uno de sus lados en donde se ubica una bancada para sentarse. Es el lugar previo e inmediato a la casa del té en donde el invitado espera a que sea reclamado.

Machiya 町家 Casa o tienda urbanas tradicionales de Japón desde el periodo Heian hasta la actualidad. 京町家 *Kyomachiya* es el prototipo de *machiya* originado en Kioto y que sirve de estándar para el resto del país. Se caracteriza por ser un edificio de una o dos plantas construida de madera con reducida fachada compuesta de lamas para otorgar privacidad y de gran profundidad, con la entrada-corredor a un costado y las estancias ubicadas junto a él de manera consecutivas. Adicionalmente se intercalan algún patio interior o ya sito en el fondo. La primera habitación que da al frente de la calle puede servir como espacio de la tienda.

Matcha 抹茶 Té verde molido de origen Chino e importado en Japon en el SXII, ingrediente esencial para la celebracion de

la ceremonia del te tradicionalmente realizada segun los principios esteticos puestos en valor por Sen no Rikyu en el SXVI.

Miegakure 見え隠れ Lit. Revelar y ocultar. Técnica del jardín japonés que se basa en el efecto visual y espacial obtenido al solapar elementos entre sí sin percibirse los contornos de estos en su totalidad desde la posición desde donde se observan.

Progresivamente estos objetos y el espacio entre ellos son desvelados durante el recorrido.

Medaki 女滝 Lit. Cascada mujer. En el jardín japonés, nacimiento de agua silencioso y elegante, asociado a la figura femenina en contraposición al *odaki*, de abundante agua y estruendo referida a lo masculino.

Mochi no ki 鶯の木 *Ilex integra*. Árbol endémico de Asia y del sur de Japón de grandes y separadas hojas con flores pequeñas amarillas. Empleado en el jardín tradicional japonés. Adicionalmente tiene connotaciones sagradas.

Mokkoku 木斛 *Ternstroemia gymnanthera*. Árbol de hoja perenne endémico de Asia que destaca por la belleza y disposición de sus hojas.

Moriyama no ishi 守山石 Piedra de la región de Moriyama altamente empleada por Ogawa que destaca por la riqueza y variedad de sus vetas.

N

Nagi 椰 *Nageia nagi*. Conífera de la familia de las podocarpaceae endémica de Japón China y Taiwán. Las hojas nuevas son brillantes y claras mientras que se van oscureciendo. Se suele ubicar en las proximidades de los santuarios.

Natsume 棗 Pequeña caja lacada de madera que sirve para contener al té *matcha*. Debe su nombre a la forma similar al fruto del azufaifo

Nihon-ga 日本画 Lit. Pinturas de estilo japonés. Obras pictóricas realizadas según las técnicas materiales y estéticas japonesas. Término acuñado en el periodo Meiji para distinguirlas de las *Yoga* que son las de estilo europeo.

Nijiri guchi 躡り口 Reducida entrada de la casa del té similar a la forma de una ventana.

Noh 能 Representación artística japonesa de un drama lírico. Procede de las danzas y los rituales de los templos.

O

Obon お盆 Festividad japonesa que honra a los antepasados ya desaparecidos. De origen budista se celebra durante el verano. Va asociado al canto y baile de danzas con las vestimentas típicas japonesas.

Odaki 男滝 Lit. Cascada hombre. En el jardín japonés, nacimiento de agua abundante y con estruendo, asociado a la figura masculina, en contraposición a la *medaki*, hilo de agua silencioso vinculado a lo femenino.

Oku 奥 en un espacio dado, representa a la posición más recóndita.

R

Roji (jardín de) 露地 lit. Suelo húmedo. Camino de acceso a través de las piedras *tobi ishi* que marcan el camino hacia la casa del té caracterizado por la umbría creada por las plantas siempre verdes que aquí se ubican. Se divide por un jardín exterior e interior, con una *machi ai* y en él se ubican elementos típicos como las linternas o el *tsukubai*.

S

Sakaki 榊 *Cleyera japonica*. Árbol de hoja perenne, nativo de Japón, Corea y China. De hojas muy oscuras y duras. Es el

árbol sagrado del sintoísmo, lugar de residencia de los dioses.

Sakoku 鎖国 Lit. País en cadenas. Política del sogún Tokugawa que marcó las relaciones del país con el exterior basadas en una estrategia de aislamiento. Para ello ninguna persona extranjera o nativa podía entrar o salir del país estando castigado bajo pena de muerte. Entró en vigencia en 1641 tras la expulsión de Japón de los extranjeros europeos. En la practica si hubo contactos con el exterior pero de manera muy reducida y siempre bajo el control del sogún. Tuvo su fin a partir de 1853 cuando el comodoro Matthew llega a la bahía de Tokio para exigir la reapertura al exterior del país.

Sakuteiki 作庭記 Lit. Notas prácticas sobre la realización de jardines. Atribuido a Tachibana Toshitsuna. Escrito en la segunda mitad del S. XVI, es el texto publicado más viejo del mundo del arte de la jardinería.

Salsuberi 百日紅 Lagerstroemia indica. Árbol endémico de Japón de pequeño tamaño que destaca por su larga y bella floración coincidente en su tramo fina con el cambio de color de las hojas en otoño.

Sanshisuimei 山紫水明 Término que genéricamente define a un paisaje natural hermoso, límpido, con la bruma que desciende de la montaña, bajo la luz púrpura de la aurora en el inicio del día, en donde el agua, lámina cristalina, forma la imagen especular de dicha belleza escénica. De forma específica el término alude a la ciudad de Kioto, por su peculiar enclave, rodeado de montañas e irrigada por numerosos ríos y canales. El término fue ampliamente divulgado por 頼山陽 Rai San-yō, pensador, pintor y escritor japonés (1780-1832) que desde su pequeña vivienda, hoy en día todavía en pie a orillas del río Kamogawa y orientada hacia Higashiyama, divisaba día tras día la belleza de los amaneceres salientes tras las montañas y el fulgor del atardecer de las mismas a la orilla de la brisa del agua del río.

sanzon seki gumi 三尊石組 Piedras de distinto tamaño y ubicación articuladas entre ellas y que representan a la tríada budista como eje principal u otras composiciones descritas en sus manuales.

Satoyama 里山 Terreno perteneciente a las montañas. Intersección de sus pies con los campos planos de cultivo de los cuales se hace uso de sus recursos tanto forestales como para desarrollar la agricultura en sus terrenos.

Seiza 正座 Lit. Sentarse correctamente. Forma tradicional de sentarse en Japón, apoyando las rodillas sobre el suelo y descansando las nalgas sobre los talones.

Sencha 煎茶 Lit. Infusión de té. Preparada a partir hojas secas de que han sido inicialmente tostadas al vapor y enrolladas enteras, se disuelven posteriormente en agua caliente sin que ésta llegue a su punto de ebullición y cuyo resultado es un caldo de color verde limón brillante de sabrosos sabores a vegetales y a algas. Se diferencia por tanto del té *matcha* respecto a que no está molido. En cuanto a su origen, el té *sencha* proviene de China en el S. XVII e inmediatamente tiene sus seguidores en Japón.

Sishiodoshi 鹿威し Lit. espanta ciervos. Sofisticado artefacto del jardín tradicional japonés compuesto por tres partes: un canal de agua, una caña hueca de bambú y una jofaina. El agua cae de la canal sobre la boca abierta de unos de los extremos del bambú, el otro esta cerrado por uno de los nudos de la caña. Una vez colmado su interior de agua, éste pivota sobre un eje y la vuelca sobre la jofaina que reside en su base. En ese momento al chocar sobre su borde de piedra y ya hueco de agua, el bambú realiza un sonido estridente que es el que sirve para espantar a los animales que acceden al jardín con el fin

de alimentarse de las plantas. Famoso es el *sishiodoshi* del jardín de Shisen-do.

Shakkei 借景 Técnica del jardín japonés que se basa en incluir elementos naturales o artificiales exteriores a partir de un enmarcado realizado de distintos modos, como por ejemplo la estructura arquitectónica, el arbolado etc. Por lo tanto lo que distingue al *shakkei* es una acción activa que modifica la forma de tomar prestado el paisaje y no una mera vista que acaece de manera pasiva.

Shidare Sakura 枝垂桜 *Cerasus spachiana*. Cerezo japonés llorón con sus ramas delgadas, flexibles y colgantes

Shide 紙垂 papiroflexia de papel blanco con distintos patrones quebrados que cuelga junto a la *shimenawa* en los recintos sagrados sintoístas.

Shoin zukuri 書院 Lit. Habitación de la escritura o del dibujo. Habitación principal de la casa cuyo origen es la sala para leer los *sutras* de los templos. Tradicionalmente junto a esta habitación acompaña una bella vista al jardín exterior. Como estilo arquitectónico se refiere a aquel que se desarrolla en las mansiones de los militares y templos de los periodos Momoyama y Edo.

Shimenawa 注連縄 Lit. Cuerda enrollada. Hilatura trenzada formada por paja de arroz que cuelga por gravedad en su parte intermedia y es unida en sus extremos a elementos arquitectónicos o naturales. Indican la entrada a un recinto sagrado y su función es purificar el lugar.

Shinden zukuri 寝殿造 Estilo arquitectónico desarrollado durante el periodo Heian caracterizado por la simetría en la disposición de diferentes volúmenes disgregados.

Shizen shugi 自然主義 Naturalismo

Sho-gatsu 正月 Año nuevo japonés en donde se celebran las correspondientes tradiciones y celebraciones referidas a esta fecha del año.

Shoji 障子 Cerramiento tradicional japonés compuesto por bastidores de madera y papel de *washi* en sus huecos con el fin de dejar pasar la luz a su través.

Soseki 礎石 Piedra base de los pilares de los templos reutilizada como piedra *tobi ishi* en los jardines.

Sudare 簾 Quitasol de bambú que permite ser enrollada también movable. Utilizado como elemento de privacidad y para el confort ambiental de las habitaciones situado en las líneas de contorno de la edificación con respecto al exterior o entre las propias habitaciones.

Suikinkutsu 水琴窟 Sofisticado elemento del jardín tradicional japonés formado por un recipiente de con forma de campana invertida que enterrado en la tierra. Sirve como cavidad de resonancia para el agua que se escurre desde la superficie de la tierra hacia su interior. En ese tránsito, el sonido describe una bella y recóndita armonía que describe el camino del agua a través de piedras y recovecos.

Suhama 州浜 Orilla. Intersección de los cuerpos de agua y las tierras del jardín rematada por un cuerpo de gravas.

Sun 寸 Unidad de longitud japonesa equivalente a 30,3 milímetros.

Sunayama 砂山 Montaña de arena o gravas muy finas en forma de cono que se sitúan en los espacios umbrales de las

entradas de los templos o los jardines. Su origen incierto parece estar relacionado con el hecho de acumular el material que le da forma a partir de barrer el espacio circundante con el fin de dar paso a las personas importantes entre dos *sunayamas* consecutivas ubicadas en el jardín norte de los templos y santuarios.

Sukiya 数寄屋 Estilo arquitectónico desarrollado a partir del inicio del periodo Edo y que deriva del *shoin zukuri*. Le diferencia con respecto a este por un mayor rasgo de informalidad y por el hecho de reflejar el gusto propio del propietario.

Soto 外 Regla social y del lenguaje que designa el modo en la que se ha de establecer el conjunto de relaciones sociales no incluidas en *uchi*. Su consecuencia es un mayor signo de respeto, reserva y contención emocional.

T

Tenchijin 地人 Principio paisajístico que describe el universo incorporando elementos como el cielo, la tierra y el ser humano.

Tokonoma 床の間 Hornacina de la habitación de recepción del invitado en la casa tradicional japonesa en donde se ubican los elementos artísticos característicos del arte japonés como el *kakejiku* el *ikebana* etc.

Torii 鳥居 Arcos tradicionales de madera japoneses situados en la entrada de los recintos sintoístas y que designan el paso al mundo sagrado.

Tsuka 塚 Montículo, túmulo.

Tsukubai 蹲 Jofaina de piedra característica del jardín tradicional cuya función es purificar las manos con el agua que contiene siendo paso previo a un ritual sagrado.

Tsuru ishi 鶴石 En la religión budista. La imagen de la grulla con su cabeza al cielo representa a las altitudes que el ser humano puede conquistar a través de la meditación.

Tsubo niwa 坪庭 Pequeño jardín situado en los patios interiores de la tradicional casa japonesa.

Tobi-ishi 飛石 Piedras que sirven para conducir el paso a través del jardín y que simulan a las mismas que en la naturaleza cruzan la corriente de un río.

U

Uchi 内 Regla social y del lenguaje que designa el modo en la que se ha de establecer el conjunto de relaciones con las personas más cercanas. Se caracteriza por una mayor informalidad y confianza.

Uguisu 鶯 *Horornis diphone*. Ave nativa de Asia más escuchado que avistada, sobretodo al inicio de la primavera. Se distingue por la belleza de su canto, en especial por el intervalo que deja entre sus sucesivos cantos en la que el silencio se adueña del espacio a la espera de su siguiente voz.

Urasenke 裏千家 Una de las escuelas más importantes de la ceremonia del té japonesa.

W

Wabi cha 侘茶 Estilo de ceremonia del té tradicional realizada según los principios estéticos instaurados por su fundador Murata Juko y consolidados por le figura de Sen no Rikyu. Se caracteriza por la sobriedad y elegancia tanto de sus acontecimientos como de los utensilios y demás artes integradas para formar la atmósfera característica interior de la casa del té.

Wabi sabi 侘・寂 Concepto estético japonés que regula muchas de sus artes. Patina del tiempo depositada sobre objetos que han sido elaborados a partir de materiales rústicos y sencillos.

Washi 和紙 Papel tradicional japonés.

Wagashi 和菓子 Dulce japonés de pasta de arroz relleno de habas endulzadas u otras frutas.

Y

Yama no nami 山の波 termino que describe la sucesión de una montaña tras otra y el vacío entre ambas conformando un paisaje en gradación tamizado por la luz que penetra por sus valles.

Yusui: 幽邃 Serenidad recóndita.

Yaoyorozu no kami 八百万の神 Lit. ocho millones de dioses. En referencia al politeísmo que caracteriza a la religión sintoísta.

Z

Zaibatsu 財閥 Camarilla financiera. Grupo de empresas con una presencia activa dentro de los distintos sectores de una economía.

Zakan-shiki-teien 座観式庭園 Tipo de jardín tradicional japonés para ser observado sentado sobre el tatami desde un punto de vista específico generalmente en la habitación *shoin*.

BIBLIOGRAFÍA*

*Cuando la referencia se incluye el idioma japonés, indica el idioma original de la publicación consultada. En esos casos la referencia viene precedida por el título en inglés que sus propios autores le han asignado a sus publicaciones. En el caso de que sus autores no hayan hecho traducción del título de sus publicaciones, la referencia traducida al idioma español ha sido hecha por el autor de esta tesis.

A

- Akisato, Ritoken. 1921. *Chikuzan Sansui Ishigumi Ensei Yaegaki Shinsen Niwaturukiden (Selección de Trabajos de los Jardineros de Paisajes, Rocas, Cerramientos)*. Ed. Kajitabunkodo. 1921
秋里籬島軒。『築山山水石組園生八重垣新撰庭作傳』(梶田文光堂: 1921年)
- Akizato, Rito. 1780. *Miyako Meisho Zue (Guía de Paisajes de Kioto)*. Ed. Shorin Yoshinoya. 1780
秋里籬島。『都名所図会』(書林吉野屋: 1780年)
- Amasaki, Hiromasa. 1990. *Ueji No niwa: Ogawa Jihei no Sekai (Los jardines de Ueji: El Mundo de Ogawa Jihei VII)*. Ed, Tankosha. 1990
尾崎 博正。『植治の庭—小川治兵衛の世界』(淡文社: 1990年)
- ; Tabata, Minao. 1992. *Designs in Stone and Water, Landscaping Techniques of Ueji*. Ed. Tankosha. 1992
尾崎 博正・田畑 みなお。『石と水の意匠—植治の造園技法』(淡文社: 1992年)
- . 1994a. *Aoi Garden and Kasui Garden in Kyoto Miyako Hotel*. Ed. Miyako Hotel. 1994
尾崎博正。『都ホテル 葵殿庭園及び佳水園庭園』(都ホテル: 1994年)
- . 1994b. *OGAWA Jihei VII: The Pioneer of Modern Garden in Japan*. Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture. 1994, 58(2), P. 107-110.
尾崎博正。『七代目小川治兵衛(植治): 近代庭園の先覚者』(日本造園学会誌: 1994年、58(2)号、107-110)
- ; Nakamura, Makoto. 2001. *Fukei wo Tsukuru: Gendai no Zoen to Dentoteki Nihonteien*. (Crear un paisaje, Paisajismo Contemporáneo y Tradicional Jardín Japonés) Ed. Showado. 2001
尾崎 博正・中村 一。『風景をつくる—現代の造園と伝統的日本庭園』(昭和堂: 2001年)
- . 2007. *Tairyusanso: Ueji to Toson no Waza*. (Tairyu-sanso, las Habilidades de Ueji) Ed. Tankosha. 2007
尾崎 博正。『對龍山莊—植治と島藤の技』(淡文社: 2007年)
- . 2012. *Nanadaime Ogawa Jihei: Sanshisuineino Miyako ni Kahesaneba*. (La séptima generación de Ogawa Jihei: Que vuelva la Belleza Escénica a Kioto) Ed. Minerva Shobo. 2012
尾崎 博正。『七代目小川治兵衛: 山紫水明の都にかへさねば』(ミネルヴァ書房: 2012年)
- Ando, Tadao. 1993. *Thinking in MA, Opening MA*. Berque, Augustine, Lieux substantiels, milieu existencial, l'espace ecumenal, Communication au colloque Les Espces de l'Homme, College de France, 1993
- Arnheim, Rudolf. 2011. *Arte Y Percepción Visual: Psicología Del Ojo Creador*. Ed. Alianza. 2011
- Awano Takashi; Hattori Tsutomu; Shinji Isoya. 2002. The Establishment and Spatial Composition of Meiji Era (1868-1910) Gardens in Tokyo Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture. 2002, Nº 65(5), P. 379-382.
粟野 隆・服部 勉・進士 五十八。『明治期東京における庭園空間の成立と構成』(日本造園学会誌: 2002年、65(5)号、379-382)
- . 2005. *Style and Space of Semi-western Gardens in Modernized Residential Spaces in the Meiji Tokyo* Journal of The Japanese Institute of Landscape Architecture. 2005, Nº 68(5), P. 381-384.
粟野隆。『明治期東京の近代邸宅空間における洋風庭園の様式と空間』(日本造園学会誌: 2005年、68(5)号、381-384)
- Barlés Báguena, Elena. 2011. *El arte del jardín japonés y su introducción en Occidente durante el periodo Meiji (1868-1912)* en CID, Fernando (coord.), ¿Qué es Japón?, Introducción a la cultura japonesa. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. 2011. P. 579-603

B

_____. 2012. *El descubrimiento en Occidente de Japón y de sus artes durante la Era Meiji (1868-1912)* en AA. VV.: La fascinación por el arte del País del Sol Naciente, El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912). Fundación Torralba, Fundación Japón, Museo de Zaragoza. 2012. P. 97-165

C

Beasley, William. 2007. La restauración Meiji. Ed. Satori Ediciones. 2007

Cabeza, Láinez; José, María. 2007. *Sobre las Relaciones Entre el Zen y el Arte Oriental*. En: Japonés y Japoneses en las Orillas del Guadalquivir. Sevilla, España. Cajasol. 2007. P. 251-263.

Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Ed. Gustavo Gili. 2002

D

Davidson, Keir. 2007. *A Zen Life in Nature - Muso Soseki in His Gardens* Michigan monograph series in Japanese studies. 2007, N° 56, P. 224-275.

E

Enders, Siegfried; Gutschow, Niels. 1998. *Hozon : Architectural and Urban Conservation in Japan*. Ed. Edition Axel Menges. 1998

G

Groat N. Linda; Wang David. 2013. *Architectural Research Methods*. Ed. Willey. 2013

H

Harada, Tomohiko. 1984. *Kyoto Sennen 3: Garden and Tea House: Colorful and WABI and SABI*. Ed. Kodansha. 1984
原田 伴彦。『京都千年〈3〉庭と茶室—華やぎとわび・さび』(講談社: 1984年)

Harigaya, Shokichi.1934. *The European style gardens in the Meiji Period* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1934, N° 1(2), P. 93-101.
針ヶ谷 鐘吉。『明治時代の洋風庭園』(造園雑誌: 1934年、1(2)号、93-101)

_____.1943. *French Garden* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1943, N° 10(2), P. 15-21.
針ヶ谷 鐘吉。『佛蘭西風景式庭園』(造園雑誌: 1943年、10(2)号、15-21)

Hayase, Mayumi; Nakamura; Morimoto, Yukihiro; Imanishi, Junichi *et al.* 2012. *Landscape Simulation for Restoring Borrowed Scenery of a Japanese Garden Using a Terrestrial Laser Scanner* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture. 2009, N° 2, P. 62-66.
早瀬 真弓・森本 幸裕・深町 加津枝・今西 純一 *et al.* 『地上型レーザーキャナを用いた庭園の借景復元に関する景観シミュレーション』(日本造園学会誌: 2009年、2号、62-66)

Heisig, James W. 2002. *Filósofos de la nada: un ensayo sobre la escuela de Kioto*. Ed. Herder. 2002

Hisamatsu, Shinichi.1971. *Zen and the fine arts*. Ed. Kodansha International. 1971

I

Inaji, Toshiro.1985. *A Study of the Relation between Traditional Japanese Gardens and Houses, II : About Miekakure (Seen and Hidden)* Bulletin of Japanese Society for Science of Design.1985, N° (51), P. 35-40.
稲次 敏郎。『日本庭園と建屋の関係研究-II : 《見えかくれ》について』(デザイン学研究: 1985年、(51)号、35-40)

Inose, Hiroyoshi.2003. *The Influence of Green Tea (Sencha) Related Ideas on the Gardens of Ueji*. Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture. 2003, N° 66(5), P. 381-384.
猪瀬弘義。『植治の庭における煎茶的発想』(日本造園学会誌: 2003年、66(5)号、381-384)

Inoue, Mitsuo. 1985. *Space in Japanese Architecture*. Ed. Weatherhill. 1985
Isozaki, Arata. 2000. *The Exhibition “Ma : twenty years on”*. Ed. The University Art Museum, Tokyo University of the Arts Cooperation Society. 2000
磯崎 新。『「間 - 20年後の帰還」展』(東京藝術大学大学美術館協力会: 2000年)

_____. 2006. *Japan-ness in Architecture*. Ed. The MIT Press. 2006

Itoh, Teiji. 1980. *Space and Illusion in the Japanese Garden*. Ed. Weatherhill. 1980

J

Jammer, Max. 1954. *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. Ed. Harvard University Press. 1954

K

Kawasaki, Kojiro. 1978. *The SUKIYA Style Gardens*. Ed. Seibundo-Shinkosha. 1978
川崎幸次郎。『数寄屋の庭 : 川崎幸次郎作庭集』(誠文堂新光社: 1978年)

Keane, Marc P.; Takei, Jiro. 2008. *SAKUTEIKI: Visions of the Japanese Garden*. Ed. Tuttle Publishing. 2008

_____. 2010. *The Japanese Tea Garden*. Ed. Stone Bridge Press. 2010

Kida, Jun'ichiro. 2004. *Kibutsu Kigen Senshu (Antología de origen de las cosas)*. Kress Publishing. 2004
紀田順一郎。『事物起源選集』(クレス出版: 2004年)

Kimura, Saburo.1981. “EN” and “SONO” (*Landscape (Park) and Garden*) Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1981, N° 45(2), P. 19-21.
木村 三郎。『“苑”と“園”』(造園雑誌: 1981年、45(2)号、19-21)

Kodama, Haruhiko; Mitani, Toru.2007. *A Spatial Study of Japanese Stroll Gardens through the Graphical Analysis of Luminous Environment under Tree Canopies*. Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture. 2007, N° 70(5), P. 501-506.
児玉 治彦・三谷 徹。『樹冠下の光環境からみる廻遊式庭園の空間構成』(日本造園学会誌: 2007年、70(5)号、501-506)

Komatsu, Hideo.2005. *The Historical Sociological Reconsideration on the Anniversary of the Heian Transfer of the Capital and the Industrial Exposition in Kyoto Studies*.2005, N° 52(1), P. 103-133.
小松秀雄。『京都の平安遷都(京都)記念祭と内国勸業博覧会の歴史社会学的再考』(論集2005年、52(1)号、103-133)

Komada, Kentaro; Ichihara, Kouichi.1998. *Relationship between the Park Visitor's Walking Speed and Views* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture.1998, N° 61(5), P. 613-616.
駒田 健太郎・市原 恒一。『公園利用者の歩行速度と景観との関係』(日本造園学会誌: 1998年、61(5)号、613-616)

Kondo, Shoichi. 1910. *Meien Gojushu (Cincuenta Grandes Jardines)*. Ed. Hakubunkwan. 1910
近藤正一。『名園五十種』(博文館: 1910年)

Kuck, Loraine E. 1937. *One Hundred Kyoto Gardens*. Ed. Kegan Paul, Trench, Trubner.1937
—————. 1980. *The World of the Japanese Garden: From Chinese Origins to Modern Landscape Art*. Ed. Weatherhill. 1980
—————. 2006. *The Art of Japanese Gardens*. Ed. Kegan Paul International Ltd. 2006

Kuitert, Wybe. 1988. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Ed. J C Gieben. 1988

—————. *et al.* 1999. *Landscape Design: Mind and Practice of Garden Planning*. Ed. Kadokawashoten. 1999
ウィーベ・カウテルト、他。ランドスケープデザイン『庭づくりの心と実践』（角川書店：1999）

Kunimitsu, Shiro. Shiki to Fudo: *Sanshisuimei no Miyako* (Cuatro Estaciones y el Clima: La belleza escénica de Kioto). Ed. Kodansha. 1984
邦光史郎。『四季と風土：山紫水明のみやこ』（講談社：1984年）

Kuroda, Yuzuru. 1907. *Kokokaishinroku*. 1907
黒田譲。『江湖快心録』（1907年）

—————. 1907. *Zoku Kokokaishinroku*. 1907
黒田譲。『續江湖快心録』（1907年）

Kuzunishi, Sosei. 1976. *Matsushita Shinshin’an Chashitsu Shuroku* (Recopilación de la Casas de té de Matsushita: Shinshin-an). Ed. Tankosha. 1976
葛西宗誠。『松下真々庵茶室集録』（淡交社：1976年）

Kyoto City Waterworks Bureau. 2013. *Miyakoshi Jogesuidō-kyoku*. “*Miyakoshi suido Hyakunenshi: Jojutsu-hen*. (Los 100 años de historia de Abastecimiento de Agua en la Ciudad de Kyoto)Ed. Kyoto City Waterworks Bureau. 2013
京都市上下水道局。『京都市水道百年史：叙述編』（京都市上下水道局：2013年）

Kyoto Culture Foundation. 1968. *MEIJI Era Cultural Property in Kyoto: Architecture,Gardens, Historic Sites*. Ed. Kyoto Culture Foundation. 1968
京都府文化財保護基金。『京都の明治文化財〈建築・庭園・史跡〉』（京都府文化財保護基金：1968年）

—————. 2008. *Chashitsu Shusei*. (El cuerpo de la Casa del té) Ed. Tankosha. 2008
中村昌生。『茶室集成』（淡交社：2008年）

M

Maki, Fumihiko. 1979. *Japanese City Spaces and the Concept of Oku*
The Japan Architect. 1979, N° 7905, P. 51-62.

Mandelbrot, Benoit B. 1982. *The Fractal Geometry of Nature*. Ed. Freeman. 1982

Matsuoka, Seigo; Rionni, Reo. 1981. *Ma no hon: Imeji no Gogo*. El libro de MA: Imagen de la tarde. Ed. Kosakusha. 1981
松岡正剛・レオ レオーニ。『間の本：イメージの午後』（工作舎：1981年）

Maruyama, Hiromu.1984. *A Historical Study on Maruyama Park : from 1871 down to 1886*
Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1984, N° 47(5), P. 7-12.
丸山 宏。『京都円山公園成立前史』（造園雜誌：1984年、47(5)号、7-12）

—————.1985. *The Extension of Maruyama Park*
Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1985, N° 48(5), P. 1-6.
丸山 宏。『円山公園の拡張』（造園雜誌：1985年、48(5)号、1-6）

Messervy, Julie; Abell, Sam. 1990. *Contemplative Gardens*. Ed. Howell Press. 1990

Minouchi, Katsuyuki.1968. *On natural light of tea-gardens and tea-houses*
Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1968, N° 32(2), P. 25-31
菱内 捷之。『露地および茶室での明るさについて』（造園雜誌：1968年、32(2)号、25-31）

Miyazawa, Natsuko; Miyazaki, Takamasa; Suzuki, Yuzo.2003. *Research on a landscape character to examine from the garden : Relations between OKU and the image* Urban planning, building economics and housing problems. 2003, P. 331-332.
富澤 奈津子，宮崎 隆昌，鈴木 雄三。『庭園からみる景観特性に関する研究：奥とイメージの相対関係の考察』（都市計画，建築経済・住宅問題：2003年、331-332）

Morimura, Atsuo; Morimoto, Yukihiko; Seo, Youngdae.2003. *Case Studies Of Fractal Properties In Semi-Natural Landscapes* GEI, Journal of University of Human Environments 5.2003, N° 1, P.90-98.
守村 敦郎・森本 幸裕・徐 英大。『半自然景観のフラクタル性に関する研究』（藝：人間環境大学人間環境学部紀要5：2003年、第1号、90-98）

Morioka, Kenji. 1969. *Kindaigo no Seiritsu: Meijiki Goihen (Establecimiento de Idioma Moderno: Vocabulario en la Era Meiji)*. Ed. Meiji Shoin. 1969
森岡健二。『近代語の成立：明治期語彙編』（明治書院：1969年）

Muraoka, Kanako.2010. *Gardens of the Iwasaki Family (Yataro, Yanosuke, Hisaya and Koyata Iwasaki)*
Nippon Teien Gakkaishi. 2010, N° (23), P. 13-21.
村岡 香奈子。『岩崎家4代の庭園』（日本庭園学会誌：2010年、(23)号、13-21）

—————.2011. *Influence of English Landscape Gardens on Japanese Gardens in the Meiji Era*
Nippon Teien Gakkaishi. 2011, N° (25), P. 25_31-25_39.
村岡 香奈子。『明治期の庭園におけるイギリス風景式庭園の影響』（日本庭園学会誌：2011年、(25)号、25_31-25_39）

N

Nagata, Michikazu; Yabe, Daichi.2000. *Tairyu-Sanso and its historical effects : Shoin Style and Wabi-Suki*
History and theory of architecture 2000, P. 119-120.
永田 諠和・矢部 大智。『對龍山莊の時代的意味 書院の場合：書院造りと侘び数寄』（建築歴史・意匠 2000，119-120）

—————.2001. *A Way to Modern Japanese Dwelling : Architecture and Garden of Tairyu-Sanso*
Journal of architecture and urban design, Kyushu University. 2001, N° 1, P. 39-53.
永田 諠和。『近代和風への道程：對龍山莊の建築と庭』（都市・建築学研究：九州大学大学院人間環境学研究院紀要：2001年、 1号、39-53）

—————.2001. *Tairyu-Sanso and its historical effects : The case of Chasitu spase and Ima-living space : The Germ of modern Japanese dwellings* History and theory of architecture. 2001, P. 355-356.
永田諠和。『對龍山莊の時代的意味(2)：茶室棟、居間棟の場合』（建築歴史・意匠：2001年、355-356）

Nakajima, Setsuko.1997. *The Creation Of “Shin-En (Shrine Garden)” In Kyoto In The Modern Period : Urban environment and green areas in Kyoto* Journal of architecture, planning and environmental engineering.1997, N° (493), P. 237-243.
中嶋 節子。『近代京都における「神苑」の創出：京都の都市環境と緑地に関する研究』（日本建築学会計画系論文集：1997年、(493)号、237-243）

Nakamura, Masao. 2001. *Chashitsu no Kenkyu: Rokuchasho no Sakufu wo Chuushin ni* (Un estudio sobre la casa de té: Seis Diferentes Estilos de Comerciantes de Te). Ed. Kawaharashoten. 2001
中村昌生。『茶室の研究—六茶匠の作風を中心に』（河原書店：2001年）

Nakane, Kinsaku. 1965. *Kyoto Gardens*. Ed. Hoikusha Publishing.1965

Neret, Gilles. 1994. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Ed. Benedickt Taschen. 1994

NHK. 2010. *Kioto Tenkamusou No Bessou-Gun. (El Inigualable Paraíso Terrenal del Grupo de Villas de Kioto)*. Estudio Takeo. DVD. Dur. 89 min.

Nihon Koten Bungaku Taikei. 1966. (Sistemática de la Literatura Clasica Japonesa) *Vol. 14, y Vol. 17*. Tokyo Ed. Iwanamishoten. 1966
『日本古典文学大系 第14巻・第17巻』（岩波書店：1996年）

Nishizawa, Fumitaka. 1976. *Nipponbunka No Naka De*. (Dentro de la Cultura Japonesa). Ed. Sagamishobo. 1976
西沢文隆。『日本文化のなかで』（相模書房：1976年）

—————. 1997. *Tatemono To Niwa*. Ed. (*Arquitectura y Jardines*). Kenchikushiryokenkyusha. 1997
西沢文隆。『建築と庭』（建築資料研究社：1997年）

Nitschke, Günter. 1966. *Ma - The Japanese Sense of Place*. Architectural Design. 1966, Nº 36, P. 116-156.

—————; Thiel, Philip. 1968. *Anatomie des gelebten Raumes (Anatomía del espacio vivido en Japón.)*. Ed. Bauen & Wohnen. 1968

—————. 1974. *Shime: Binding/Unbinding*. Architectural Design. 1974, Nº 12, P. 747-792.

—————. 1988. *Space tunnels: Rites of Passage to Places of Stillness*. Kyoto Journal. 1988, Nº 6.

—————. 1993. *Ma - Place, Space, Void*. Shinto to Ando. 1993, P.48-61. Academy Editions. 1993

—————. 1997. *Chinju no mori: Urban Deity Groves*. Daidalos, Architektur- Kunst - Kultur. 1997, Nº 65, P. 70-79.

—————. 2007. *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form; 25th edition*. Ed. Taschen. 2007
Jardín Japonés: Ángulo Recto y Forma Natural; 25ª edición.

NIWA. Nº 192, 2010. Ed. Kenchikushiryokenkyusha. 2010
『庭 192号 2010年3月号』（建築資料研究社：2010年）

—————. Nº 193, 2010. Ed. Kenchikushiryokenkyusha. 2010
『庭 193号 2010年5月号』（建築資料研究社：2010年）

—————. Nº 194, 2010. Ed. Kenchikushiryokenkyusha. 2010
『庭 194号 2010年7月号』（建築資料研究社：2010年）

Niwa, Asami; Kitao, Yasunori.2008. *A morphological study on the landscape structure of the Japanese Stroll gardens (Kaiyushiki-Teien) : Analysis on the center and periphery of the gardens by suing Space Syntax Methodology* Architectural Institute of Japan Kinki Branch Journal of Architecture and Planning.2008, Nº (48), P. 489-492.

丹羽 麻実・北尾 靖雅。『回遊式庭園における庭園景観の構造に関する研究：空間構造分析による庭園空間の中心と周縁の関係分析』（日本建築学会近畿支部研究報告集, 計画系2008年、(48)号、489-492）

Norberg-Schulz, Christian; N.-S., Anne Maria. 1979. *Genius loci: Paesaggio Ambiente Architettura*. Ed. Electa, 1979

Ogawa, Jihei, the 11th. 2003. *Take a Walk in the Ueji Gardens: Rakusuien and Murin’an Gardens*. Ed. Shirakawashoin. 2003
11代小川 治兵衛。『「植治の庭」を歩いてみませんか—洛翠庭園・無鄰菴庭園』（白川書院：2003年）

Ogawa, Koraku. 1980. *Cha no Bunkasi: Kissashumi no Nagare* (Historia de la Cultura del Té: Las modas del beber el té). Ed. Bun’ichisogo Publishing. 1980
小川後楽。『茶の文化史：喫茶趣味の流れ』（文一総合出版：1980年）

Ohara Museum of Art. 2012. *Yurinso*. Ed. Ohara Museum of Art. 2012
『有隣荘』（大原美術館：2012年）

Okutomi, Toshiyuki.2009. *A study of the Noh spaces located inside modern industrialist’s residences: case studies of Mitsui, Okazaki and Hekiunso* Journal of architecture and planning . 2009, Nº 74(644), P. 2265-2270.
奥富 利幸。『近代実業家邸宅の能楽場について—三井邸・岡崎邸・碧雲荘を通じて』（日本建築学会計画系論文集：2009年、74(644)号、2265-2270）

Ono, Kenkichi.1995. *The Construction Process of Rokasensui-Soh Garden and its Design* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture.1995, Nº 58(5), P. 1-4.
小野 健吉。『蘆花浅水荘庭園の築造過程とデザイン』（日本造園学会誌：1995年、58(5)号、1-4）

—————.1986. *The significance of gardens designed by Sekka Kamisaka* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1986, Nº 49(5), P. 49-54.
小野 健吉。『神坂雪佳の作庭とその意義について』（造園雑誌：1986年、49(5)号、49-54）

—————.1987. *Jihei Ogawa’s design represented in Tairyu-sanso garden* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1987, Nº 50(5), P. 13-17.
小野 健吉。『對龍山荘庭園における小川治兵衛の作庭手法』（造園雑誌：1987年、50(5)号、13-17）

—————. 2004. *Iwanami Japanese Garden Dictionary*. Ed. Iwanamishoten. 2004
小野健吉。『岩波 日本庭園辞典』（岩波書店：2004年）
Iwanami japonés Diccionario Garden.

—————. 2009. *Japanese Garden : The History of the Space of Beauty*. Ed. Iwanamishoten. 2009
小野健吉。『日本庭園—空間の美の歴史』（岩波書店：2009年）
Jardín Japonés: La Historia del Espacio de Belleza.

Ono, Sawako.1999. *Rikugien-garden as a Place for Nobutoki Yanagisawa’s Retreat*. Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture.1999, Nº 62(5), P. 417-422.
小野 佐和子。『柳沢信鴻の隠居所としての六義園』（日本造園学会誌：1999年、62(5)号、417-422）

Peng, Yigang. 1986. *Zhongguo Gudian Yuanlin Fenxi (Análisis jardines clásicos chinos)*. Ed. Construcción de China Prensa de la Industria. 1986
彭 一刚。『中国古典园林分析』（中国建筑工业出版社：1986年）

Piccinini, Adriana.2003. *Typology And Composition In The Modern Japanese Style Residence “Kokian” : Roof typology and composition in traditional Japanese architecture*. Journal of architecture, planning and environmental engineering. 2003, Nº (568), P. 141-145.
ピチニニ アドリアナ。『近代和風住宅「古稀庵」の屋根形状について：日本伝統建築の屋根形状に関する研究』（日本建築学会計画系論文集：2003年、(568)号、141-145）

S

Saito, Yasuhiko.1970. *The Development of Regional Tea Connoisseurs,1868-1970 : Kansai, Nagoya, and Kanazawa* Bulletin of the Faculty of Education & Human Sciences.2009, N° 11, P. 329-341
齋藤 康彦。『近代数寄者の地域的展開：関西・中京・金沢』（山梨大学教育人間科学部紀要：2009年、11号、329-341）

—————.2008. *The revival of the tea ceremony and the emergence of tea connoisseurs in the Meiji period.* Bulletin of the Faculty of Education & Human Sciences.2008, N° 10, P. 287-298.
齋藤康彦。『茶の湯の復興と近代数寄者の台頭』（山梨大学教育人間科学部紀要：2008年、号、287-298）

—————.2009. *Generational Transmission of Tradition among Taisho-period Tea Connoisseurs : the Appearance of A Fourth Generation.* Bulletin of the Faculty of Education & Human Sciences.2009, N° 11, P. 314-328
齋藤康彦。『近代数寄者の世代交代：第四世代の登場』（山梨大学教育人間科学部紀要：2009年、11号、314-328）

Seki, Tomomi; Ishikawa, Mikiko; Osawa, Satoshi.2008. *A Study on the Relationship between Architecture and Garden through the Change from Iwasaki-Koyata-Tei to the International House of Japan.* Journal of The Japanese Institute of Landscape Architecture.2008, N° 71(5), P. 457-462.
関 智美，石川 幹子，大澤 啓志。『岩崎小彌太郎から国際文化会館への変遷を通じた建築と庭園の関係性に関する研究』（ランドスケープ研究：2008年、71(5)号、457-462）

Seo, Youngdae; Morimoto, Yukihiro.1996. *Fractal on Design Elements of Katsura Imperial Garden* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture. 1996, N° 60(1), P. 56-60.
徐 英大・森本 幸裕。『桂離宮庭園のデザイン要素のフラクタル性について』（日本造園学会誌：1996年、60(1)号、56-60）

Shigemori, Chisao. 2003. *Kyoto no Niwa.* (Jardines de Kioto). Ed. Wedge. 2003
重森千青。『京の庭』（ウェッジ：2003年）

Shigemori, Mirei. 1936. *Nihon teien-shi zukan, Meiji Taisho Showa Jidai.* (Guía Ilustrada de la Historia de los Jardines Japoneses: Meiji, Taisho y Showa Eras: 1-4.) Ed. Yukosha. 1936
重森三玲。『日本庭園史図鑑 明治大正昭和時代 一、二、三、四』（有光社：1936年）

—————; Shigemori, Kanto.1971. *Nihon teien-shi taikei, Gendai no niwa* 27. Reseña Histórica de los Jardines Japoneses 27: Jardines Modernos. Ed. Nihonteishitaikeikankokai. 1971
重森三玲・重森究途。『日本庭園史大系 27. 現代の庭』（日本庭園史大系刊行会：1971年）

Shinji, Isoya.1982. *Studies on Characteristics of Japanese Gardens : On the scale analysis and the basic modules of the garden spaces.* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1982, N° 45(4), P. 236-246.
進士 五十八。『日本庭園の特質に関する研究：特に史的庭園空間の尺度分析とモジュールについて』造園雑誌：1982年、45(4)号、236-246）

—————; Suzuki, Makoto; Mizuguchi, Satoko. 1984. *Comprehensive Study of the Hibiya Park (1): Characteristics of the Park As a Historical Layered Space and Its Life Histirical Study* .Journal of Architecture and Building Science, Annual Report 1984, P. 80.
進士 五十八・鈴木 誠・水口 聡子。『日比谷公園の総合的研究(1)歴史的積層空間としての日比谷公園の性格と生活史的考察』（建築雑誌 建築年報1984, 80）

—————; Suzuki, Makoto; Aoki, Zenji.1984. *Studies on Characteristics of Japanese Gardens. : On the curvature analysis of garden pathes and the garden type.* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects.1984, N° 47(5), P. 43-48.
進士 五十八・鈴木 誠・青木 善二。『日本庭園の特質に関する研究：特に園路の曲率分析と庭園形式について』（造園雑誌：1984年、47(5)号、43-48）

—————.1986. *A Study on “SHAKKEI” : Borrowed Scenery Especially on the Characteristics of Japanese Attitude toward the Nature Observed from the Landscape Structure of Borrowed Scenery and Its Philosophy* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects N° 50(2), P. 77-88.
進士 五十八。『「借景」に関する研究：景観構造並びに借景思想にみる自然への態度の日本の特質について』（造園雑誌：1986年、50(2)号、77-88）

—————; Suzuki, Hiroyuki; Nakamura, Yoshio; et al. 1999. *Shinsakuteiki: Kokudo to Fukeizukuri no Shiso to Hoho (Shinsakuteiki: Pensamiento y Métodos de Desarrollo de Tierras y Paisaje).* Ed. Marumo Publishing. 1999
進士五十八・鈴木博之・中村良夫・他。『新作庭記：国土と風景づくりの思想と方法』（マルモ出版：1999年）

Shirahata, Yozaburo; Tabata, Minao. 2008. *Ueji, The Genius of Water and Stone.* Ed. Kyoto Tsushinsha. 2008
白幡 洋三郎・田畑 みなお『植治七代目小川治兵衛一手を加えた自然にこそ自然がある』（京都通信社：2008年）

Slawson, David A. 1991. *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens: Design Principles, Aesthetic Values.* Ed. Kodansha USA.1991

Sowa, Haruyoshi.1999. *The Sound of Water and Environment in “Tairyu-Sanso Garden”* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture.1999, N° 62(5), P. 661-664.
曾和 治好。『對龍山莊庭園の水音と環境音』（日本造園学会誌：1999年、62(5)号、661-664）

—————.2001. *The Sound of Environment in “Shisendo Garden”* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture.2001, N° 64(5), P. 769-772.
曾和 治好。『詩仙堂庭園の環境音』（日本造園学会誌：2001年、64(5)号、769-772）

Sugimura, Yuzo. 1966. *Chugoku no Niwa: Zoen to Kenchiku no Dento (Jardín Chino: Paisaje y Tradición de Arquitectura).* Ed. Kyuryudo.1966
杉村勇造。『中國の庭：造園と建築の傳統』（求龍堂：1966年）

Sugiura, Toshinori; Ohtani, Takahiko; Nishino, Sayaka.2012. *Sense of Depth in the View of Entsu-ji Temple Garden* Summaries of technical papers of annual meeting 2012, P. 831-832, 2012-09-12
杉浦 徳利・大谷 孝彦・西野 佐弥香。『円通寺庭園における奥行き感に関する研究』（学術講演梗概集：2012年、831-832）

Sugita, Soran; Morimoto, Yukihiro; Katsue, Fukamachi; Imanishi, Junichi, Amasaki Hiromasa. 2012. *Study on the construction process and the spatial characteristic of the Seifuso-garden by Ogawa Jihei VII* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture.2011, N° 74(5), P. 369-374.
杉田 そらん・森本 幸裕・深町 加津枝・今西 純一・尼崎・博正。『七代目小川治兵衛による清風荘庭園の作庭過程と空間的特色』（日本造園学会誌：2011年、74(5)号、369-374）

Suzuki, Hiroyuki.1982. *Buildings in SUKIYA-ZUKURI Style from MEIJI to SHOWA Eras: World of Ueji* Journal of architecture and building science.1982, N° 97(1195), P. 10-13.
鈴木 博之。『明治から昭和にいたる数寄屋：植治の世界』（建築雑誌：1982年、97(1195)号、10-13）

—————. 2013. *Niwashii Ogawa Jihei to Sono Jidai (El Jardínero Jihei Ogawa y su época).* Ed. University of Tokyo Press. 2013
鈴木博之。『庭師 小川治兵衛とその時代』（東京大学出版会：2013年）

Suzuki, Makoto; Awano, Takashi; Inokawa, Wakana.2005. *Aritomo YAMAGATA's Image and View of Gardens and Chinzan-so* Journal of The Japanese Institute of Landscape Architecture. 2005, N° 68(4), P. 339-350.
鈴木 誠・粟野 隆・井之川 若奈。『山縣有朋の庭園観と椿山荘』（日本造園学会誌：2005年、68(4)号、339-350）

—————; Moroi, Hiroyasu; Suzuki, Takashi; et al.2009. *The Rehabilitation Project of Chinzanso Garden*
Technical reports of landscape architecture.2009, N° (5), P. 14-19.
鈴木 誠・諸井 宏益・鈴木 崇・他。『椿山荘庭園の景観再構築(技術報告編)』 (造園技術報告
集: 2009年、(5)号、14-19)

T

Takanashi, Takehiko.2004. *Review of Opinions on Forest Landscape in Higashiyama, Kyoto City*
Bulletin of Japanese Society for Science of Design.2004, N° 51(2), P. 49-56.
高梨武彦。『京都・東山の森林風致に関わる言説のレビュー』 (デザイン学研究: 2004年、51(2)
号、49-56)

Takei, Jiro; Keane, Marc P. 2001. *Sakuteiki : Visions of the Japanese Garden : a modern translation of Japan's gardening classic*. Ed. Tuttle. 2001

Teramoto, Yasuhide.2003. *The tea culture found in the classics : from the introduction of tea to the formation of tea ceremony* Soken studies. 2003, N° 16, P. 1-15.
寺本 益英。『古典作品に見るお茶の文化史: 茶の伝来から茶道文化の成立まで』 (総研論集: 2003
年、16号、1-15)

The Mitsubishi Public Relations Committee. 1994. *Mansions and Gardens of the Four-Generation Iwasaki Family*.
Ed. The Mitsubishi Public Relations Committee.1994
三菱広報委員会。『岩崎家四代ゆかりの邸宅・庭園』 (三菱広報委員会: 1994年)

The Tankosha. 1976. *The Compilation of Matsushita-Shinshin'an Tea House*. Ed. Tankosha. 1976
淡交社編。『松下真々庵茶室集録』 (淡交社: 1976年)

The Togo Murano Committee. 1991. *The Sanyoso*. Ed. Dohoshashuppan. 1991
村野藤吾記念会。『三養荘』 (同朋舎出版: 1991年)

The Kyoto Shimbun Newspaper. 1990. *The 100-year History of The Lake Biwa Canal: Description Volume*.
Ed. Kyoto City Waterworks Bureau. 1990
京都新聞社。『琵琶湖疏水の100年: 叙述編』 (京都市上下水道局: 1990年)

—————. 1990. *The 100-year History of The Lake Biwa Canal: Pictorial Volume*.
Ed. Kyoto City Waterworks Bureau. 1990
京都新聞社。『琵琶湖疏水の100年: 画集』 (京都市上下水道局: 1990年)

Thiel, Philip. 1997. *People, Paths, and Purposes: Notations for a Participatory Envirotecture*.
Ed. University of Washington Press. 1997

Tonder, Gert J. van; Lyons, Michael J.; Ejima, Yoshimichi. 2003. *Computational Analysis of Ryoanji Garden*.
Journal of the Institute of Electronics, Information, and Communication Engineers. 2003, N° 86(10),
P. 742-746.Tonder, Gert J. van・Lyons, Michael J.・江島義道。『龍安寺の石庭を科学する: 枯山水石庭
に秘められたかたちを探る』 (電子情報通信学会誌: 2003年、86(10)号、742-746)

—————.2004. *Fractal Potential of “emptiness”*
The 1st International Conference on Foundations For Fractal Architecture in the 21st Century.

Tsuchiya, Kazuo.2007a. *Development Process and the Background of Villas of Modern Ages in Okitsu*
Journal of architecture and planning. 2007, N° (614), P. 237-243.
土屋和男。『興津における近代の別荘の形成とその背景』 (日本建築学会計画系論文集: 2007年、
(614)号、237-243)

—————.2007b. *The Study On The Place And Location Of Modern Wooden High-Class Japanese Houses By The Tea Party Record As ‘Taisho-Sadoki’* Journal of architecture and planning. 2007, N° (621), P. 173-180.
土屋 和男。『『大正茶道記』に見られる近代数寄者の住宅の所在と立地』 (日本建築学会計画系論
文集: 2007年、(621)号、173-180)

U

Ueyama, Fumiko; Iizuka Hideo.1998. *Computer Analysis on Borrowed Landscape of Japanese Gardens in Kyoto*
Fire safety, off-shore engineering and architecture, information systems technology.1998, P. 487-488.
上山 文子・飯塚 英雄。『借景庭園から見える地形のコンピューターによる分析研究』 (防火, 海洋,
情報システム技術: 1998年、487-488)

Usui, Kosaburo. 1910. *Glimpses of the historic gardens in Kyoto and its outskirts: Made from the latest and best photographs taken expressly for the publication*. Ed. Unsodo. 1910

Usui, Tadashi. 1910. *Glimpses of the historic gardens in Kyoto and Its Outskirts*. Ed. Yamada Unso-do. 1910

Uyehara, Keiji.1926. *Appropriation of View and Vistas*
Japanese Institute of Landscape Architecture.1926, N° 2(1), P. 121-127.
上原 敬二。『借景とヴィスタ』 (造園学雑誌: 1926年、2(1)号、121-127)

V

Vives, Javier. 2014. *Historia y arte del jardín japonés*. Ed. Satori Ediciones.2014

Y

Yagasaki, Zentaro.1990. *A study of villas in modern Kyoto by way of example JUGYUAN, the villas of SIMIZU KICHIJIRO*
Architectural Institute of Japan Kinki Branch Journal of Architecture and Planning.1990, N° (30), P.
905-908.
矢ヶ崎 善太郎。『近代京都における別荘建築の一動向 : 清水吉次郎別邸「十牛庵」をめぐって』 (日
本建築学会近畿支部研究報告集: 1990年、(30)号、905-908)

—————.1995. *HIGASIYAMA DAI-CHAKAI(Tea ceremony) and villas around the Higasiyama in modern Kyoto*
Architectural Institute of Japan Kinki Branch Journal of Architecture and Planning.1995, N° (35),
P. 1045-1048.
矢ヶ崎 善太郎。『東山大茶会と近代京都の別邸群(建築史・建築意匠・建築論)』 (日本建築学会近
支部研究報告集. 計画系: 1995年、(35)号、1045-1048)

—————.1996. *Ijuin kanetsune and Yamagata Aritomo : A study on the forming-process of guest-houses in the latter half of Meiji era, kyoto*. History and theory of architecture.1996, P. 45-46.
矢ヶ崎 善太郎。『伊集院兼常と山県有明について: 近代京都の別荘地形成に関するの研究』 (建築
歴史・意匠: 1996年、45-46)

—————.1998. *The Early Stage Of Making A Group Of Guest-Houses Around The Higashiyama-Area In The Modern Period, Kyoto* Journal of architecture, planning and environmental engineering.1998, N° (507), P. 213-219.
矢ヶ崎 善太郎。『近代京都の東山地域における別邸群の初期形成事情』 (日本建築学会計画系論
文集: 1998年、(507)号、213-219)

—————.1998. *Life and Works of IJUIN Kanetsune*
History and theory of architecture.1998, P. 397-398.
矢ヶ崎 善太郎。『伊集院兼常の人物像』 (建築歴史・意匠: 1998年、397-398)

—————.1999. *Locations And Construction Periods Of Architectures Or Gardens Which Were Used For HIGASHIYAMA-DAICHAKAI : A STUDY OF “SUKI-KUKAN” IN MODERN PERIOD BY INVESTIGATING HIGASHIYAMA-DAICHAKAI* Journal of architecture, planning and environmental engineering.1999, N° (515), P. 243-250.

矢ヶ崎 善太郎。『東山大茶会の会場となった建築・庭園の所在地と造営時期：東山大茶会に見る近代数寄空間の研究』（日本建築学会計画系論文集：1999年、(515)号、243-250）

—————.2005. *CHOSENKAKU resetting from SUMITOMO residence on CHAUSUYAMA : A study on Japanese-style architecture by YAGI-JINBEE*. Architectural Institute of Japan Kinki Branch Journal of Architecture and Planning.2005, N° (45), P. 801-804.

矢ヶ崎 善太郎。『住友茶白山本邸から移築された清涼寺澄泉閣について：八木甚兵衛の和風建築に関する研究』（日本建築学会近畿支部研究報告集。計画系：2005年、(45)号、801-804）

—————.2006. *A study on architecture and garden constructed by TANOMURA CHOKUNYU*.

History and theory of architecture 2006, P. 375-376.

矢ヶ崎 善太郎。『田能村直入の建築活動と作庭について：文人たちの数寄空間に関する研究』（建築歴史・意匠 2006, 375-376）

—————.2009. *A Study on works of carpenter, SHIMADA TOUKITI*

Architectural Institute of Japan Kinki Branch Journal of Architecture and Planning.2009, N° (49), P. 709-712.

矢ヶ崎 善太郎。『大工・島田藤吉の仕事と作風』（日本建築学会近畿支部研究報告集。計画系2009年、(49)号、709-712）

—————.2012. *Ueji, le précurseur du jardin japonais moderne et les hommes qui l’ont influencé*

(online source) publié dans Projets de paysage.2012, le N° 8.

http://www.projetsdepaysage.fr/fr/ueji_le_precurseur_du_jardin_japonais_moderne_et_les_hommes_qui_l_ont_influence

—————.2012. *Study on architecture of NOMURA TOKUAN*

Architectural Institute of Japan Kinki Branch Journal of Architecture and Planning.2012, N° (52), P. 749-752.

矢ヶ崎 善太郎。『野村徳七(得庵)の建築について：近代数寄空間と煎茶趣味に関する研究』（日本建築学会近畿支部研究報告集。計画系2012年、(52)号、749-752）

Yamane, Tokutaro. 1965. Jihei Ogawa. Ed. Kinzo Ogawa. 1965

山根 徳太郎。『小川治兵衛』（小川金三：1965年）

Yamano, Yoshiro; Yokoo, Akihiro; Nagata, Michikazu.2001. *Jihei Ogawa’s Configuration Method of Initial Villa Gardens: Tree Distribution in MURINAN and TAIRYUSANSO Gardens*

Architectural Institute of Japan Kyushu Branch Journal of Architecture and Planning.2001, N° (40), P. 637-640.

山野 善郎・横尾 昭宏・永田 諠和。『小川治兵衛の初期別荘庭園の構成手法について：無隣庵と對龍山荘の樹木配置を中心に』（日本建築学会九州支部研究報告：2001年、(40)号、637-640）

Yanagi, Soetsu, 1978. *The Unknown Craftsman : A Japanese Insight into Beauty*. Ed. Kodansha International. 1978

Yokoyama, Keiko; Suzuki, Makoto.2004. *Sprout of Modern Japanese Garden Design Observed through the*

Transformation of Yurinso-garden Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture.2004, N° 67(5), P. 393-396.

横山 恵子・鈴木 誠。『有隣荘庭園の変容にみる現代庭園デザインの芽生え』（日本造園学会誌：2004年、67(5)号、393-396）

Yumoto, Fumihiko. 1909. *Kyokarinsencho*. (Álbum de fotos de los Jardines de Kioto). Ed. Kyoto Prefectural Government. 1909

湯本文彦。『京華林泉帖』（京都府廳：1909年）

Z

Zoen. 1930. *Senzui Narabi ni yagyou no zu (Illustrations for designing mountain, water and hillside field landscapes)*.

Ed. Ikutoku Foundation. 1930

増門。『山水並野形図』（育徳財団：1930年）

REFERENCIA A ILUSTRACIONES

A

Akisato (1921): 390
Amasaki (1990): 37, 38, 39, 110, 111, 141, 142, 145, 148, 152, 171, 214, 241, 273, 298, 471, 761, 901
_____ (1992): 544, 566, 569, 577, 633, 654, 656, 657, 721, 732, 829, 929
_____ (2007): 8, 9, 10, 275, 293, 478, 670, 680, 686, 702, 705, 716
_____ (2012): 84, 85, 86, 87, 274, 291, 292, 821, 824, 863, 865

K

Kuitert (1999):166, 394, 425, 426, 427, 429, 430, 431

M

Maki (1979): 381, 382, 383

N

National Diet Library Digital Collections (recurso en línea): 42,43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 100, 219, 238, 271, 281, 282, 283, 347, 371, 511, 590, 628, 738, 758, 763, 759, 856, 857, 862, 864, 868, 936, 937, 939, 953, 954, 957

NHK (2010): 178, 254, 321, 409, 446

Nitschke (2007): 79, 137, 230

O

Ogawa (2003): 90, 91, 92, 94, 131, 453

Ohara (2012): 765

P

Pastor Ivars Juan: 2, 4, 5, 6, 20, 21, 22, 33, 34, 35, 40, 41, 48, 49, 50, 64, 72, 73, 74, 81, 95, 96, 97, 102, 104, 105, 106, 107, 112, 116, 122, 125, 129, 130, 132, 143, 146, 147, 149, 155, 160, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 183, 189, 190, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 208, 211, 212, 216, 227, 234, 235, 248, 256, 257, 258, 263, 264, 265, 267, 268, 277, 278, 303, 306, 307, 312, 313, 314, 316, 318, 320, 324, 327, 328, 329, 331, 332, 334, 338, 342, 343, 344, 345, 348, 353, 354, 355, 362, 363, 364, 366, 368, 374, 376, 380, 384, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 395, 396, 398, 399, 403, 405, 406, 414, 421, 422, 434, 439, 441, 448, 450, 455, 462, 463, 470, 472, 473, 474, 475, 479, 482, 483, 485, 496, 497, 498, 502, 518, 519, 520, 521, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 536, 537, 538, 546, 551, 554, 557, 567, 570, 572, 573, 574, 593, 596, 597, 598, 599, 601, 602, 603, 604, 605, 616, 617, 618, 619, 630, 635, 640, 648, 655, 658, 662, 664, 665, 674, 681, 682, 687, 688, 695, 696, 697, 698, 713, 717, 718, 720, 728, 733, 734, 755, 756, 757, 764, 766, 769, 770, 771, 783, 788, 789, 792, 796, 800, 801, 802, 803, 806, 809, 810, 822, 825, 826, 827, 828, 837, 838, 851, 852, 853, 861, 866, 867, 869, 870, 885, 886, 887, 896, 897, 902, 906, 907, 911, 912, 913, 914, 919, 922, 924, 930, 940, 943, 946, 948, 949, 951, 958, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 972, 973, 974

S

Shigemori (1936): 66, 67, 76, 77, 78, 98, 139, 140, 154, 218, 224, 225, 226, 239, 243, 272, 295, 309, 310, 584, 585, 586, 600, 643, 644, 669, 672, 710, 711, 712, 725, 952

Shirahata (2008): 12, 13, 14, 29, 30, 31, 163, 433, 622, 646, 689, 703, 706, 790, 819

Suzuki 2013: 25, 26, 634, 823

T

The Tankosha. 1976: 16, 17, 18, 138, 176, 185, 236, 385, 411, 486, 487, 490, 493, 516, 522, 673, 701, 704, 830, 839, 844, 846, 849

W

Wikipedia Commons Files (recurso en línea): el resto de imágenes aquí no indicadas

Y

Yamane (1965) 82, 83, 88, 89

OBRAS CONTEMPLADAS EN ESTA TESIS POR SU MAYOR IMPORTANCIA:

無隣庵 Murin-an

平安神宮 Heian Jingu

菊水 Kikusui-tei

智水庵 Chisui-an

対龍山莊 Tairyu-sanso

樂々莊 Rakuraku-so

青龍苑 Seiryu-en

何有莊 Kaiu-so

高台寺土井Kodaiji-doi

真々庵 Shinshin-an

慶沢園 Keitaku-en

京都市商品陳列所 Kyoto-shi Bijitsu Teien

洛翠 Rakusui-tei

居然亭 Kyozen-tei

丸山公園 Maruyama Koen

和輪庵 Warin-an

清風莊 Seifu-so

慶雲館 Keiun-kan

有芳園 Yuho-en

碧雲莊 Hekiun-so

白河院 Shirakawa-in

旧古河庭園 Furukawa-teien

清流亭 Seiryu-tei

辻屋庭園 Tsuji-ke

流響院 Ryukyo-in

光雲寺 Koun-ji

怡園 Yi-en

鳥居坂本邸 Kyu-Iwasaki-tei

葵殿庭園 Aoidono-teien 佳水園庭園Kasuien-teien

三養莊 Sanyou-so

OTRAS OBRAS DE MENOR ENVERGADURA:

並河靖之七宝記念館, Namikawa Yasuyuki Shippo Kinen-kan

桜鶴苑 Okaku-en

八千代 Yachiyo

先心庵 Senshin-an

浮月樓庭園 Fugeturo-teien

旧住友家衣笠別邸門衛所 Kyusumitomo-Kinugasa

大津魚忠 Uochu Otsu

京都市役所 Kyoto Shiyakusho

大岩庭園 Oiwa teien

落陽莊 Rakuyo-so

外村定次郎邸 Sotomura Teijiro-tei

中井三郎兵衛邸 Nakai Saburo-tei

大橋家庭園 Ohashike teien

旧色倉本邸 Kyuirokura hontei

有隣莊 Yurin-so

清水家十牛庵庭園 Shimizuke Jugyuan teien

高山寺 Kozan-ji

南陽院 Nanyo-in

善峯寺Zenho-ji

平安ホテル Heian Hotel

OTRAS OBRAS NO EXISTENTES EN LA ACTUALIDAD O MUY ALTERADAS:

久原庄三郎邸 Kuhara Shozaburo-tei

住友友純 Sumitomo Tomoito

住吉別邸 Sumitomo bettei

鰻谷旧本邸 Unagidani kyuhon-tei

西国寺公望 Saionji Kinmochi

駿河台本邸 Surugadai hontei

興津坐漁莊 Okitsu Zagyo-so

大原孫三郎 Ohara Magosaburo

天瀬別邸 Amase bettei

住吉別邸 Sumitomo bettei

北白川別邸 Kitashirakawa bettei

長尾欽弥 Nagao Kinya

桜新町本邸好田莊 Sakurashinmachi hontei Yoshida-so

鎌倉山別邸扇湖山莊 Kamakurayama bettei Senkosan-so

唐崎別邸隣松園 Karasaki bettei Rinsho-en

浜崎邸 Hamasaki-tei

奥村別邸 Okumura bettei

吉田別邸 Yoshida bettei

小川陸之助邸 Ogawa Rikunosuke-tei

薩摩別邸 Sattsuma bettei

松本別邸 Matsumoto bettei

京都博物館庭園 Kyoto hakubutsukan teien

京都偕行社庭園 Kyoto Kaikosha teien

RESTAURACIONES DE JARDINES HISTÓRICOS DE KIOTO:

京都御所, Kyoto gosho

桂 Katsura

修学院 Shugaku-in

二条各離宮Nijo kakurikyu

伏見桃山御陵 Fushimimomoyama goryo

悠紀王基西殿柴垣 Yukishukiryoden shibagaki

伏見桃山東陵 Fushimimomoyama toryo

久迹宮別邸 Kuninomiya bettei

清水寺南園 Kiyomizudera nan-en

伏見大倉恒吉邸 Fushimi Okura Tsunekichi-tei

八坂神社神苑 Yasaka jinja Shin-en

松ヶ崎水源地 Matsugasaki suigenchi

醍醐寺伝法院 Daigoji Denpo-in

東山靈山 Higashiyama Reizan

仁和寺 Ninna-ji

東寺Toji

金福寺 Konpuku-ji

護王神社 Go jinja

大徳寺Daitoku-ji

OTRAS OBRAS FUERA DE LA CIUDAD DE KIOTO NO EXISTENTES EN LA ACTUALIDAD O MUY ALTERADAS:

京都十六師団記念碑 Kyoto jurokushidan kinenhi

須磨賀陽宮別邸 Suma Kayanomiya bettei

浅見又蔵別邸慶雲館 Asami Matazo bettei Keiun-kan

山口県知事公舎 Yamaguchi-ken chijikosha

神戸山下太郎別邸 Kobe Yamashita Taro bettei

東京村井吉兵衛邸山王莊 Tokyo Murai Kichibee tei Sano-so

東京古河虎之助邸 Tokyo Furukawa Toranosuke-tei

住吉安宅弥吉別邸 Sumitomo Ataka Yakichi bettei

東京小倉正恒邸 Tokyo Ogura Masatsune-tei

CATÁLOGOS DE OBRAS

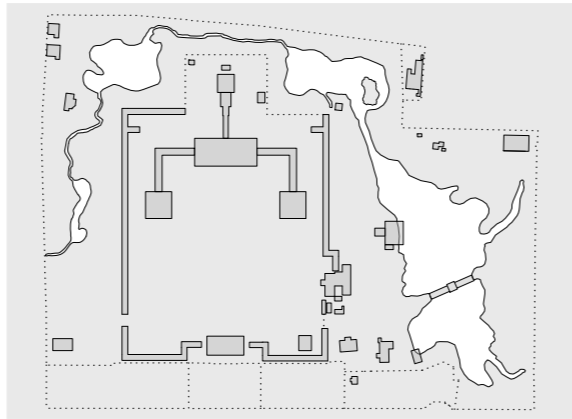
FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 無隣庵 Murin-an.
- Propiedad:** Yamagata Aritomo (1894-1941); Municipalidad de Kioto (1941- act.)
- Periodos de construcción:** 1894-1904; posteriormente cambios respecto al plano original entorno al área de la casa del té.
- Superficies:** recinto: 3.500m²; arquitectura: 520m²(15%); claro: 520(15%); velo: 2.000m² (60%); flujo: 450m² (15%).
- Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas y casa de té, ambas de estilo sukiya; edificación occidental de dos plantas.
- Peculiaridades:** designado lugar de belleza escénica del país en 1951.
- Dirección y acceso:** Kioto 606-8437, Sakyo-ku Nanzen-ji Kusagawa-cho 31; entrada libre de 9 a.m-16:30 p.m; tel. 075-771-3909.



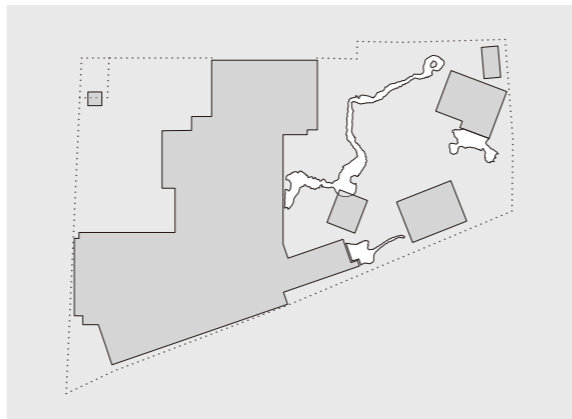
FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 平安神宮 Heian Jingu (1895-act)
- Propiedad:** Santuario de Heian Jingu (1895-1926)
- Periodos de construcción:** (1894-1926)
- Superficies:** 33.000m²
- Arquitectura:** Estilo *shinden-zukuri*
- Peculiaridades:** Designado lugar de belleza escénica del país en 1975
- Dirección y acceso:** Kioto 606-8341 Sakyo-ku Okazaki Nishiten-nou-cho Tel 075-761-0221. Entrada libre



FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 菊水 Kikusui-tei (1895-act)
- Propiedad:** Teramura Sukeemon(1895-1955); Kikusui(1955-act)
- Periodos de construcción:**1895
- Superficies:** 1.320 m²
- Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- Peculiaridades:** A pesar de la pequeña escala es un jardín de gran calidad espacial.
- Dirección y acceso:** Kioto. 606-8435 Sakyo-ku Nanzenji Fukuti-cho 31 Tel 075-771-4101. Entrada permitida



FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 智水庵 Chisui-an (1897-act)
- Propiedad:** Yokoyama Takaoki (1848-1916)
- Periodos de construcción:**1897
- Superficies:** 1.487 m²
- Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- Peculiaridades:** Jardín de muy difícil acceso. El plano es orientativo.
- Dirección y acceso:** Kioto. 606-8435 Sakyo-ku Nanzenji Fukuti-cho 44-1



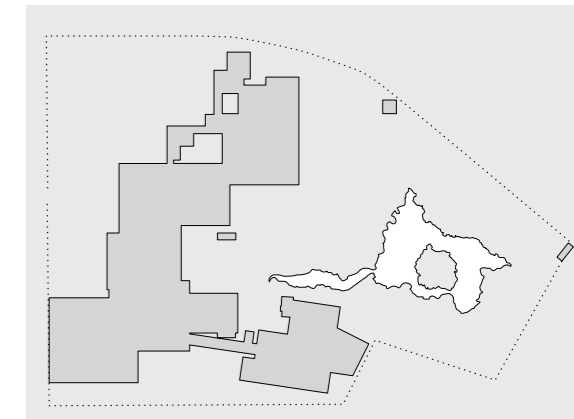
FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 对龍山荘 Tairyu-sanso.
- Propiedad:** Ijuin Kanetsune (1896-1901); Ichida Yaichiro-Ichida Co (1901-1914-2001); Sociedad Inversión Inmobiliaria (2001-2010) Nitori Holdings Co. (2010- act.).
- Periodos de construcción:** 1901-1905, (anteriormente existe un jardín construido en 1896 por su primer propietario y arquitecto paisajista Ijuin Kanetsune).
- Superficies:** recinto: 6,230m²; arquitectura: 910m²(15%); claro: 1.700(30%); velo: 2.900m² (45%); flujo: 700m² (10%);
- Arquitectura:** carpintero: Shimada Toukichi; cuerpo principal de una y dos plantas, mirador y cenador todas de estilo *sukiya*.
- Peculiaridades:** designado lugar de belleza escénica del país.
- Dirección y acceso:** Kioto 606-8435, Sakyo-ku Nanzen-ji Fukuchi-cho 22; entrada limitada; tel. 075-771-1587.



FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 楽々荘 Villa Tanaka-Gentarou (1898-1948) Rakuraku-raku-so (1948-act)
- Propiedad:** Tanaka Gentarou (1898-1948) Rakuraku-so (1948-act)
- Periodos de construcción:** 1902-1907
- Superficies:** 2.300m²
- Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- Peculiaridades:** Designado bien cultural de la prefectura de Kioto en 2009
- Dirección y acceso:** Kameoka. 621-0861 Kita-machi 44 Tel 0771-22-0808. Entrada permitida.



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 青龍苑 Seiryu-en

•**Propiedad:** Privada

•**Periodos de construcción:** 1904-1909

•**Superficies:** 6.500m2

Arquitectura: Estilo *sukiya-zukuri*

Peculiaridades:1931 Designado Lugar de interés del país en 1931.

•**Dirección y acceso:** Kioto 605-0862 Higashiyans-ku Kiyomizu 3-chome334 FAX075-525-2080. Entrada Permitida.



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 真々庵 Villa Sr. Sometani (1909-1961); Shinshin-an (1961-act)

•**Propiedad:** Sometani Kanji (1909-1961); Matsushita Konosuke (1961-1980); Panasonic Corporation (1980- act.)

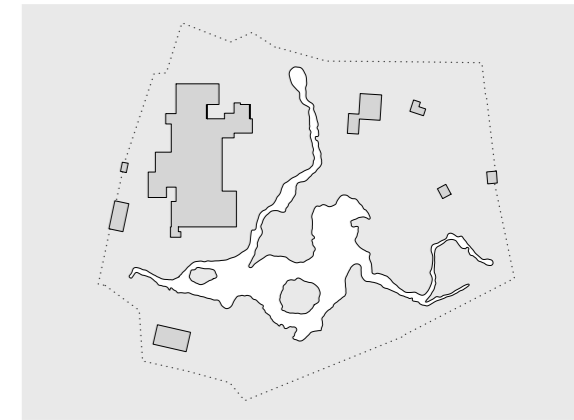
•**Superficies:** recinto: 4.400m²; arquitectura: 418m² (9.5%); claro: 1.100 (25%); velo: 2.880m² (65%); flujo: 545m² (12.5%);

•**Periodos de construcción:** 1909; en 1961 con el cambio de titularidad se realizan diversos cambios

•**Arquitectura:** Cuerpo principal de una planta, y casa de té de estilo *sukiya*.

•**Peculiaridades:** Debe su nombre al significado del carácter chino, verdad pura y a la onomatopeya que en japonés se le da al sonido de la nieve al caer, *shin shin*, reflejo del frío invierno de Kioto.

•**Dirección y acceso:** Kioto 606-8437, Sakyo-ku Nanzenji Kusakawa-cho 9-5; entrada limitada; tel.-



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 何有荘 Waraku-en (1905-1953); Kaiu-so (1953-act)

•**Propiedad:** Inabata Katsutarō (1905-1953); Omiya Kurakichi (1953-1984); Corporación Religiosa-Varios (1991-2005-2010); Larry Ellison (2010- act.)

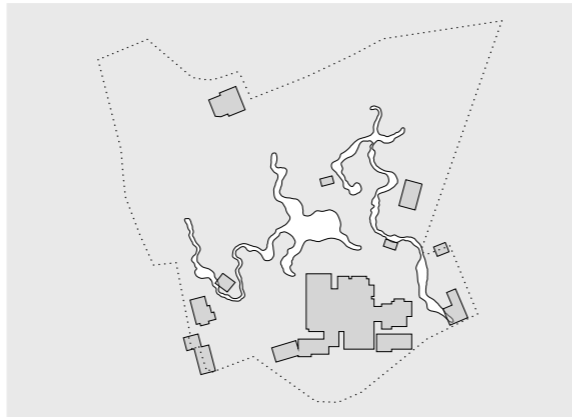
•**Superficies:** recinto: 14,190m²; arquitectura: 910m²(6,5%); claro: 2650(19%); velo: 8,900m² (60%); flujo: 835m² (6%);

•**Periodos de construcción:** 1905-1909 espacio principal; 1909-1917 aspectos de mayor complejidad constructiva y detalles.

•**Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas, y varias casas de té de estilo *sukiya*. Edificación estilo Occidental, arquitecto Goichi Takeda.

•**Peculiaridades:** La inusual forma del flujo del agua, separada en varios cuerpos no conectados entre sí;

•**Dirección y acceso:** Kioto 606-8435, Sakyo-ku Nanzen-ji Fukuchi-cho 46; entrada limitada; tel. 075-761-1745



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 慶沢園 Keitaku-en (1918-act)

•**Propiedad:** Sumitomo Shunsui(1918-1926) Osaka (1926-act)

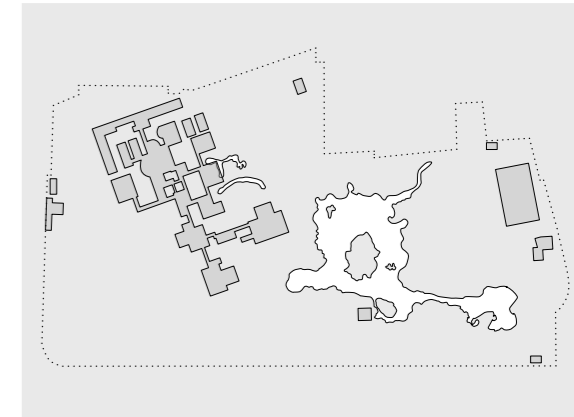
•**Periodos de construcción:** 1908-1918

•**Superficies:** 8.000m2

•**Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*

•**Peculiaridades:** Designado en lugar de interés de la ciudad de Osaka en 1999

•**Dirección y acceso:** Osaka 543-0063 Tennouji-ku Chausu-yama 1-108 Tel. 06-6771-8401. Entrada libre.



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 高台寺土井Togyu-an(1907-) Koudaiji-doi (act)

•**Propiedad:** Shimizu kichijirou (1907-) Koudaiji-doi (act)

•**Periodos de construcción:** 1907-1908

•**Superficies:** 4.600 m2

Arquitectura: Estilo *sukiya-zukuri*

Peculiaridades: La cascada seca

•**Dirección y acceso:** Kioto 605-0826 Higashiyama-ku koudaiji ma-suya-cho353 TEL 075-561-0309. Entrada restringida



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 京都市商品陳列所 Kyoto-shi Bijitsu Teien (1910-1933) Jardín del Museo de la ciudad de Kioto (1933-act)

•**Propiedad:** Kioto (1910-act)

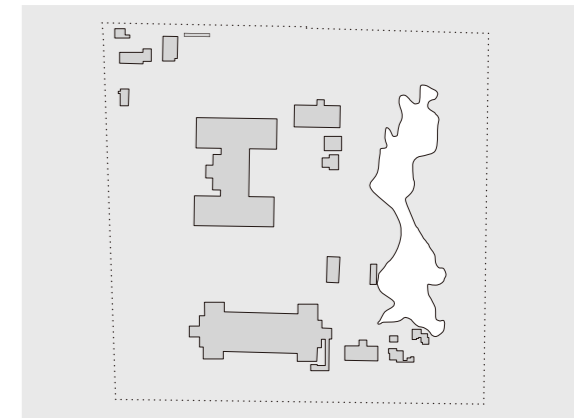
•**Periodos de construcción:** 1910

•**Superficies:** 9.000m2

•**Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*

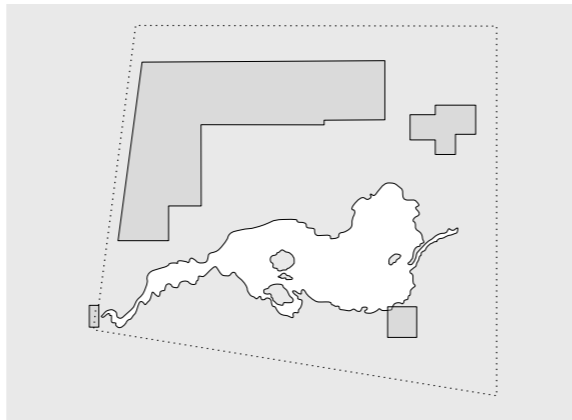
•**Peculiaridades:** Es el jardín del Museo de la ciudad de Kioto. Respecto al original se halla muy modificado.

•**Dirección y acceso:** Kioto 606-8344 Sakyo-ku Okazaki Enshouji-cho 124 Tel. 075-771-4107. Entrada libre.



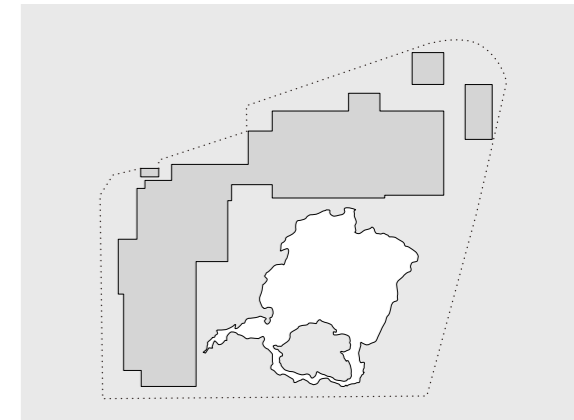
FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** 洛翠 Rakusui (1909-act)
- **Propiedad:** Fujita Kotarou (1863-1913) Ministerio de Correos (1958-2009) Empresa privada (2009-act)
- **Periodos de construcción:** 1909
- **Superficies:** 3.300m2
- **Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- **Peculiaridades:** La forma del estanque es similar a la del lago Biwa.
- **Dirección y acceso:** Kioto 606-8437 Sakyo-ku Nanzenji Kusakawa-cho 7-1. Acceso limitado.



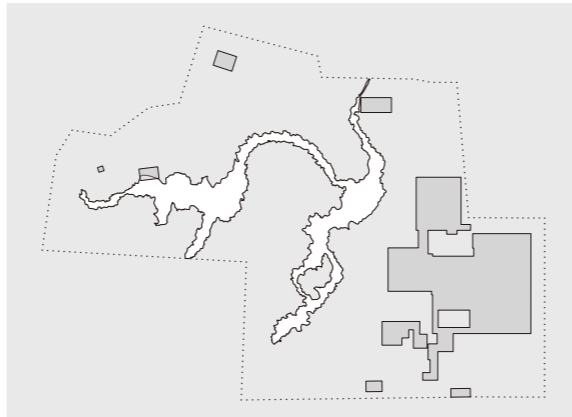
FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** 和輪庵 Warin-an
- **Propiedad:** Kyocera Co.
- **Periodos de construcción:** 1912
- **Superficies:** 3.750m2
- **Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- **Peculiaridades:** De espaldas a Higashiyama toma prestada la pagoda del templo de Kuro-dani. El plano es orientativo.
- **Dirección y acceso:** Kioto. 606-8447. Sakyo-ku Sisigatani Kamimiyanomae-cho. Acceso limitado.



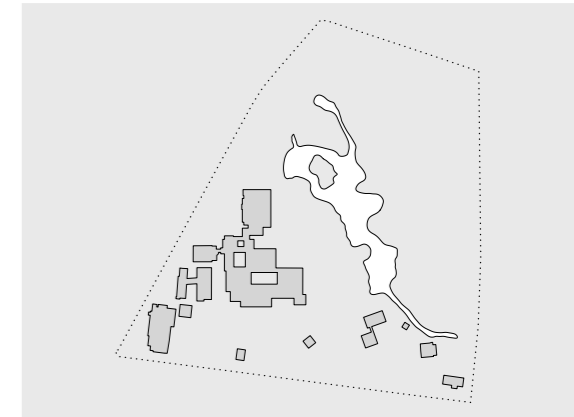
FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** 居然亭 Kyozen-tei
- **Propiedad:** Sr. Nakai
- **Periodos de construcción:** 1909-1910
- **Superficies:** 3.200m2
- **Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- **Peculiaridades:** Ha sido reducido a la mitad su superficie.
- **Dirección y acceso:** Kioto. 606-8333 Sakyo-ku Okazaki Hosshouji-cho. Acceso limitado.



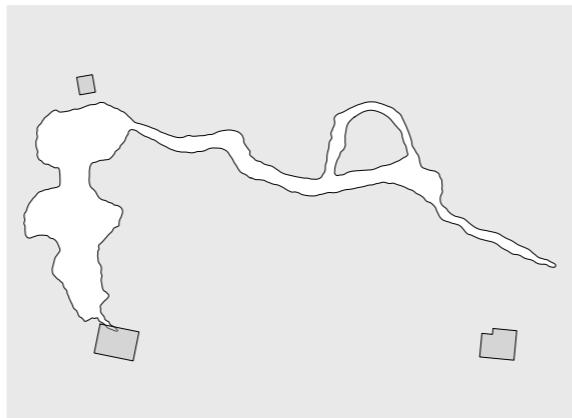
FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** 清風荘 Seifuso (1913-act)
- **Propiedad:** Familia Tokudaiji (Edo-1907); Saionji Kinmochi (1907-1940); Familia Sumitomo(1940-1944); Univ.de Kioto (1944- act.).
- **Periodos de construcción:** 1912-1913 (anteriormente existe un exiguo jardín de la familia Tokudaiji que es el que Ogawa reforma).
- **Superficies:** recinto: 12.535m²; arquitectura: 1.453m²(12%); claro: 1.823(15%); velo: 9.375m² (75%); flujo:740m² (6%);
- **Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas, y varias casas de té de estilo *sukiya*.
- **Peculiaridades:** designado lugar de belleza escénica del país en 1951.
- **Dirección y acceso:** Kioto 606-8501, Sakyo-ku Tanaka Sekiden-cho 2-1; entrada limitada; tel. 075-753-2150



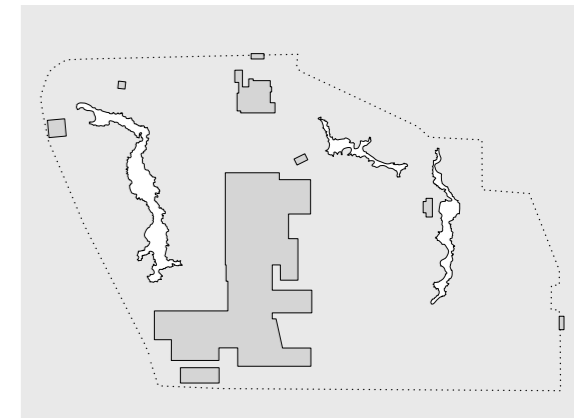
FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** 丸山公園 Maruyama Koen (1910-act).
- **Propiedad:** Ciudad de Kioto (2010- act.).
- **Periodos de construcción:** 1910
- **Superficies:** recinto: 30.600 m²; arquitectura: 210m² (0.7%); claro: 6.600 (20%); velo: 21.200 m² (70%); flujo: 2.525 m² (8%);
- **Arquitectura:** varias casas de té de estilo *sukiya*.
- **Peculiaridades:** Jardín japonés público si recinto delimitador.
- **Dirección y acceso:** Kioto 605-0071, Higashiyama-ku Maruyama-cho; entrada libre.



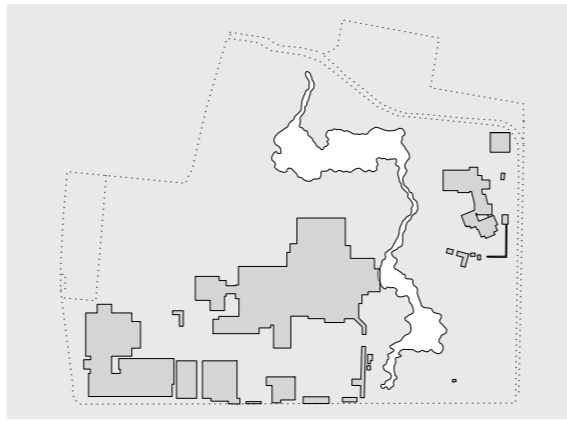
FICHA TÉCNICA

- **Nombre:** 慶雲館 Keiun-kan (1887-act)
- **Propiedad:** Asami Matazou 1887-1935 Nagahama (1935-act)
- **Periodos de construcción:** 1912
- **Superficies:** 5.000m2
- **Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- **Peculiaridades:** Designado lugar de belleza escénica del país en 2006
- **Dirección y acceso:** Nagahama. 526-0067 Shiga-ken Nagahama-shiminato-cho 2-5 Tel. 0749-62-0740. Acceso permitido.



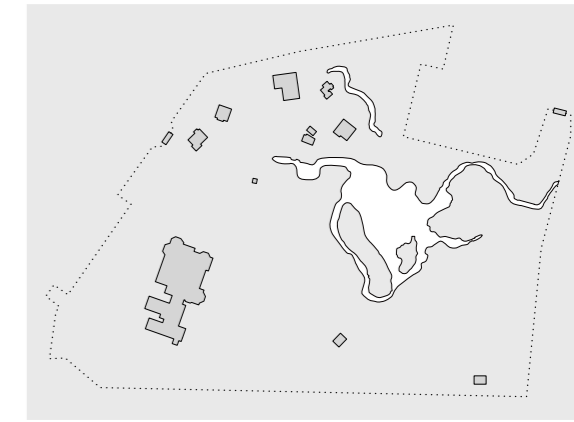
FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 有芳園 Yūhō-en (1913-act)
- Propiedad:** Sumitomo Tomoito (1913-1937); Familia Sumitomo (1937- act.).
- Superficies:** recinto: 15.500 m²; arquitectura: 2.530m² (16%); claro: 2.887 (20%); velo: 10.577m² (70%); flujo: 950m² (6%);
- Periodos de construcción:** 1913-1920
- Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas, casa de té y resto de pequeñas edificaciones de estilo *sukiya*.
- Peculiaridades:** Es el más inaccesible de todos los jardines así como su divulgación, habiendo muy poca información publicada.
- Dirección y acceso:** Kioto 606-8431, Sakyo-ku, Shishiga-tani, Shimomiyanomae-cho 25; entrada limitada; tel. museo 075-771-6411



FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 旧古河庭園 Furukawa-teien (1917-act)
- Propiedad:** Furukawa Toranosuke(1917-1943) Tokio (1943-act)
- Periodos de construcción:** 1919-1920
- Superficies:** 30,780m²
- Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri* y occidental.
- Peculiaridades:** Designado lugar de belleza escénica en 2006
- Dirección y acceso:** Tokio. 114-0024 Tokyo-to kita-ku nishigahara1-27-39 Acceso permitido.



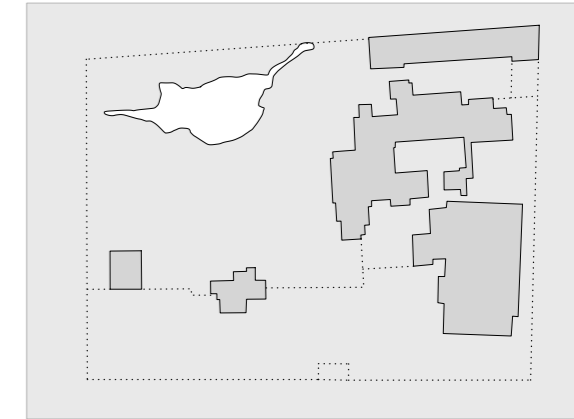
FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 碧雲荘 Hekiunso (1928-act).
- Propiedad:** Nomura Tokuhichi (1917-1945); *Zaibatsu* Nomura (1945-act).
- Periodos de construcción:** 1917-1928. Jardín diseñado bajo las órdenes de Hakuyo. Su padre, Ogawa, lo reforma posteriormente.
- Superficies:** recinto: 17.339.35m²; arquitectura: 2.550m² (15%); claro:4.760 (27.5%); velo: 10.150m² (58%); flujo:1.978m² (12%);
- Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas, y varias casas de té de estilo *sukiya*. Arquitecto:
- Peculiaridades:** Designado propiedad cultural de importancia en 2006
- Dirección y acceso:** Kioto 606-8434, Sakyo-ku Nanzen-ji Shimokawara-cho 37-2; entrada limitada; tel. museo 075-751-0374



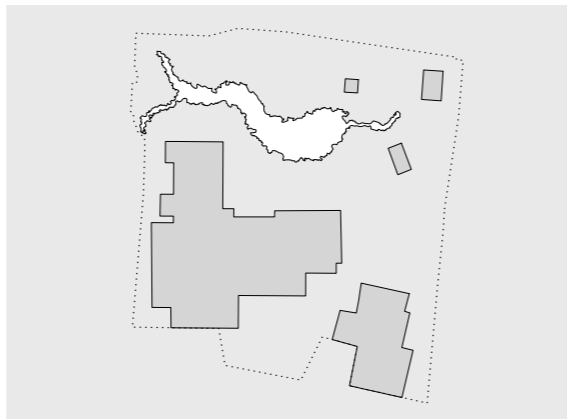
FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 清流亭 Seiryu-tei (1915-act)
- Propiedad:** Tsukamoto Yosaji (1915-1925) Shimogou Denbee (1925-); Daimastu (-act)
- Periodos de construcción:**1920
- Superficies:** 4.180m²
- Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- Peculiaridades:** Designado Lugar de interés cultural en 2010
- Dirección y acceso:** Kioto 606-8434 Sakyo-ku Nanzen-ji Simogawara-cho 43



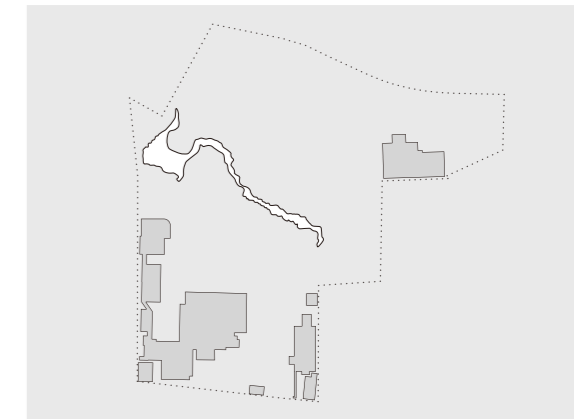
FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 白河院 Shirakawa-in(1919-act)
- Propiedad:** Shimomura Chubehe (1919-1958) Ryo-kan Privado (1958-act)
- Periodos de construcción:**1919
- Superficies:** 1.800m²
- Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- Peculiaridades:** Designado lugar de interés de la ciudad de Kioto en 2003
- Dirección y acceso:** Kioto. 606-8333 Sakyo-ku Okazaki Hosshouji-cho16 Tel. 075-761-0201. Acceso permitido.



FICHA TÉCNICA

- Nombre:** 辻屋庭園 Villa Yokoyama (1922-1947) Tsuji-ke (1947-act)
- Propiedad:** Yokoyama Takaoki (1922-1947) Tsujiya (1947-act)
- Periodos de construcción:** 1920-1922
- Superficies:** 6.600m²
- Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*
- Peculiaridades:** Designado lugar de valor cultural de Kanazawa en 2004
- Dirección y acceso:** Kanazawa 921-8033 Ishikawa-ken kanazawa-shi teramachi 1-8-48 Tel 076-237-6699,076-201-1122. Acceso permitido



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 流響院 Fukuti-an (1909-1925); Koto-an (1925-1945); Sin nombre específico (1945-1948); Shokuho-en (1948-2009); Ryukyo-in (2009-act).

•**Propiedad:** Tukamoto Yosaji (1909-1925); Iwasaki Koyata (1925-1945); Cuerpo general militar Estados Unidos (1945-1948); Tatsamura Bijutsu Orimono Co. Ltd. (1948-2009); Shinnyo-en (2009-act).

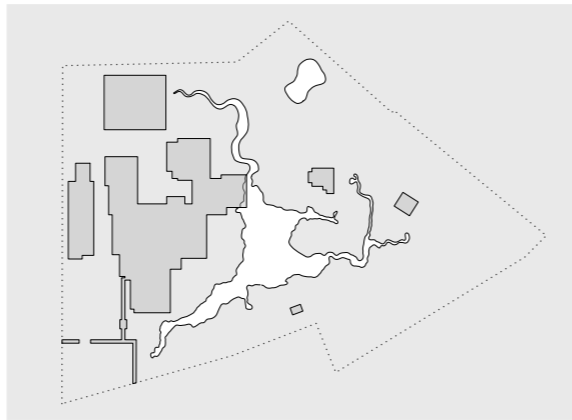
•**Periodos de construcción:** 1925-1928 (Hakuyo es el encargado principal. Ogawa realiza alteraciones tras su muerte).

•**Superficies:** recinto: 7,500m²; arquitectura: 925m²(12.5%); claro: 2.500 (33%); velo: 4.450m² (60%); flujo: 600m² (8%);

•**Arquitectura:** Cuerpo principal de una y dos plantas, y casa de té de estilo *sukiya*.

•**Peculiaridades:** El nombre alude al reverbero del agua que cae hacia el frente desde tres puntos diferentes.

•**Dirección y acceso:** Kioto 606-8434, Sakyo-ku Nanzenji Kawaracho 43-1; entrada limitada 2 veces al año; tel. 075-771-3969



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 光雲寺 Koun-ji (1664-act)

•**Propiedad:** Templo de Koun-ji

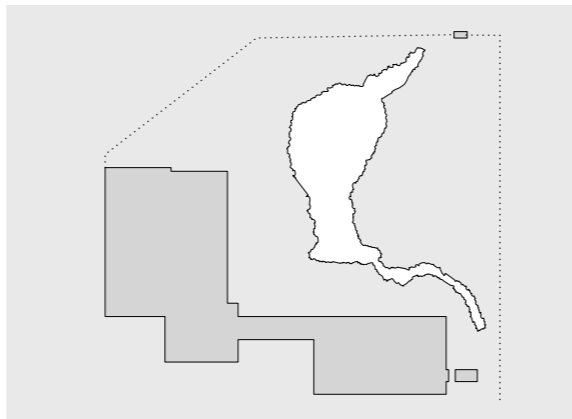
•**Periodos de construcción:** 1927

•**Superficies:** 900m²

•**Arquitectura:** Estilo *shinden-zukuri*

•**Peculiaridades:** Designado lugar de interés cultural de Kioto en 1997

•**Dirección y acceso:** Kioto. 606-8446 Sakyo-ku Nanzenji Kitano-bou-cho59 Tel 075-751-7949. Acceso permitido.



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 怡園 Villa del Sr. Hosokawa (1927-1970); Yien (1970-act)

•**Propiedad:** Hosokawa Moritatsu (1927-1970); Hosokawa Morihiro(1970-2007); Omron Corporation (2007- act.)

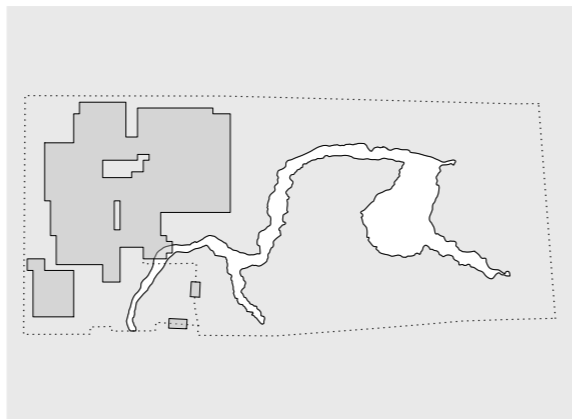
•**Periodos de construcción:** 1927-1929

•**Superficies:** recinto: 3.340m²; arquitectura: 700m² (20%); claro: 310 (10%); velo: 2.000m² (60%); flujo: 315m² (10%);

•**Arquitectura:** Cuerpo principal de dos plantas.

•**Peculiaridades:** La casa del té no se dispone libre sobre el jardín, sino que se halla dentro de la casa principal.

•**Dirección y acceso:** Kioto 606-, Sakyo-ku Nanzenji; entrada limitada; tel. (-)



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 鳥居坂本邸 Kyu-Iwasaki-tei Hontei(1927-act)

•**Propiedad:** Iwasaki Koyata(1927-1945) Tokio(1945-act)

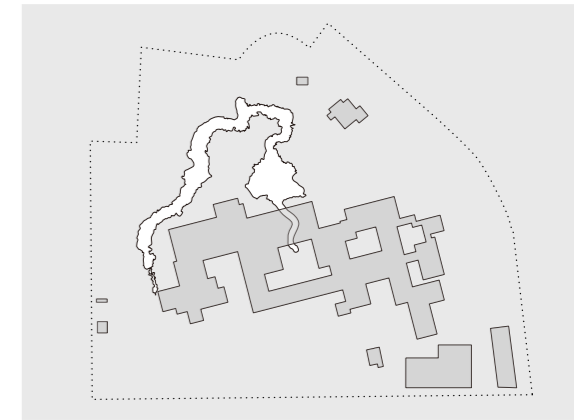
•**Periodos de construcción:** 1928

•**Superficies:** 20.600m²

•**Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*

•**Peculiaridades:** Fue destruido durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

•**Dirección y acceso:** Tokio. 106-0032 Tokyo-to Minato-ku Roppongi 5-11-16. Entrada permitida.



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 葵殿庭園 Aoidono-teien (1934-act) 佳水園庭園

Kasuien-teien (1926-act)

•**Propiedad:** Miyako-Hotel (1934-act)

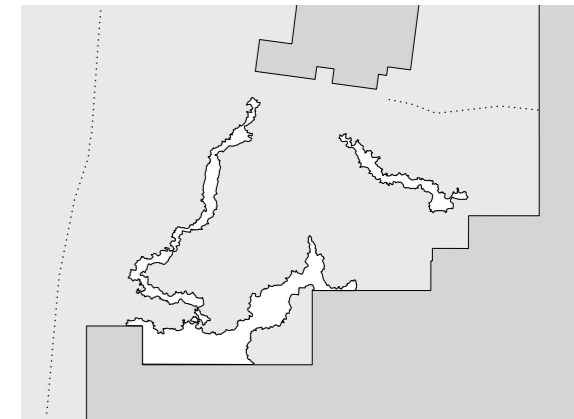
•**Periodos de construcción:** Ogawa VII (1933-1934) Ogawa VIII (1925-1926)

•**Superficies:** 1.225m²

•**Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*

•**Peculiaridades:** designado lugar de interés cultural en 1994

•**Dirección y acceso:** Kioto 605-0052 Higashiyama-ku Awataguchi kachou-cho1 Tel 075-771-7111 Entrada restringido.



FICHA TÉCNICA

•**Nombre:** 三養荘 Sanyou-so (1929-act)

•**Propiedad:** Iwasaki Hisaya (1929-1945), (1945-act)

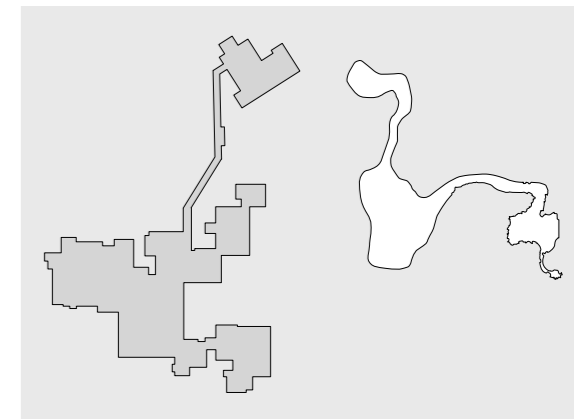
•**Periodos de construcción:**1934

•**Superficies:** 10.000m²

•**Arquitectura:** Estilo *sukiya-zukuri*

•**Peculiaridades:** El jardín se ubica en medio de la naturaleza.

•**Dirección y acceso:** Shizuoka. 410-2204 Shizuoka-ken Izunokuniiti Mamanokami 270 Tel. 055-947-1111. Acceso permitido.



LA NATURALEZA DE OGAWA

por JUAN PASTOR IVARS

(RESUMEN EN EL IDIOMA ESPAÑOL)

Esta tesis indaga desde un punto de vista espacial la obra del linaje de la familia Ogawa, en su faceta de diseñadores del Jardín Japonés Moderno. En particular la disertación se centra en el intervalo de tiempo que comprende a la eras Meiji, Taisho e inicios del periodo Showa. Abarca al periodo de máxima producción de la séptima generación del linaje, Ogawa Jihei VII¹. Junto con él, su hijo Hakuyo, Ogawa VIII, su nieto Jiro, Ogawa XIX y los empleados su empresa de paisajismo, Ueji, acometerán la labor de dar forma a un proyecto de renovación de la ciudad de Kioto a través de la construcción de jardines para las segundas residencias de las personalidades políticas de mayor relevancia junto con la nueva burguesía floreciente en esta época.

La ciudad de Kioto, tras el traslado de la capital a Tokio, va a vivir un periodo de declive económico y político. La repercusión que la obra de Ogawa va a tener, visto hoy en día, superará las propias previsiones de su época. El resultado va a ser el devolver la naturaleza a la ciudad. Asimismo, los jardines construidos se convierten en el estímulo cultural, profesional y social necesario para tejer y cohesionar una nueva ceremonia del té, reflejo del espíritu de la época, más abierto a la totalidad de la sociedad y cuyo ideal va a ser la cristalización de una relación pura y luminosa con la belleza del paisaje en donde se inserta, Higashiyama, las montañas del este de Kioto.

Durante el transcurso de su obra, con la consecución de su fama, Ogawa expande su filosofía hacia otras ciudades japonesas como Tokio, Osaka, Kanazawa etc. Es entonces cuando se contrasta y compara el singular distanciamiento que toma con respecto al resto de sus coetáneos, más preocupados en reflejar las influencias provenientes de Occidente. La naturaleza de Ogawa no se rinde necesariamente a Occidente, pero tampoco al Jardín tradicional Japonés, que aun siendo su fuente de inspiración exige de una renovación. Para ello Ogawa mira al lugar.

Por todo ello, esta tesis analiza cómo visual, espacial y funcionalmente, el anclaje al lugar es abordado por Ogawa. Y lo hace ante la carestía de este punto de enfoque hecha hasta ahora por los investigadores japoneses sobre el conjunto de su obra. Tampoco Occidente, en donde la obra de Ogawa es prácticamente desconocida, en parte porque en general, Occidente fija su mirada, atraído, hacia jardines más conceptuales, como lo son los jardines secos de piedras y gravas.

Para abordar el punto espacial elegido para esta tesis, dos conceptos espaciales, MA² y OKU³ son es cogidos. MA por la distancia y relación que Ogawa toma con todos y cada unos de los objetos de los que se construye el jardín, la tradición y el paisaje; OKU por la profundidad espacial y temática de sus obras. Ambos MA y OKU se combinan para ser el motor con que el que recorrer física y mentalmente sus obras.

Estos dos conceptos espaciales se apoyaran en diversas técnicas propias del diseño del Jardín Japonés. Son las técnicas de *shakkei*⁴, *miegakure*⁵ y *jikoshoji*⁶. que ordenan los diversos espacios del jardín, en la

disertación clasificados como el espacio del claro, el velo y el flujo, definidos por sus sustancias características, de la luz, la penumbra y el murmullo, respectivamente. Estos espacios crean sus respectivos lugares, como umbrales, montículos, confines, árboles, alamedas, bosques, estanques, arroyos cascadas etc. En última instancia estos elementos son el legado práctico que Ogawa deja como herencia a cualquier paisajista que decida definir su posición con respecto a la naturaleza. En ello, Ogawa nos enseña su ideal de naturaleza.

En cuanto a la estructura de la tesis, ésta se apoya en primer lugar en el Jardín tradicional Japonés con el fin de introducir a un lector Occidental menos habituado con la estética japonesa, para a partir de éste, desarrollar la nueva vía abierta por Ogawa. Finalmente se analizan como las trazas de las obras de Ogawa se fusionan con el paisaje del lugar, con el que crea una continuidad real. Para entender esta continuidad se ha de explicar que Ogawa construye más de treinta jardines bajo las mismas montañas y en un ámbito espacial muy reducido, por lo que cada nueva obra es una nueva oportunidad para refinar previas aproximaciones y experimentar nuevas soluciones, cada vez más cercanas a la naturaleza que al simbolismo del Jardín Japonés.

La tesis, se divide en cinco capítulos, este primero del prólogo; un segundo en el que se realiza un paseo a nueve de sus obras, elegidas, ya que a mi entender, son las que mejor muestran el punto de vista elegido en la disertación para reflejar la repercusión de la obra de Ogawa en la actualidad. El tercer capítulo reflexiona sobre el cambio del paradigma que se da en el paisajismo japonés del periodo Meiji. El cuarto es el corazón de la tesis, en donde ya se analiza con profundidad el MA y el OKU de sus jardines. Y finalmente el quinto observa la obra en su globalidad y su repercusión para con la ciudad y el paisaje.

Es por tanto esta tesis una matriz espacial construida a partir de los jardines, indaga las raíces de un árbol que son las obras. Estas raíces tienen distintas líneas principales y derivaciones secundarias. A esto atiende el índice de contenidos y a la variada colección de elementos que se irán acumulando uno tras otro con su lectura. Unos de estos caminos se cierran o derivan en otros sucesivos, otros se dejan suspendidos en un punto a la espera de ser continuados y completados en el futuro de esta tesis y en el mayor entendimiento de su obra. Por lo tanto esta disertación no es necesariamente la visión que tiene Ogawa de su propia obra, algo en última instancia insondable, sino la influencia que su obra ha ejercido en mi propio pensamiento contrastada con la que otros investigadores han realizado sobre la misma. Por lo tanto a mi entender, una vez una obra ha sido construida, su importancia reside en el papel inspirador y en su influencia para con el futuro.

Juan Pastor Ivars, Kioto Diciembre de 2014

^[1] (1860-1933) En adelante en la disertación se refiere a él simplemente como Ogawa. Ueji se refiere al nombre profesional Ogawa que se puso a sí mismo y a su empresa.

^[2] Ma 間 distancia, intervalo. En la tesis se escribe Ma como MA.

^[3] Oku 奥 en un espacio dado, representa a la posición más recóndita. En la tesis se escribe Oku como OKU.

^[4] Shakkei 借景 Técnica del jardín japonés que se basa en incluir elementos naturales o artificiales exteriores a partir de un enmarcado realizado de distintos modos, como por ejemplo la estructura arquitectónica, el arbolado etc. Por lo tanto lo que distingue al shakkei es una acción activa que modifica la forma de tomar prestado el paisaje y no una mera vista que acaece de manera pasiva.

^[5] Miegakure 見え隠れ Lit. Revelar y ocultar. Técnica del jardín japonés que se basa en el efecto visual y espacial obtenido al solapar elementos entre sí sin percibirse los contornos de estos en su totalidad desde la posición desde donde se observan. Progresivamente estos objetos y el espacio entre ellos son desvelados durante el recorrido.

^[6] Jikoshoji 自己相似 La autosimilitud es una propiedad de los fractales, que en matemáticas es la propiedad de un objeto (llamado objeto autosimilar) en el que el todo es exacta o aproximadamente similar a una parte de sí mismo. Por ejemplo cuando el todo tiene la misma forma que una o varias de sus partes. Muchos objetos del mundo real, como las costas marítimas, son estadísticamente autosimilares: partes de ella muestran las mismas propiedades estadísticas en diversas escalas. Mandelbrot (1982, pág. 44).

LA NATURALESA D´OGAWA

per JUAN PASTOR IVARS

(RESUM EN LA LLENGUA VALENCIANA)

Aquesta tesi indaga des d’un punt de vista espacial l’obra del llinatge de la família Ogawa en el camp de l’art de la jardineria japonesa. En particular la dissertació se centra en l’interval de temps que comprèn a les eres Meiji, Taisho i inicis del període Showa. Abasta al període de màxima producció de la setena generació del llinatge, Ogawa Jihei VII¹. Juntament amb ell, el seu fill Hakuyo, Ogawa VIII, el seu nét Jiro, Ogawa XIX i els empleats de la seua empresa de paisatgisme, Ueji, escometran la tasca de donar forma a un projecte de renovació de la ciutat de Kyoto a través de la construcció dels jardins per a les segones residències de les personalitats polítiques de major rellevància juntament amb la nova burgesia florent en aquesta època.

La ciutat de Kioto, després del trasllat de la capital a Tòkio, va a viure un període de declivi econòmic i polític. La repercussió que l’obra de Ogawa va a tenir, vist avui dia, superarà les pròpies previsions de la seua època. El resultat va a ser el retornar la naturalesa a la ciutat. Així mateix, els jardins construïts es converteixen en l’estímul cultural, professional i social necessari per a teixir i cohesionar una nova cerimònia del te, reflex de l’esperit de l’època, més obert a la totalitat de la societat i que el seu ideal va a ser la cristal•lització d’una relació pura i lluminosa amb la bellesa del paisatge on s’insereix, Higashiyama, les muntanyes de l’est de Kioto.

Durant el transcurs de la seua obra, amb l´aconseguiment de la seua fama, Ogawa expandix la seua filosofia cap a altres ciutats japoneses com Tòkio, Osaka, Kanazawa etc. Es aleshores quan es contrasta i compara el singular distanciament que pren en respecte a la resta dels seus coetanis, més preocupats a reflectir les influències provinents d’Occident. La naturalesa de Ogawa no es rendeix necessàriament a Occident, però tampoc al Jardí tradicional Japonès, que àdhuc sent la seua font d’inspiració exigeix d’una renovació. Per a açò Ogawa mira al lloc.

Per tot açò, aquesta tesi analitza com visual, espacial i funcionalment, l’ancoratge al lloc es abordat per Ogawa. I ho fa davant la carestia d’aquest punt d’enfocament feta fins ara pels investigadors japonesos sobre el conjunt de la seua obra. Tampoc Occident, on l’obra de Ogawa és pràcticament desconeguda, en part perquè en general, Occident fixa la seua mirada, atret, cap a jardins més conceptuals, com el són els jardins secs de pedres i graves.

Per a abordar el punt espacial triat per a aquesta tesi, dos conceptes espacials, MA² i OKU³ són escollits. MA per la distància i relació que Ogawa pren amb tots i cadascuns dels objectes dels quals es construeix el jardí, la tradició i el paisatge; OKU per la profunditat espacial i temàtica de les seues obres. Tots dos MA i OKU es combinen per a ser el motor amb que el que recórrer física i mentalment les seues obres.

Aquests dos conceptes espacials es recolzaren en diverses tècniques pròpies del disseny del Jardí Japonès. Són les tècniques de *shakkei*⁴, *miegakure*⁵ i *jikoshoji*⁶, que ordenen els diversos espais del jardí. En la

dissertació classificats com l’espai del clar, el vel i el flux, definits per les seues substàncies característiques, de la llum, la penombra i el murmuri, respectivament. Aquests espais creen els seus respectius llocs, com a llandars, monticles, confins, arbres, alberedes, boscos, estanys, rierols, cascades etc. En última instància aquests elements són el llegat pràctic que Ogawa deixa com a herència a qualsevol paisatgista que decidisca definir la seua posició pel que fa a la naturalesa. En açò, Ogawa ens ensenya el seu ideal de naturalesa.

Quant a l’estructura de la tesi, aquesta es recolza en primer lloc en el Jardí tradicional Japonès amb la finalitat d’introduir a un lector occidental menys habituat amb l’estètica japonesa, per a partir d’aquest, desenvolupar la nova via oberta per Ogawa. Finalment s’analitzen com les traces de les obres de Ogawa es fusionen amb el paisatge del lloc, amb el qual crea una continuïtat real. Per a entendre aquesta continuïtat s’ha d’explicar que Ogawa construeix més de trenta jardins sota les mateixes muntanyes i en un àmbit espacial molt reduït, per la qual cosa cada nova obra és una nova oportunitat per a refinar prèvies aproximacions i experimentar noves solucions, cada vegada més properes a la naturalesa que al simbolisme del Jardí Japonès.

La tesi, es divideix en cinc capítols, aquest primer del pròleg; un segon en el qual es realitza un passeig a nou de les seues obres, triades, ja que al la meu entendre, són les que millor mostren el punt de vista triat en la dissertació per a reflectir la repercussió de l’obra de Ogawa en l’actualitat. El tercer capítol reflexiona sobre el canvi del paradigma que es dona en el paisatgisme japonés del període Meiji. El quart és el cor de la tesi, on ja s’ analitza amb profunditat el MA i el OKU dels seus jardins. I finalment el cinquè observa l’obra en la seua globalitat i la seua repercussió envers la ciutat i el paisatge.

És per tant aquesta tesi una matriu espacial construïda a partir dels jardins, indaga les arrels d’un arbre que són les obres. Aquestes arrels tenen diferents línies principals i derivacions secundàries. A açò atén l’índex de continguts i a la variada col•lecció d’elements que s’aniran acumulant un darrere l’altre amb la seua lectura. Uns d’aquests camins es tanquen o deriven en altres successius, uns altres es deixen suspesos en un punt a l’espera de ser continuats i completats en el futur d’aquesta tesi i en el major enteniment de la seua obra. Per tant aquesta dissertació no és necessàriament la visió que té Ogawa de la seua pròpia obra, alguna cosa en última instància insondable, sinó la influència que la seua obra ha exercit en el meu propi pensament contrastada amb la qual altres investigadors han realitzat sobre la mateixa. Per tant al meu entendre, una vegada una obra ha sigut construïda, la seua importància resideix en el paper inspirador i en la seua influència envers el futur.

Juan Pastor Ivars, Kioto Desembre de 2014

^[1] (1860-1933) D’ara endavant en la dissertació es refereix a ell simplement com Ogawa. Ueji es refereix al nom professional Ogawa que es va posar a si mateix i a la seua empresa.

^[2] Ma 間 distància, interval. En la tesi s’escriu Ma com MA

^[3] Oku 奥 en un espai donat, representa a la posició més recòndita. En la tesi s’escriu Oku com OKU.

^[4] Shakkei 借景 Tècnica del jardí japonès que es basa en incloure elements naturals o artificials exteriors a partir d’un emmarcat realitzat de diferents maneres, com ara l’estructura arquitectònica, l’arbrat etc. Per tant el que distingeix el shakkei és una acció activa que modifica la forma de prendre prestat el paisatge i no una mera vista que esdevé de manera passiva.

^[5] Miegakure 見え隠れ Lit. Revelar i ocultar. Tècnica del jardí japonès que es basa en l’efecte visual i espacial obtingut al solapar elements entre si sense percebre’s els contorns d’aquests íntegrament des de la posició des d’on s’observen. Progressivament aquests objectes i l’espai entre ells són desvetllats durant el recorregut

^[6] Jikoshoji 自己相似 La autosimilitud és una propietat dels fractals, que en matemàtiques és la propietat d’un objecte (anomenat objecte autosimilar) en el qual el tot és exacta o aproximadament similar a una part de si mateix. Per exemple quan el tot té la mateixa forma que una o diverses de les seues parts. Molts objectes del món real, com les costes marítimes, són estadísticament autosimilars: parts d’ella mostren les mateixes propietats estadístiques en diverses escales. Mandelbrot (1982, pàg. 44).

THE OGAWA'S NATURE

by JUAN PASTOR IVARS

(ABSTRACT IN ENGLISH LANGUAGE)

This PhD dissertation explores from a spatial point of view, the life work of Ogawa family lineage with- in the Japanese art of landscaping gardening. In concrete the thesis focuses on the interval time comprising the Meiji era, Taisho and early Showa. Therefore it covers the period of maximum production of the seventh generation of the lineage, Ogawa Jihei VII¹. Together with him, his son Hakuyo, Ogawa VIII and his grandson, Jiro, Ogawa XIX and the employees of the landscape company called Ueji, will rush the work of shaping a renovation project for the city of Kyoto through the construction of gardens for the second residences of the most important political figures and the new bourgeoisie of this time.

The city of Kyoto, due to the capital transfer to Tokyo, is going to face a period of economic and political decline. Seen from nowadays, the impact of the life work of Ogawa will exceed their own expectations. As a result nature will go back to the city. These gardens will become a cultural, professional and social stimulus to knit and cohesive a new type of tea ceremony, reflecting the spirit of the epoch. This party will be more open to the whole sectors of the society. Its ideal will be the crystallization of a pure and luminous relationship with the beautiful landscape where these gardens are located, Higashiyama, the eastern moun- tains of Kyoto.

During the course of his work, while Ogawa is achieving fame, he expands its philosophy to other Japanese cities such as Tokyo, Osaka, Kanazawa etc. The gardens built in different physical and social con- texts far away from Kyoto, offers a chance to compare the particular distance that he took from the rest of his contemporaries, more concerned in reflecting the new coming influences in their designs. The nature of Ogawa does not allow himself to adopt literally western styles, either to keep the symbolisms of the tradi- tional Japanese Garden. For him the tradition in which is deeply rooted needs a renewal, for that renovation Ogawa rely in the place.

Therefore, this thesis examines how visual, spatial and functionally, the anchoring of the gardens to the place is achieved by Ogawa. This new approach to Ogawa gardens has been decided in order to complete previously researches done about his works by Japanese. They have not investigated in depth about these aspects. Neither the West, where the life work of Ogawa is almost unknown, partly because generally West fixed his interest toward a more conceptual garden such as dry gardens done by stone and gravel. To address this spatial point of view chosen for this thesis, two concepts MA² and OKU³ are selected. MA concept, reflects the distance and the relation that Ogawa takes with each one of the objects that are placed in the garden, also with the tradition and the landscape. OKU is chosen because the spatial and thematic depth of his work. Both MA and OKU once combined are the motto to walk physically and mentally his works.

These two spatial concepts will be materialized in the gardens by using various Japanese design tech- niques. These are *shakkei*⁴, *miegakure*⁵ and *jikoshoji*⁶, they organize the areas of the garden. These areas are

classified in the dissertation as archetypes such as the clearing, the veil and the flow, which are defined by their essential substances, light, shade and murmur, respectively. These archetypes create various types as thresholds, mounds, confinements, trees, groves, forests, ponds, streams, waterfalls etc. Ultimately these elements are the legacy that any landscape designer inherits from Ogawa gardens. Legacy for the practice of those who choose to define its position about nature. In this, Ogawa teaches his ideal of nature.

Regarding to the structure of the thesis, firstly it holds on the traditional Japanese garden in order to introduce to a less accustomed western reader to the Japanese aesthetics, secondly it studies how Ogawa develops a new approaches from tradition. Finally the thesis analyses how the traces garden spaces merge with the landscape of the place. In doing that the dissertation will show how Ogawa creates a real continuity with the landscape. To understand this continuity it has to be explained a very important detail, he built over more than thirty gardens under the same mountains within a very reduced space domain, so for him each new development is a new opportunity to refine previous approaches and to experience new solutions, getting closer to the nature, rather than to the symbolism of the Japanese Garden.

The thesis is divided into five chapters, the first one is a prologue; the second, a walk to nine of his gardens. These nine gardens are included in this chapter because in my opinion they are the best ones that shown the standpoint selected for the dissertation to reflect the impact of the life work of Ogawa in the city in nowadays. The third chapter reflects on the paradigm shift that occurs in the Japanese landscape gardening of the Meiji period. The fourth is the core of the thesis, it will be discussed in depth the MA and OKU of its gardens. Finally the fifth one observes the gardens as a whole and its impact for the city and the landscape.

Therefore this thesis a spatial matrix constructed from the existent gardens, it explores the roots of a tree. The gardens are the tree. These roots have different primary and secondary leading lines. The table of contents reflects these collection of varied items that the dissertation will be accumulating one after another with the reading. Some of these paths will get ended or will derive in other successive branches, others ones are left suspended at one certain point willing to be continued and completed in the future of this thesis with a better understanding of Ogawa life work. Therefore this dissertation is never the Ogawa's own vision of his own work, something unfathomable, but the influence that his work has had on my own thinking contrasted with what other researchers have equally done on in their researches. So in my opinion, once a work has been constructed, its importance lies in the inspirational role and its influence to lead towards a new future.

Juan Pastor Ivars, Kyoto December of 2014

1. (1860-1933) The dissertation refers to him simply as Ogawa. Ueji refers to professional name Ogawa who he put to himself and his company.

2. *Ma* 間 distance, interval. Ma in the thesis is written as MA

3. *Oku* 奥 in a given space, represents its innermost posi- tion. Oku in the thesis is written as OKU.

4. *Shakkei* 借景 Japanese garden technique based on in- cluding external natural elements or artificial by framing them in different ways, such with the architectural struc- ture, trunks etc. So what distinguishes the *shakkei* is an active action that changes the way of borrowing the land- scape and not a mere sight that happens passively.

5. *Miegakure* 見え隠れ Reveal and conceal. Japanese gar- den technique that is based on visual and spatial elements obtained by overlapping each other without these contours seen in its entirety from the position at which effects are observed. Gradually these objects and the space between them are revealed during the tour.

6. *Jikoshoji* 自己相似 The self-similarity is a property of fractals in mathematics is the property of an object (called self-similar object) in which the whole is exactly or ap- proximately similar to a part of himself. For example when the whole has the same shape as one or more of its parts. Many real-world objects such as coastlines, are statistically self-similar: parts of it show the same statistical properties at different scales. (1982, p. 44).

MATERIAL HISTÓRICO

·Nombre: 無鄰菴 Murin-an

·Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.

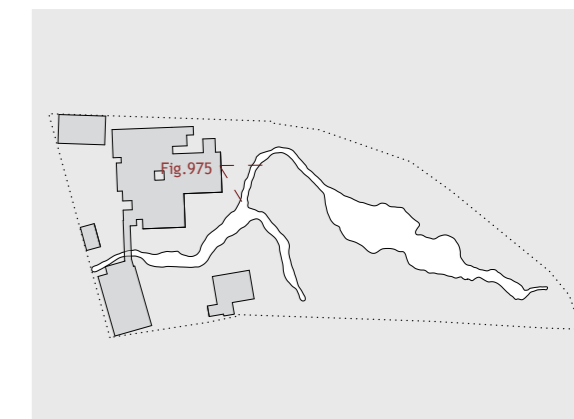
·Autoría: Shigemori Mirei

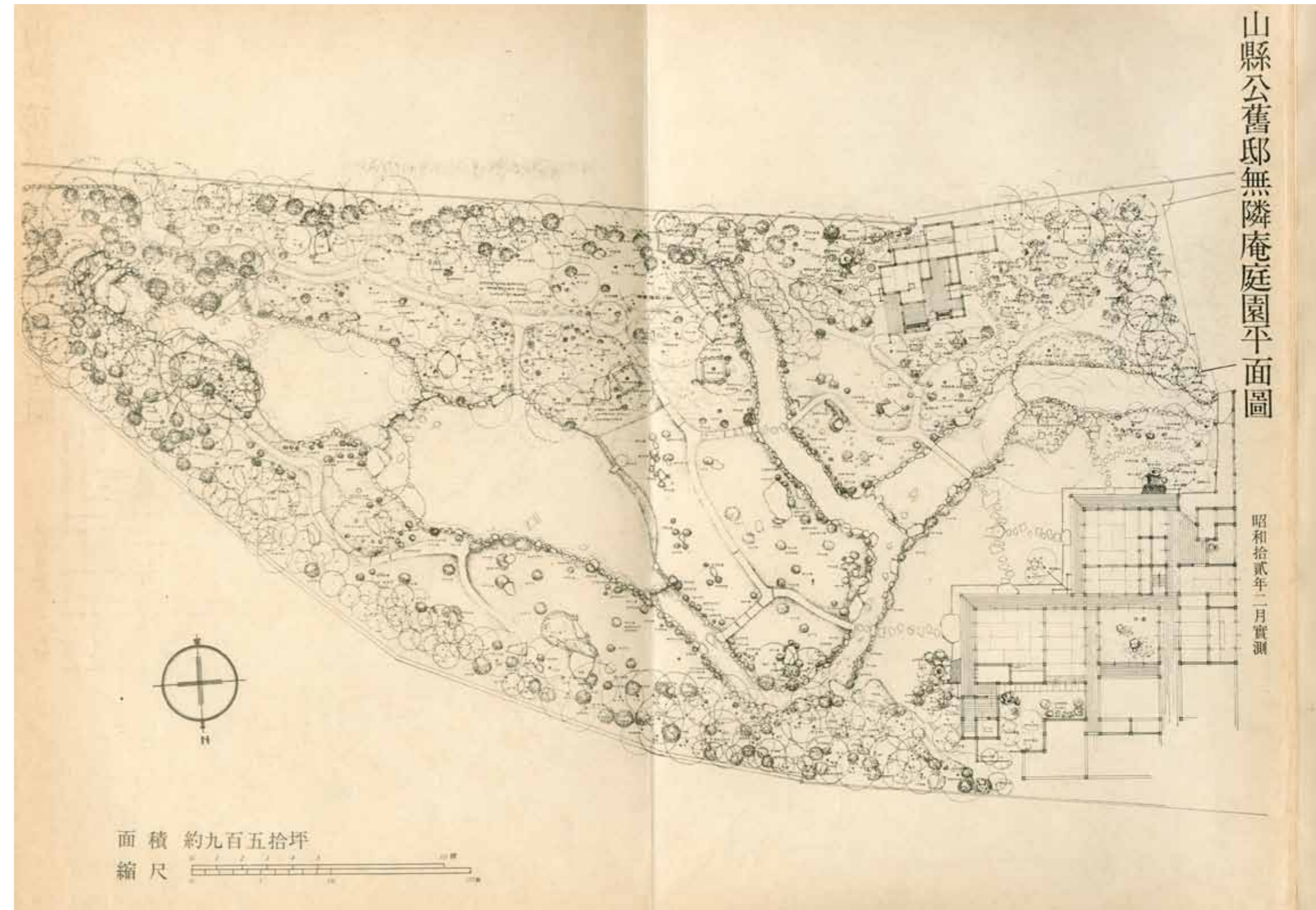
·Fecha de realización: 1936

·Referencia: Shigemori (1936)



Fig. 975. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)



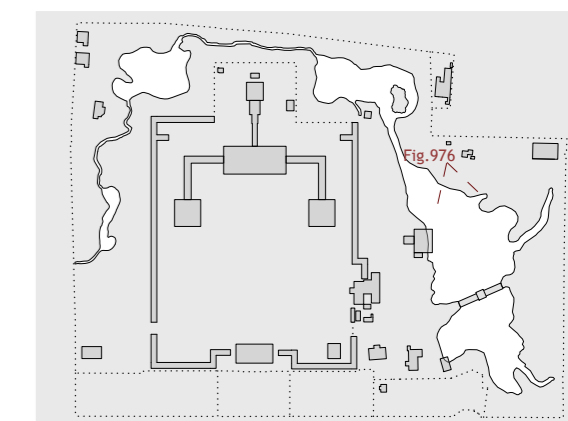


MATERIAL HISTÓRICO

- Nombre: 平安神宮 Heian Jingu
- Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.
- Autoría: Shigemori Mirei
- Fecha de realización: 1936
- Referencia: Shigemori (1936)

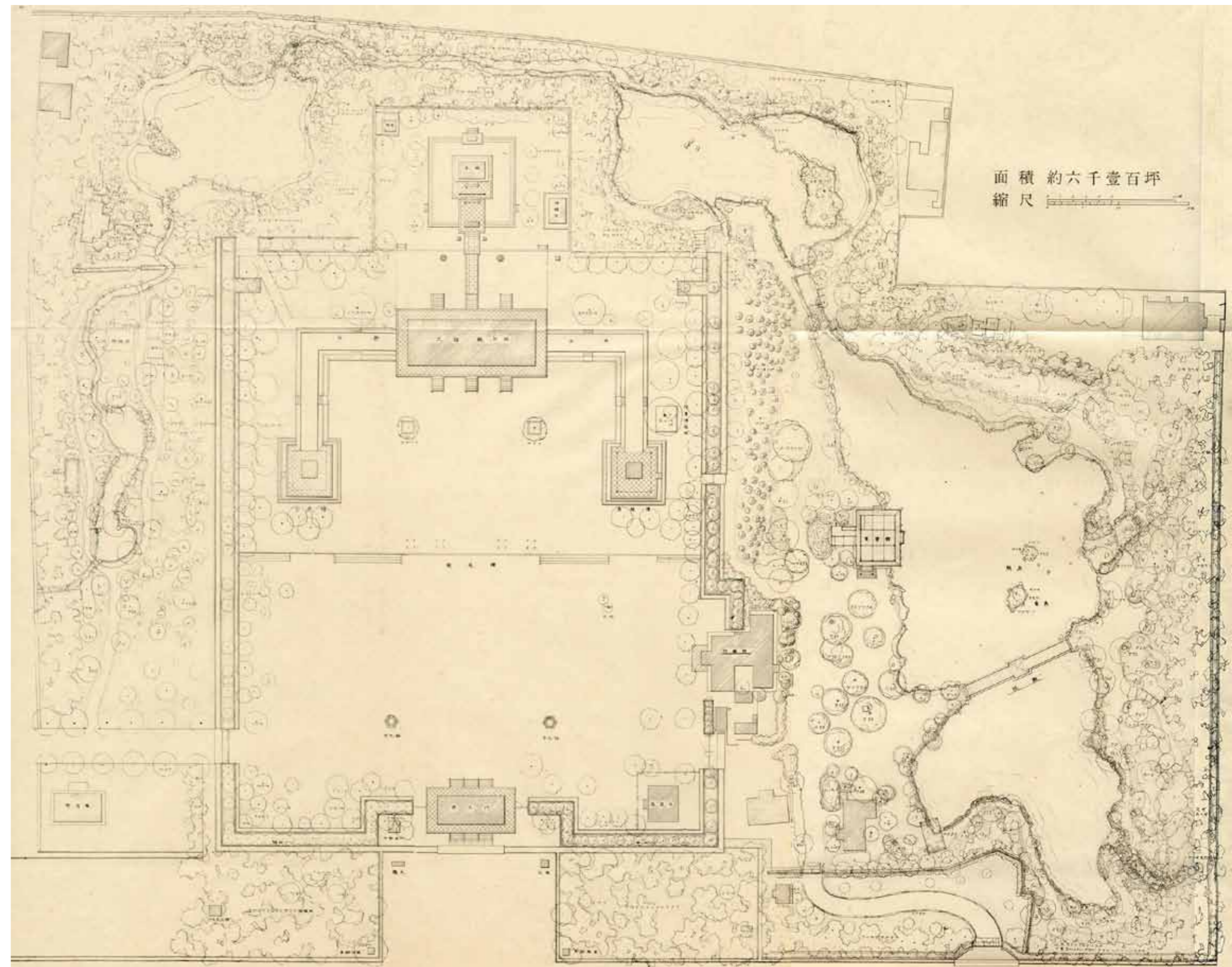


Fig. 976. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)





于安神玉
東神苑



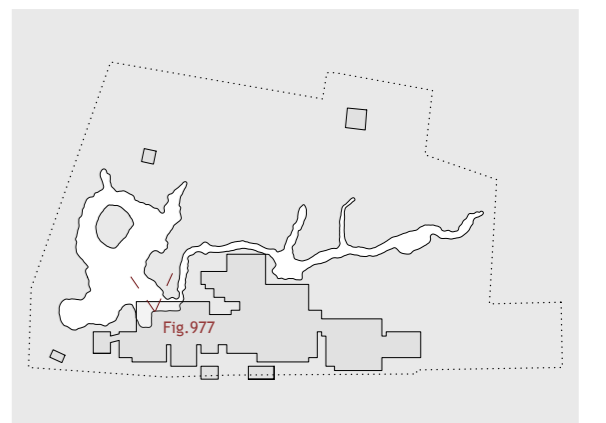
面積約六千壹百坪
縮尺

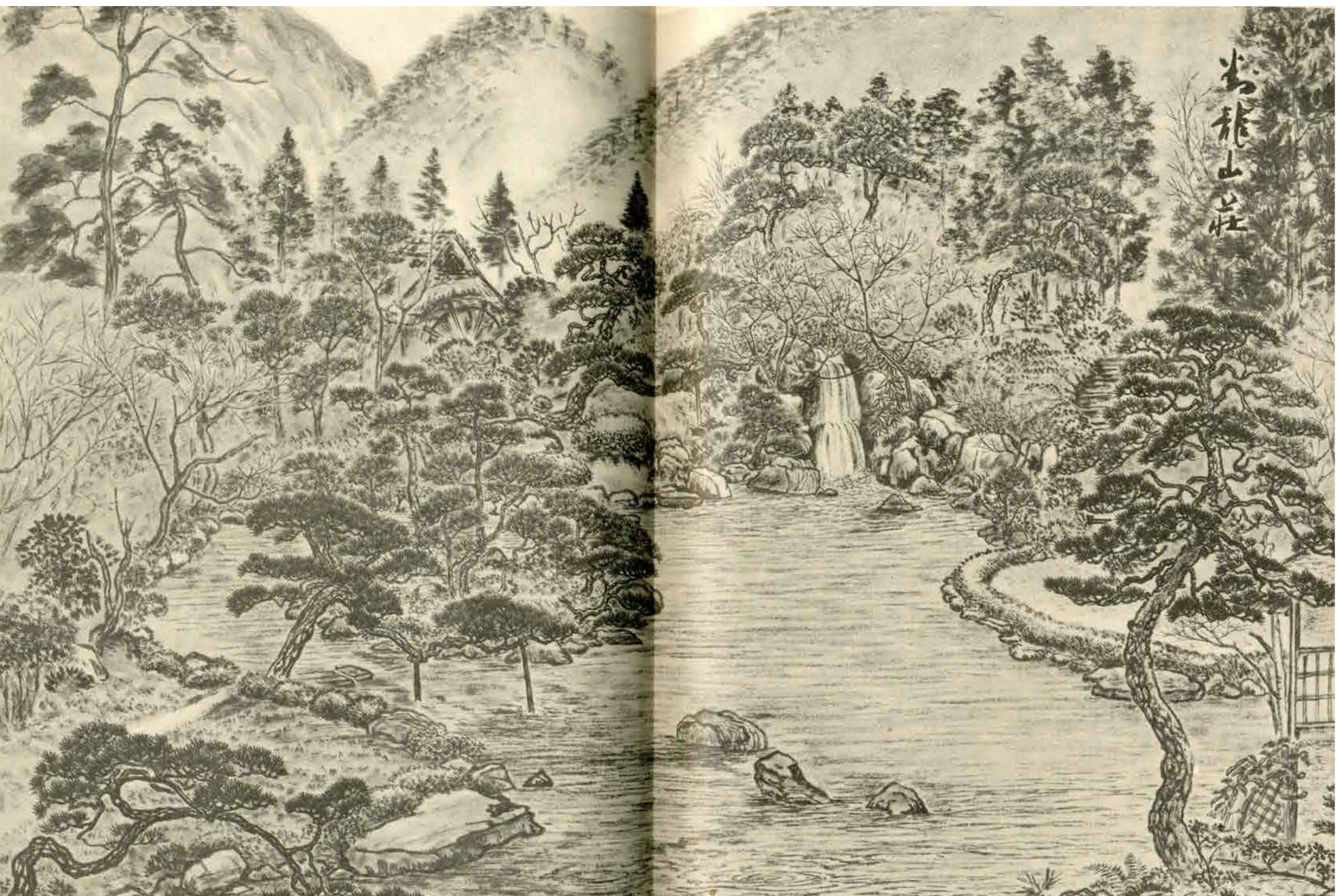
MATERIAL HISTÓRICO

- Nombre: 対流山荘 Tairyu-sanso
- Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.
- Autoría: Shigemori Mirei
- Fecha de realización: 1936
- Referencia: Shigemori (1936)



Fig. 977. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)



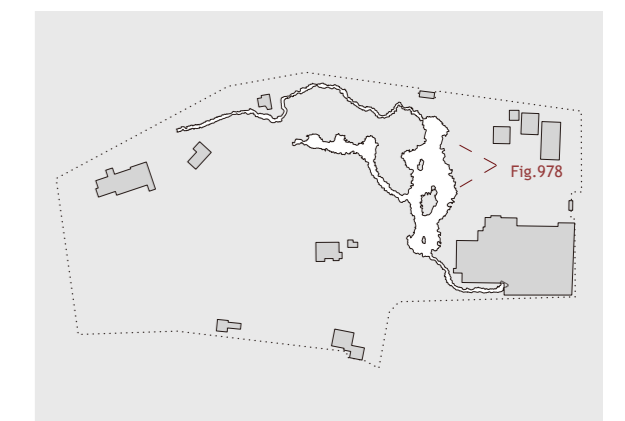


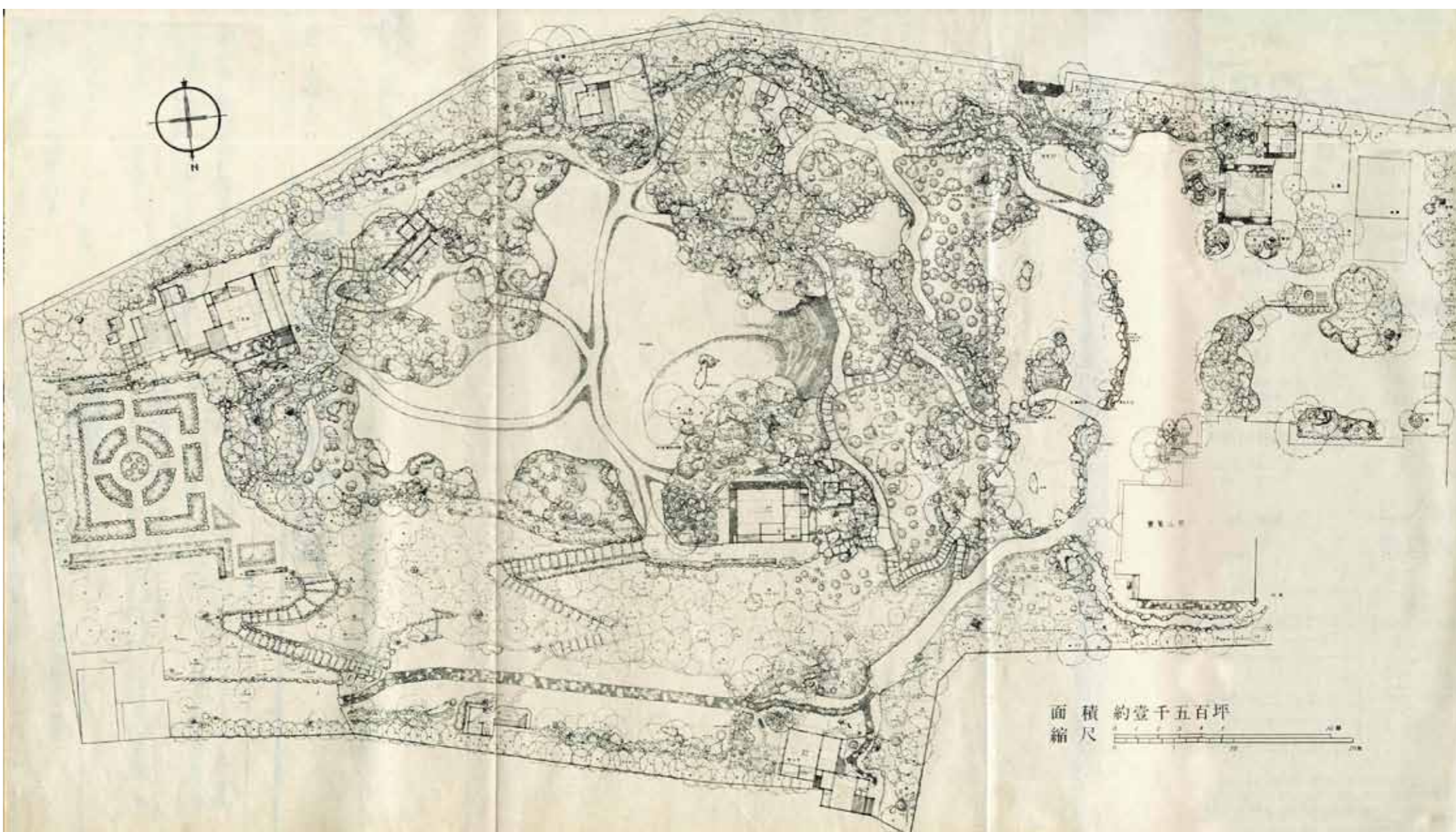
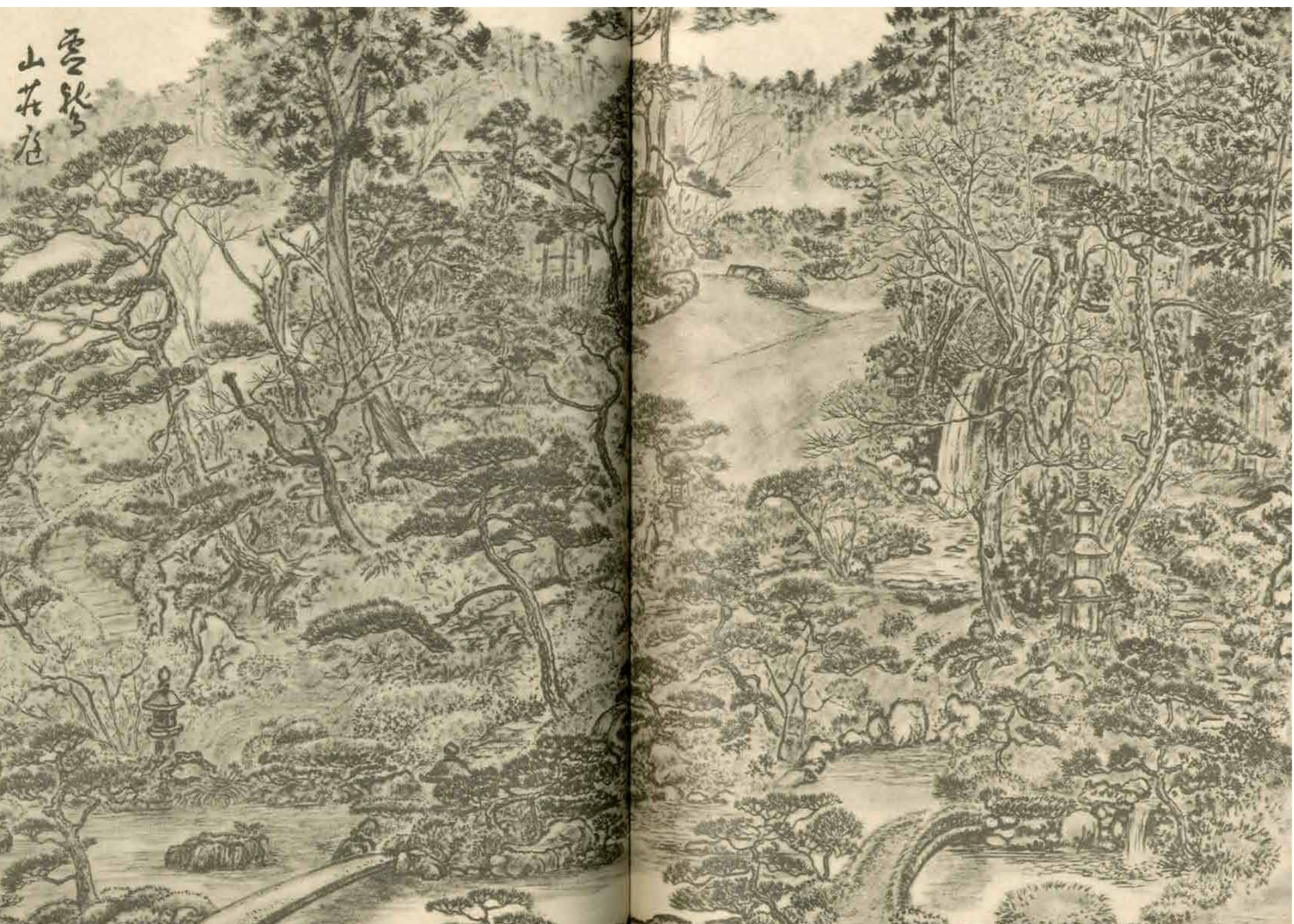
MATERIAL HISTÓRICO

- Nombre: 青龍苑 Seiryu-en
- Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.
- Autoría: Shigemori Mirei
- Fecha de realización: 1936
- Referencia: Shigemori (1936)



Fig. 978. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)





平井氏靈鷲山莊庭園平面圖

昭和拾貳年二月實測

面積約壹千五百坪

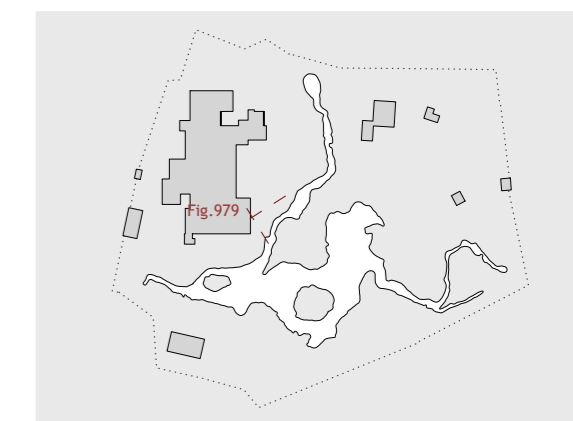
縮尺

MATERIAL HISTÓRICO

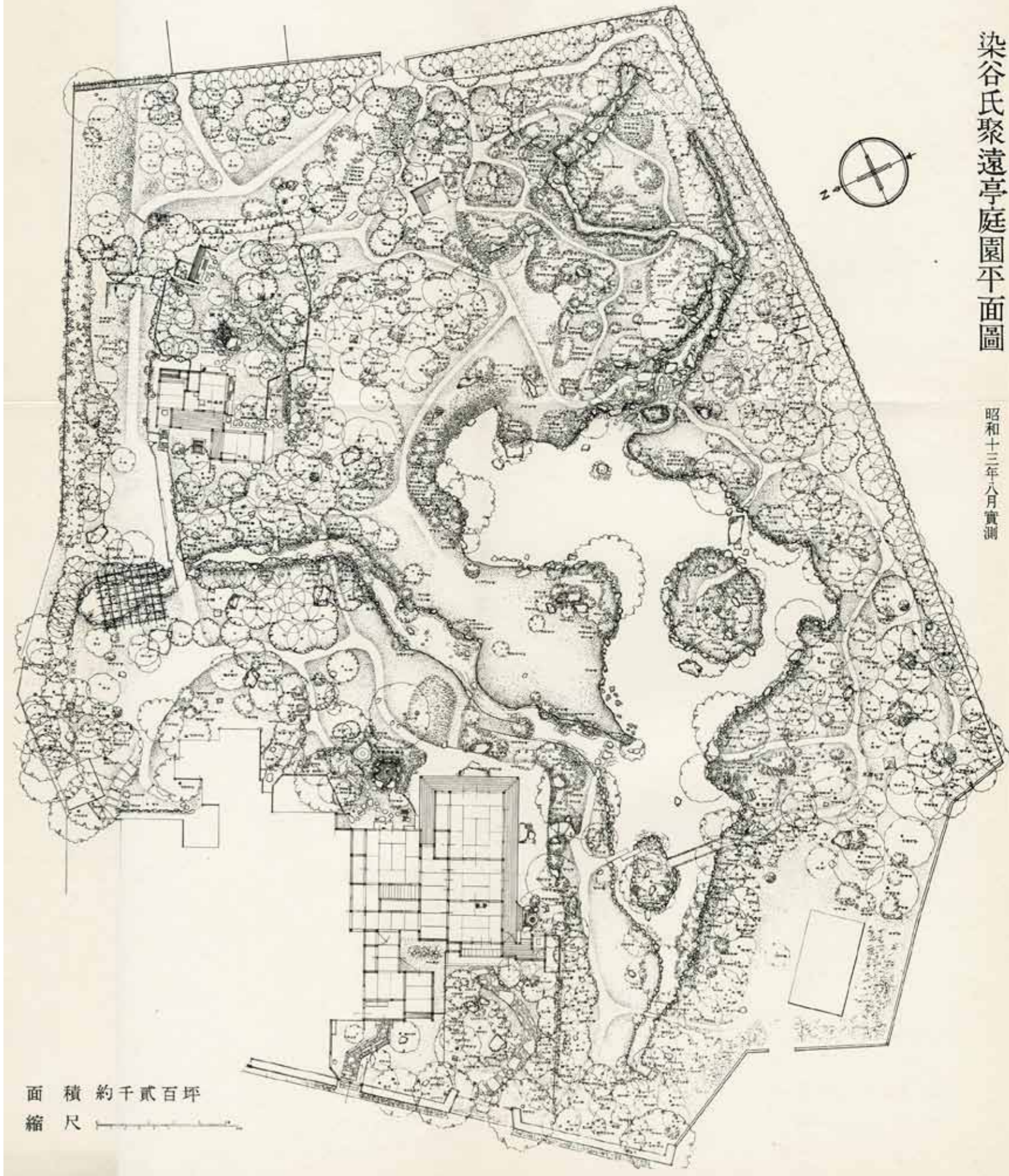
- Nombre: 真々庵 Shinshin-an
- Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.
- Autoría: Shigemori Mirei
- Fecha de realización: 1936
- Referencia: Shigemori (1936)



Fig. 979. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)



染谷氏庭園



染谷氏聚遠亭庭園平面圖

昭和十三年八月實測

面積約千貳百坪
縮尺

MATERIAL HISTÓRICO

•Nombre: 居然亭 Kyozen-tei

•Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.

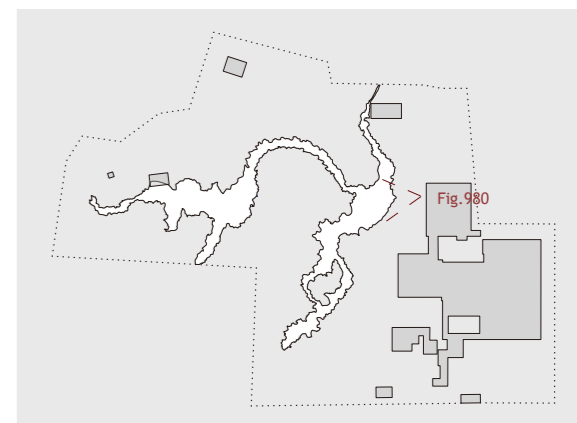
•Autoría: Shigemori Mirei

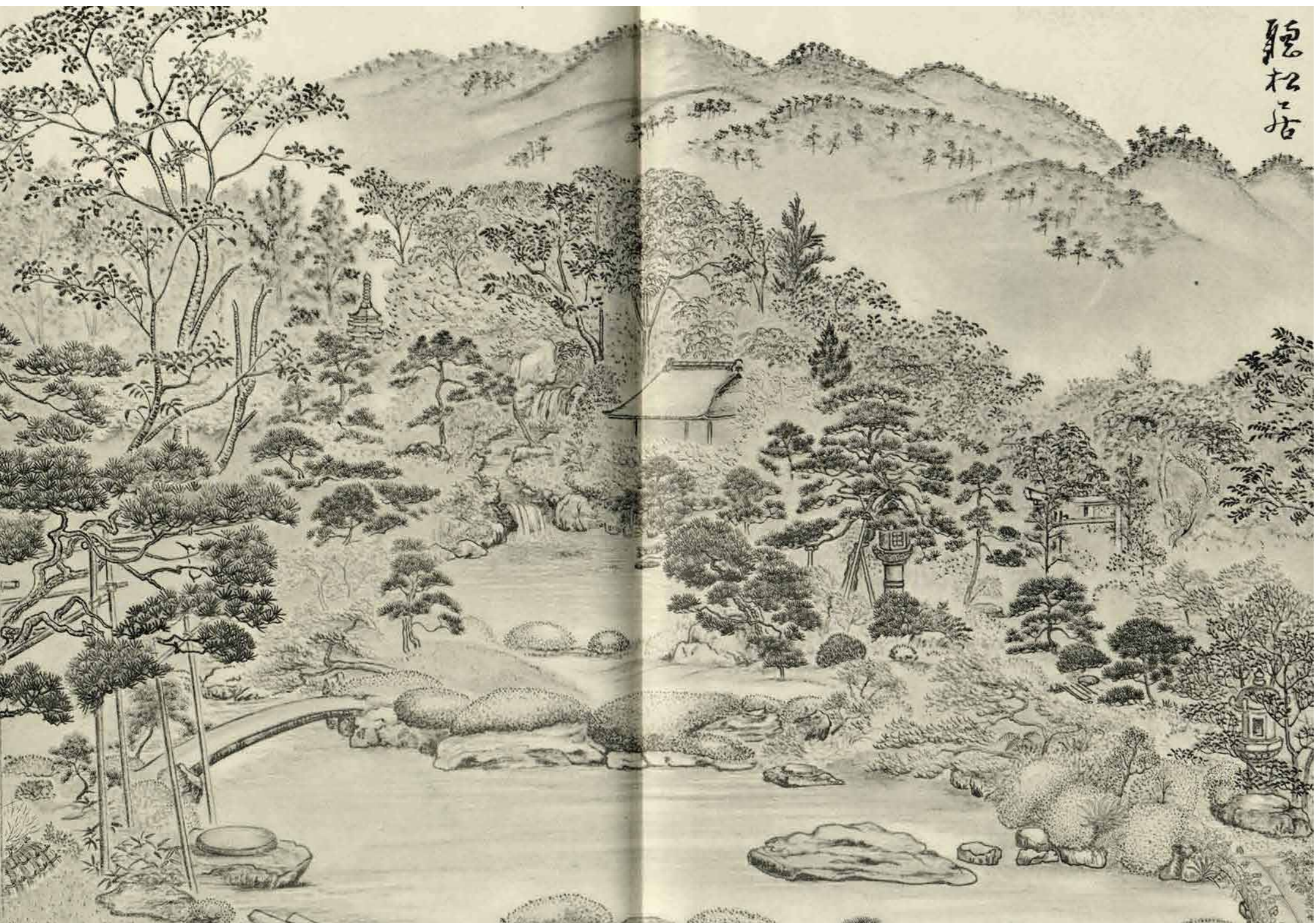
•Fecha de realización: 1936

•Referencia: Shigemori (1936)

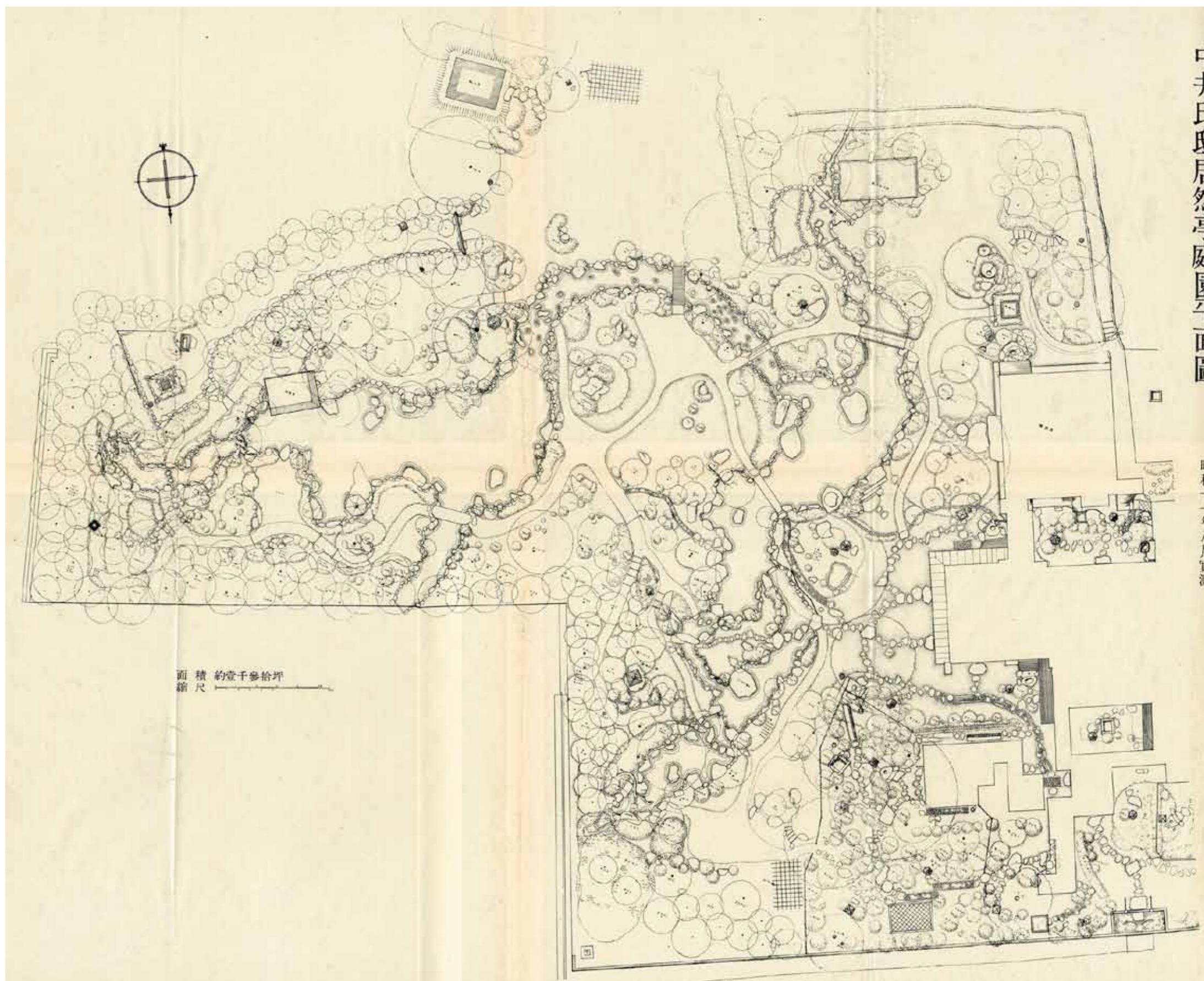


Fig. 980. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)





松居



面積約壹千參拾坪
縮尺

中井氏邸居然亭庭園平面圖

昭和十一年八月實測

MATERIAL HISTÓRICO

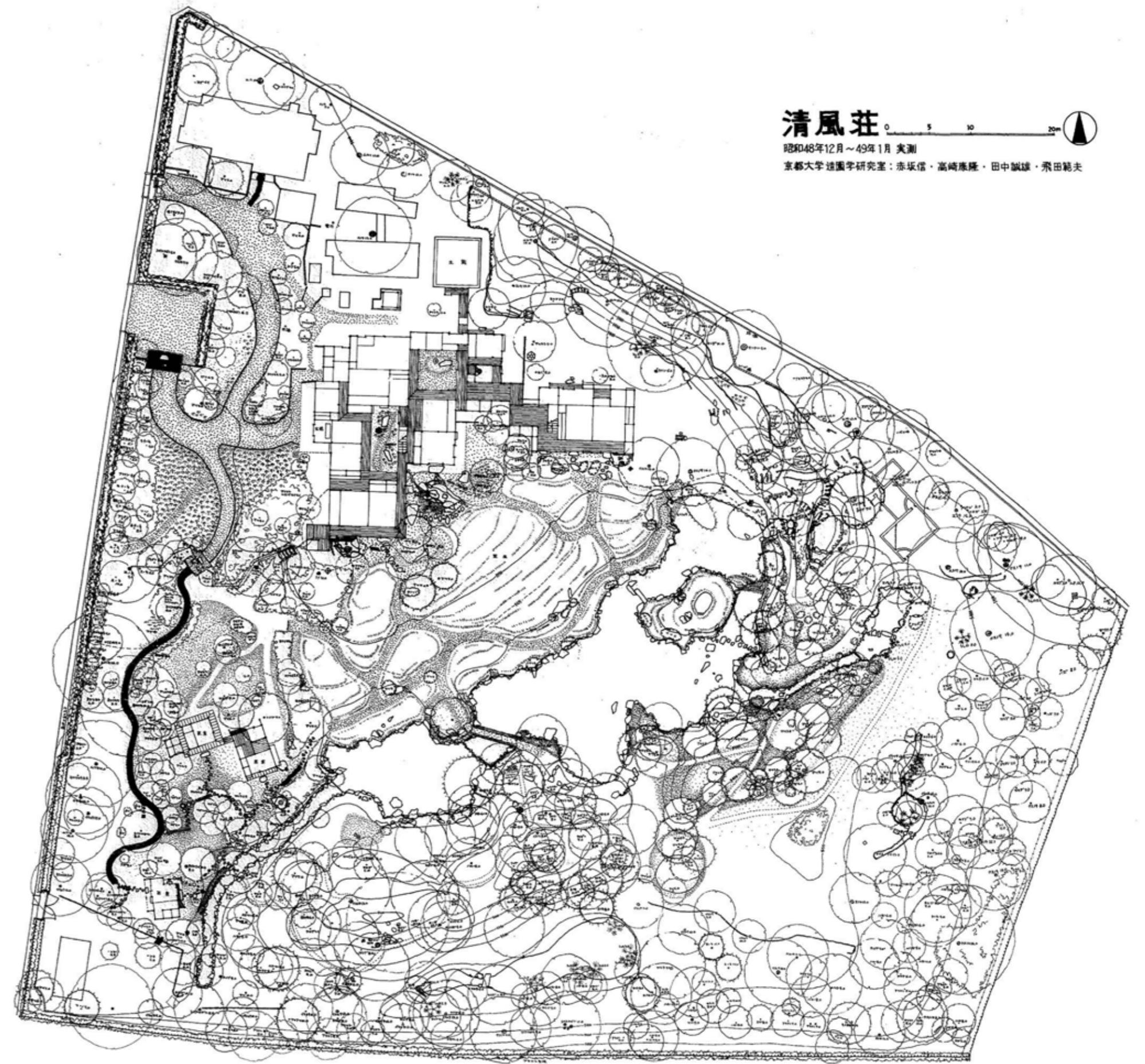
•Nombre: 清風荘 Seifu-so

•Tipo: Planta.

•Autoría: Desconocida.

•Fecha de realización: 1973

•Referencia: Archivos de la Universidad de Kioto



MATERIAL HISTÓRICO

•Nombre: 碧雲荘 Hekiun-so

•Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.

•Autoría: Shigemori Mirei

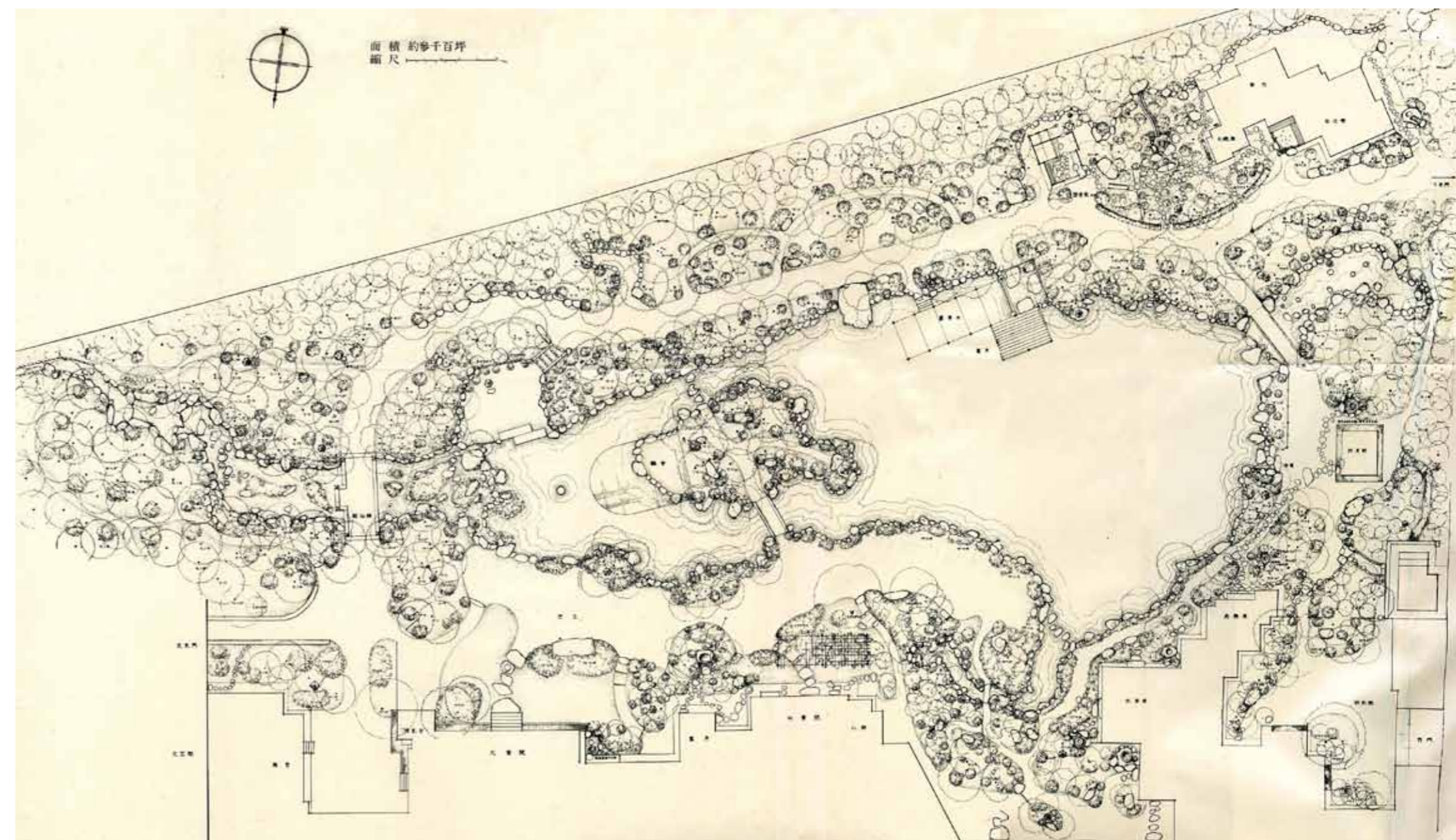
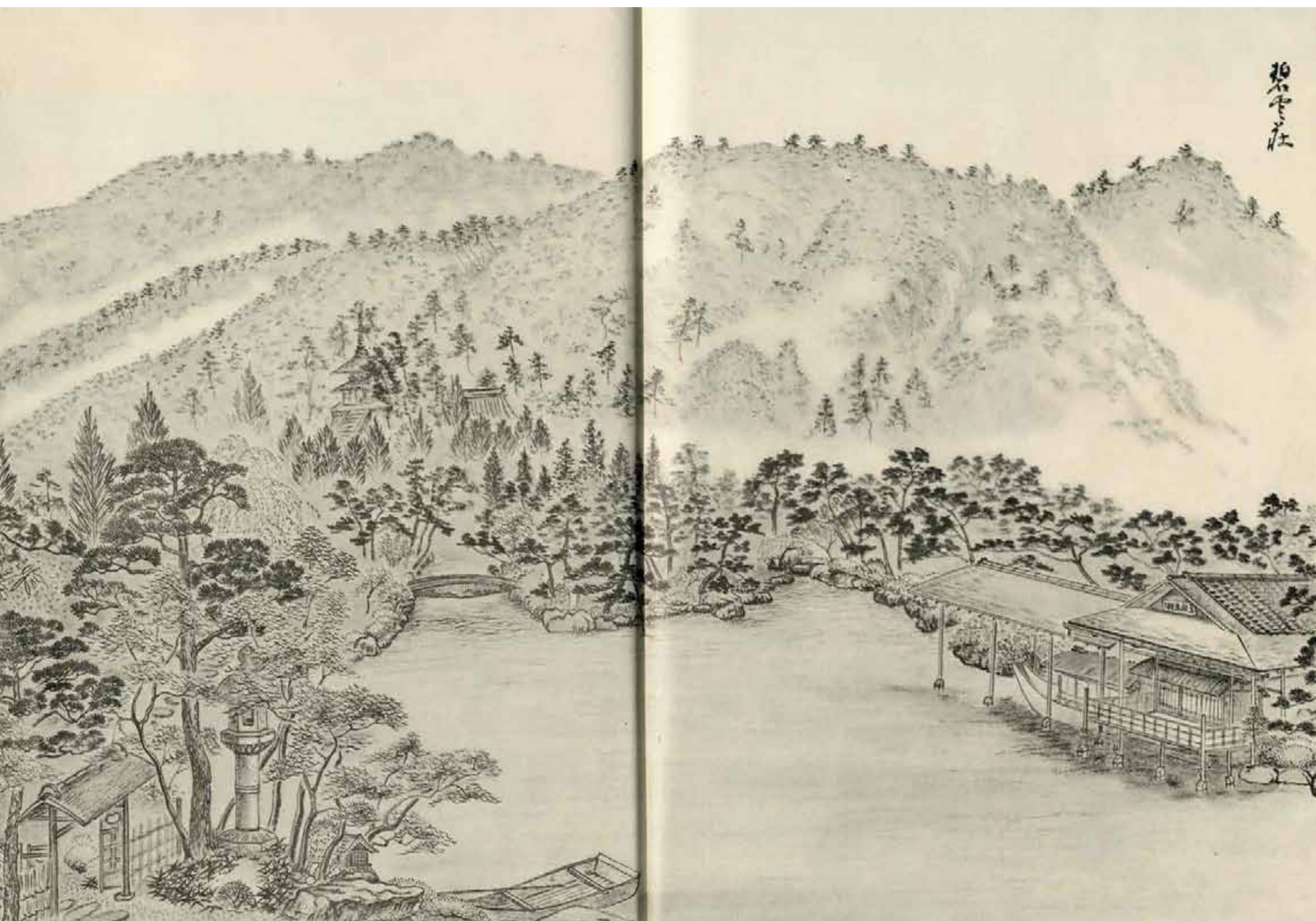
•Fecha de realización: 1936

•Referencia: Shigemori (1936)



Fig. 981. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)





MATERIAL HISTÓRICO

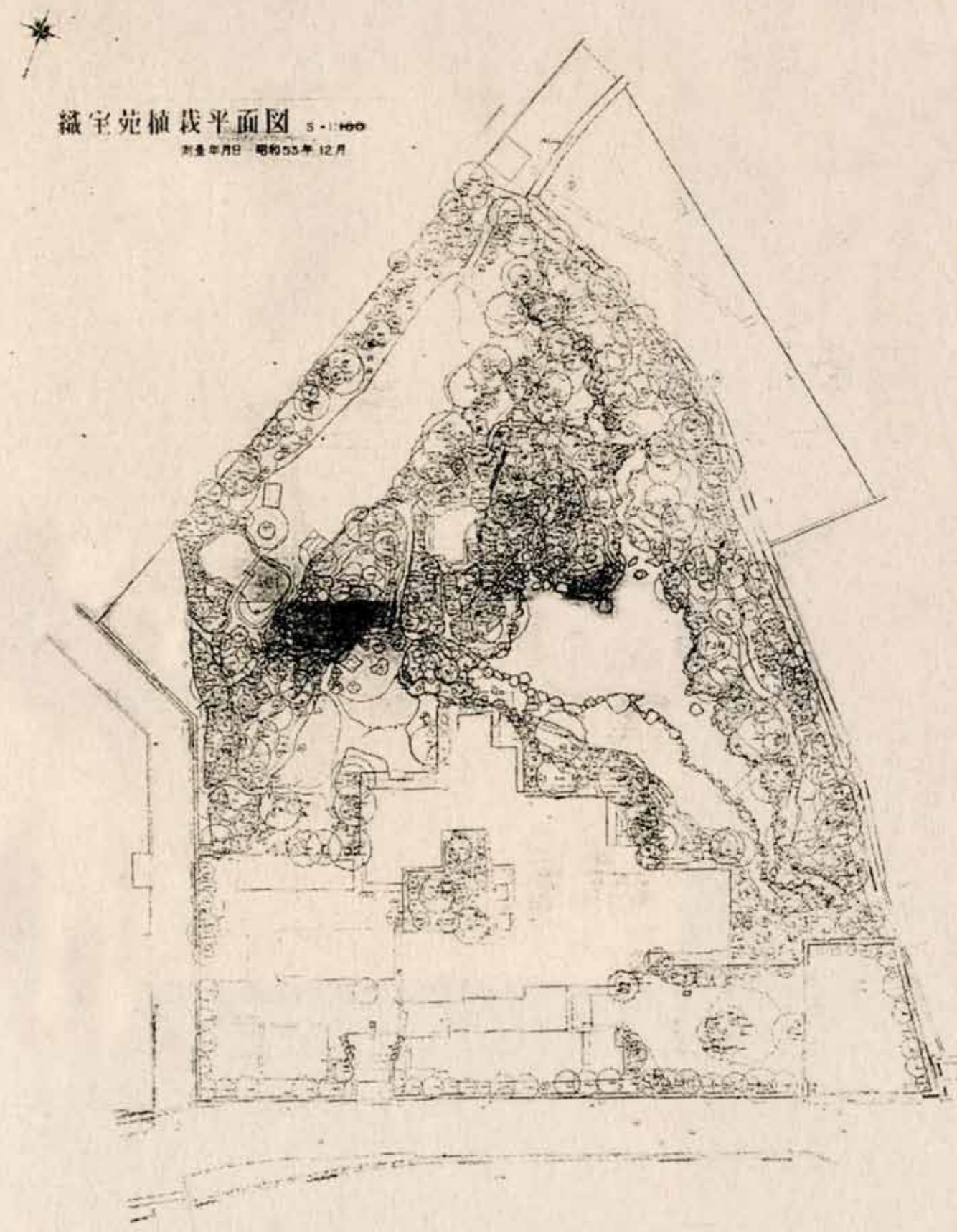
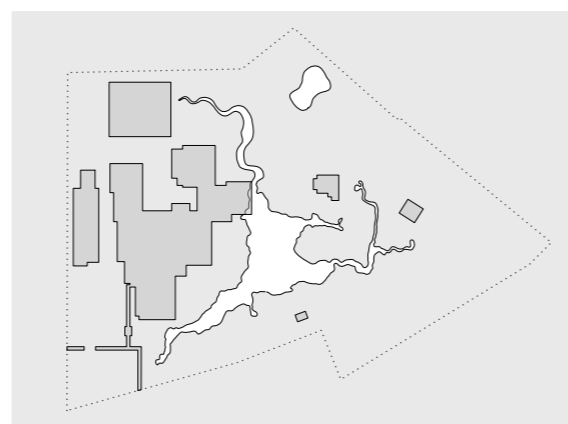
•Nombre: 流響院 Ryukyo-in

•Tipo: Planta.

•Autoría: Desconocida.

•Fecha de realización: 1978

•Referencia: The Mitsubishi Public Relations Committee. (1994)



MATERIAL HISTÓRICO

•Nombre: 光雲寺 Koun-ji

•Tipo: Dibujo a mano alzada y Planta.

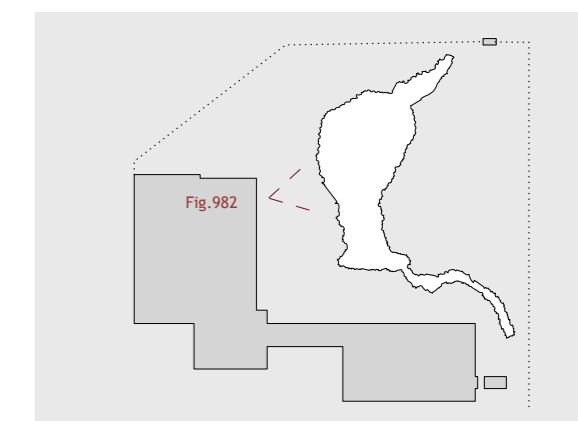
•Autoría: Shigemori Mirei

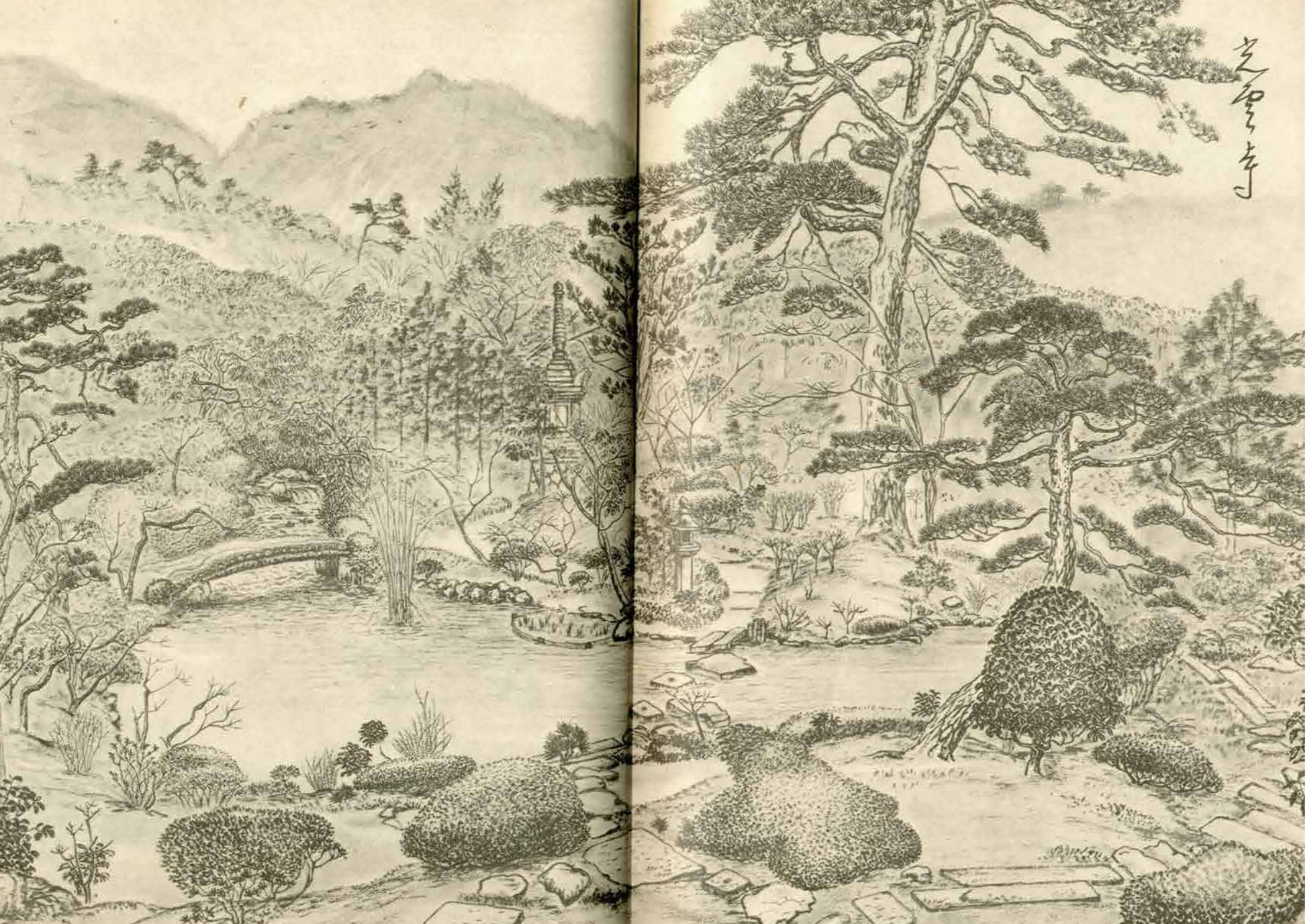
•Fecha de realización: 1936

•Referencia: Shigemori (1936)

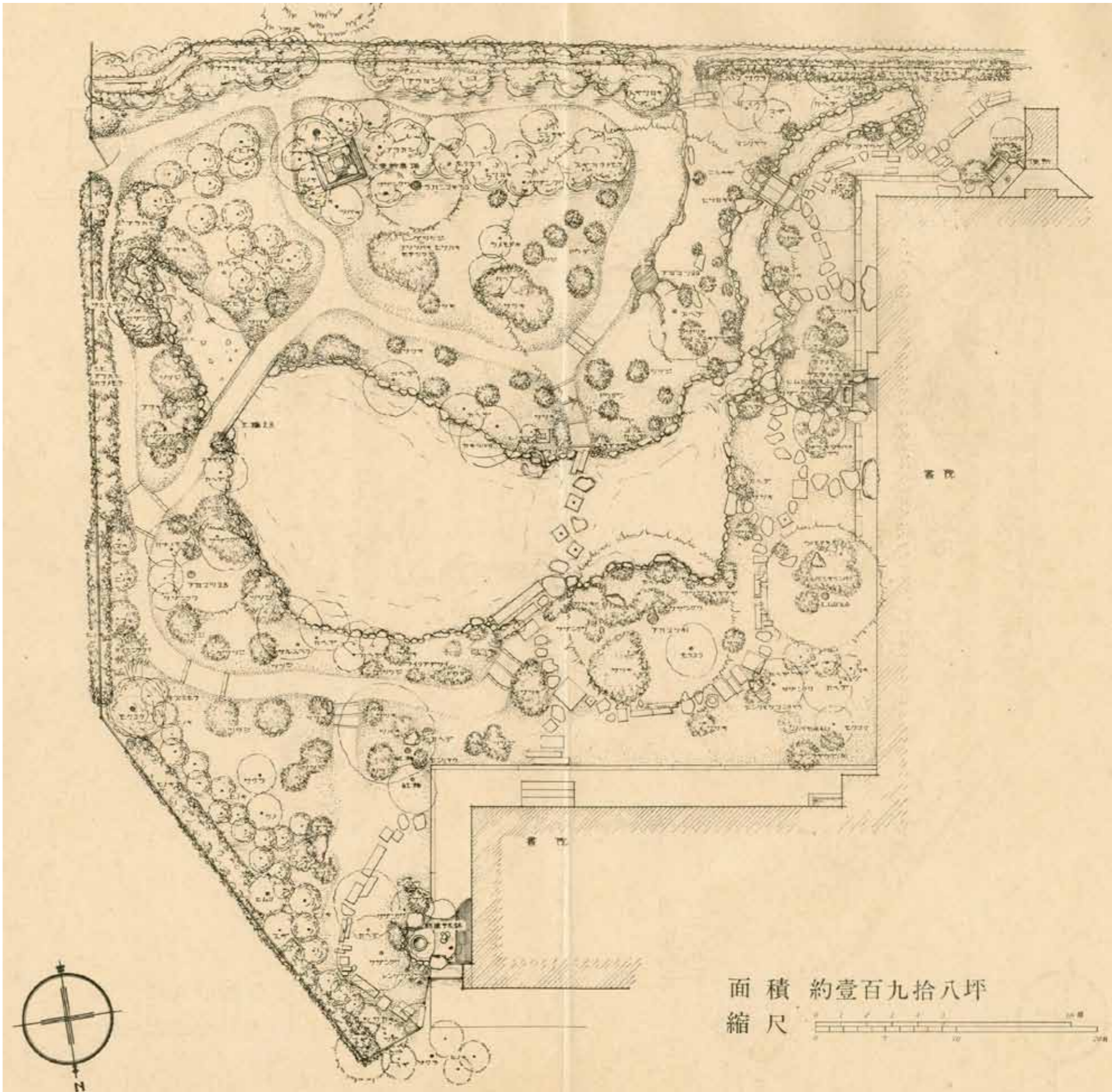


Fig. 982. Dibujo a mano alzada (Pág. sig.)





芝罘寺



面積 約壹百九拾八坪
縮尺

光雲寺庭園平面圖

昭和拾貳年二月實測

ESTUDIO DEL ESPACIO COMPLEMENTARIO

ESTUDIO DEL ESPACIO DE LA OBRA DE OGAWA REALIZADA SOBRE DOS JARDINES TIPO.
(PARA ELLO SE HA PROCEDIDO A UNA NUEVA MANERA DE REPRESENTAR SU OBRA BASADA EN LA INCLUSIÓN DE LAS COPAS DE LOS ÁRBOLES)

JARDÍN TIPO A) MURIN-AN: SECCIÓN TIPO CONTINUA
(ESPACIO LONGITUDINAL PROFUNDO CREADO A PARTIR DE LA HUELLA DEL CURSO DEL AGUA)

JARDÍN TIPO B) SEIFU-SO: SECCIÓN TIPO DISCONTINUA
(ESPACIO LONGITUDINAL PROFUNDO CREADO A PARTIR DE LA CONCATENACIÓN DE ESPACIOS VACÍOS INDEPENDIENTES)

MATERIAL DE ELABORACIÓN PROPIA

·Nombre: 無鄰菴 Murin-an

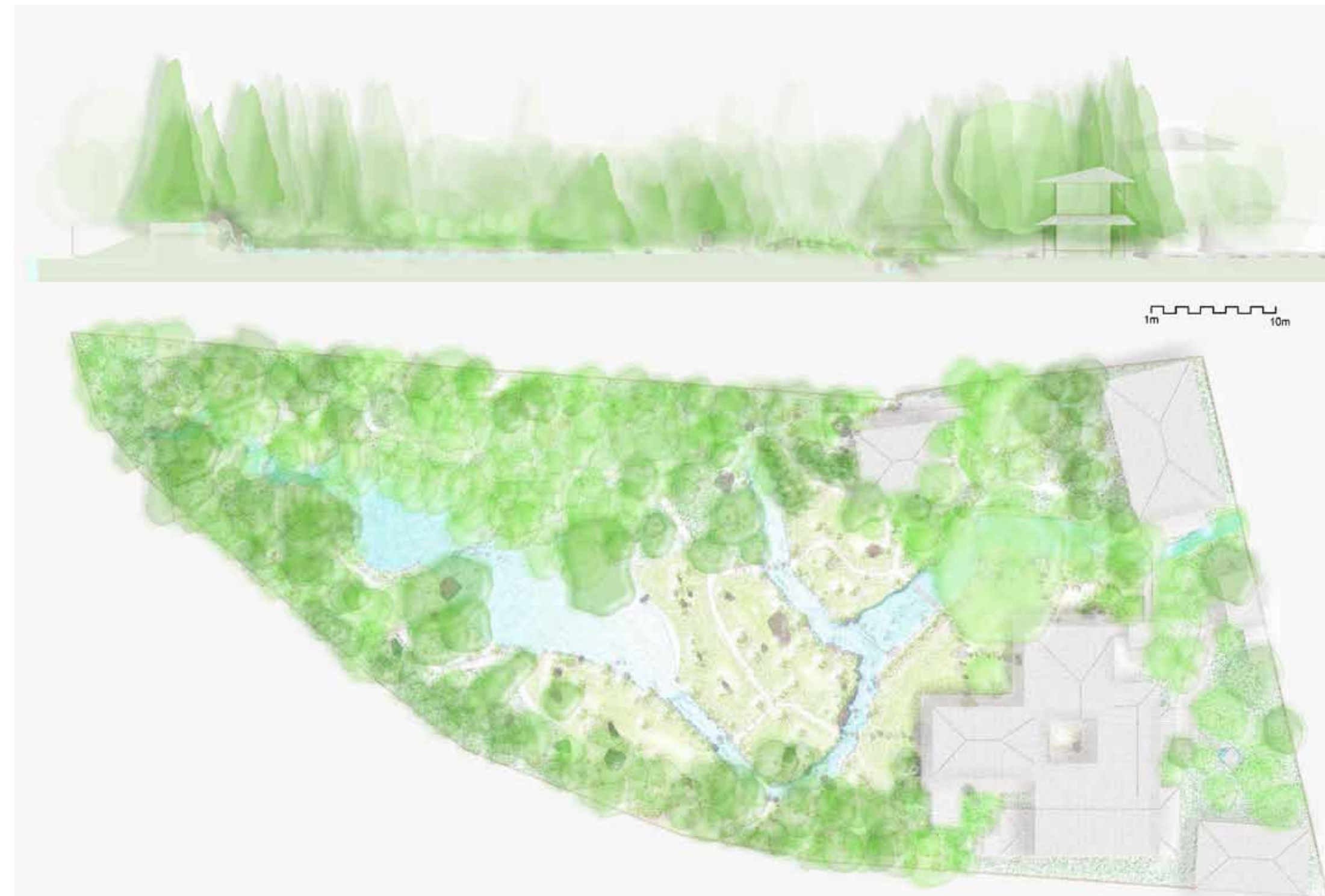
·Tipo: Planta y Sección.

·Autoría: Juan Pastor Ivars

·Fecha de realización: 2014



Fig. 983. Sección longitudinal y planta (Pág. sig.)



MATERIAL DE ELABORACIÓN PROPIA

•Nombre: 清風莊 Seifu-so

•Tipo: Planta y Sección

•Autoría: Juan Pastor Ivars

•Fecha de realización: 2014



Fig. 984. Sección longitudinal y planta (Pág. sig.)

