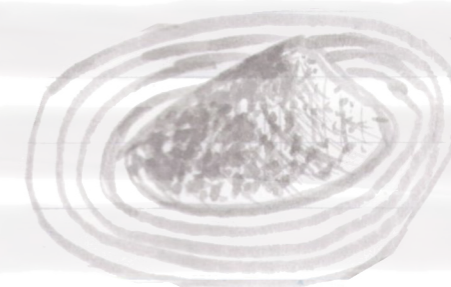


EL ALMA DEL JARDÍN SECO JAPONÉS: ELEMENTOS, COMPOSICIÓN Y SIMBOLOGÍA



Alumno: Jaime Fernández Estévez
Tutor: Emilio Cachorro Fernández

Agradezco a Emilio Cachorro Fernández, tutor y profesor, su gran labor y el enorme esfuerzo y comprensión que ha dedicado siempre. Todos deseamos encontrar más personas y profesores así a lo largo de nuestra vida. Agradezco a todos mis compañeros y amistades, que siempre encontraran una forma de ayudarme cuando lo requerí. A mi familia, que se ha involucrado enormemente, y por supuesto a mi madre, padre y hermana, Mercedes, Jaime y Berenice, los cuales han sido imprescindibles en todo momento del camino. Gracias.

1. Introducción.....	pág. 4	6. Experimentación.....	pág. 26
2. Objetivos.....	pág. 5	-Perspectiva y marco referencial.....	pág. 27
3. Metodología.....	pág. 5	-Movimiento.....	pág. 29
4. El <i>karesansui</i>	pág. 6	-Superposición o <i>Miegakure</i>	pág. 32
-Orígenes sintoístas.....	pág. 7	-Profundidad o <i>Yugen</i>	pág. 33
-Orígenes budistas.....	pág. 8	-Proporción áurea.....	pág. 36
-Evolución de los jardines japoneses.....	pág. 9	7. Análisis de Ryoanji.....	pág. 38
5. La roca.....	pág. 14	-Macroanálisis.....	pág. 39
-Clasificación morfológica.....	pág. 16	-Microanálisis.....	pág. 46
-Formas prohibidas.....	pág. 17	8. Conclusiones.....	pág. 52
-Clasificación geológica.....	pág. 17	9. Glosario de términos japoneses.....	pág. 54
-Conceptos básicos para agrupar rocas.....	pág. 18	10. Bibliografía.....	pág. 56
-Nomenclatura de rocas especiales.....	pág. 20		
-Composiciones especiales.....	pág. 22		
-Consejos generales y tabúes a respetar.....	pág. 23		
-Rastrillaje.....	pág. 24		

1. INTRODUCCIÓN

En algunas ocasiones, durante la etapa universitaria, te dan la posibilidad de elegir qué temática desarrollar en algunos trabajos o proyectos. En la mayoría de casos, la tarea viene impuesta, lo que nos hace sentir, a algunos, anhelos de trabajar en nuestros deseos e intereses. Yo he comprobado cómo, a veces, pueden ocurrir las dos cosas a la vez.

Durante el curso 2016/2017 tuve la fortuna de disfrutar de una beca de un año de duración, en Japón, Sendai, en la Universidad de Tohoku, con el programa de movilidad internacional ofertado por la Universidad de Granada, dentro del “Plan Propio”. Las actividades que regularmente organizaba la universidad, siguiendo el programa de la asignatura “Cultura Japonesa” que todo estudiante extranjero estudiaba, eran muy ricas en contenido y patrimonio. Asistimos a la conferencia de una familia de artesanos fabricantes de armas, visitamos castillos en ruinas, reforestamos bosques para intentar detener futuros tsunamis y, por supuesto, indagamos en la religión, sintoísta y budista, visitando templos y pudiendo entrevistar a maestros monjes e incluso participar en ceremonias del té, rezos y meditaciones. Aquí es donde sucede lo que menciona anteriormente.

En los meses posteriores a un viaje personal de varios días visitando el patrimonio de Kioto y Nara, antiguas capitales de Japón, la visita al templo Ryoanji con su *karesansui*, es decir, jardín seco, fue claramente uno de los momentos más vívidos en todo un año en Japón, amén de que había visitado templos con enormes jardines con lagos y unas exhibiciones florales dignas de aprecio. ¿Cómo puede ser que habiendo visto mezquitas en Estambul, jardines en Inglaterra, catedrales en Francia o fortalezas árabes en España, me he hecho tanto una composición artística consistente en varias piedras sin tallar sobre una superficie de grava blanca? era la pregunta que no paraba de repetirme.

La investigación hacia este arte brotó, sin más, de manera desinteresada, por el simple placer de saber. Sin embargo, no era tan fácil como suponía llegar a entender ciertos aspectos que me intrigaban certeramente. ¿Qué hace a una villa de Andrea Palladio tan especial? ¿Qué nos ofrece la ville Savoye para considerarla una joya de la arquitectura? ¿Por qué el interior del Panteón de Roma no ofrece las mismas sensaciones que cualquier otro espacio interior con cúpula? Esas eran mis preguntas hacia el *karesansui*: ¿qué diferencia a una auténtica obra maestra de los *karesansui*, respecto de cualquier composición pétreo seca, que pueda acometer cualquier neófito en la disciplina?

Comprobé cómo no es tan fácil encontrar interpretaciones y lecturas profundas, mucho menos científicas, sobre el mensaje oculto en esas composiciones secas que atraen tantos turistas al año a Japón y despiertan la admiración de expertos. Hay una gran cantidad de volúmenes publicados hablando de interpretaciones subrepticias para muchos jardines o elementos artísticos en Japón, sin una argumentación o referenciación fidedigna. Es mi intención y deseo, por tanto, que este trabajo sirva para dar una visión y conocimientos, algo más profundos y concretos de lo ya estudiado hasta la fecha, sobre el jardín seco japonés.

2. OBJETIVOS

La finalidad principal del presente trabajo de investigación es la búsqueda de conocimiento, capacidad de comprensión y de interpretación de los jardines secos japoneses, los *karesansui*. Para ello, primero se debe entender cómo surge esta forma de expresión artística, esta composición con estos elementos concretamente, y no otra. Es necesario profundizar en su materialidad, en por qué se recurre a muy pocos componentes en su configuración, lo cual representa su seña de identidad (grava blanca rastrillada, rocas y musgo habitualmente, junto a pinos y arbustos en ocasiones).

Se busca entender el lenguaje de los elementos utilizados y su simbología. Se ha de indagar en las razones por las que una roca pequeña aislada esté colocada en una posición concreta, y no otra, o el razonamiento que subyuga que una agrupación sea de cinco rocas, de alturas escalonadas, y no se empleen cuatro ni seis. Interesa profundizar en el uso del espacio vacío, en contraste con las zonas repletas de composiciones pétreas, y entender qué genera su presencia. Qué colores se han utilizado y por qué. Las motivaciones que se tienen a la hora de elegir una roca concreta, respecto a su tamaño, forma, familia geológica, etc.

Es imprescindible entender la simbología, a su vez, de los elementos de que se prescinde, en comparación a otros estilos de jardinería japonesa que disponen de un lenguaje más amplio de texturas, sonidos y libertad aparente creativa. Qué aporta y qué resta la presencia de agua real. La presencia de animales, como carpas o ranas, o cascadas de agua que dinamizan la escena. Se plantea la necesidad de mirar a los jardines con lago y estanques para entender su fenomenología y experimentación, la cual es distinta radicalmente al ser navegables muchos de ellos.

Se pretende comprender qué efectos psicológicos entran en juego en la contemplación de estas obras, los *karesansui*, habitualmente señaladas como espacios que abstraen, relajan y traen sentimientos de paz. Asimismo, se propone analizar qué mecanismos visuales son capaces de ser empleados, en pro de mejorar la experimentación de un jardín, cuando estamos delante de estas obras. Al variar mucho la escena contemplada, desde puntos de vista distintos, se estudiará el resultado de observar el jardín desde diversas perspectivas.

Se indagará para conocer la razón de por qué suelen ser de reducidas dimensiones los jardines secos, en comparación a cualquier otra creación de carácter natural. Se quiere conocer si existen patrones de actuación a la hora de construir escenas artificiales de este estilo, mediante medidas establecidas de separación entre rocas, relación de tamaños, reglas de distancias entre el espectador y la obra, así como cualquier otra directriz compositiva que guía al creador o se rige todo por la pura intuición del artista. En definitiva, se busca penetrar en la mente del creador de jardines secos, descubrir sus razonamientos y planteamientos, hasta los orígenes más antiguos posibles, y poder comprender en toda su esencia este arte en sí mismo que supone la creación de un jardín seco japonés, un *karesansui*.

3. METODOLOGÍA

El inicio de la investigación tuvo lugar en Sendai, Japón. Mediante la pausada lectura de la bibliografía física que ofrecía el depósito de la Universidad de Tohoku. Se trató de abarcar una gran cantidad de obras, contrastando detalles como fechas o nombres. Fue posible acceder a la consulta del depósito de las bibliotecas de la Universidad de Osaka, así como de la Universidad de Tokio.

Antes y después de ello, se visitaron muchos templos diseminados por Okayama, Kioto, Osaka, Nara, Kamakura, Tokio, entre otras ciudades. Se realizaron croquis a mano alzada en varios de ellos y se fotografiaron. Se tomaron medidas en planta de diversos elementos y estancias, si fue posible.

Se tuvo la oportunidad de hablar y entrevistar a bonzos responsables de templos locales en Sendai, así como asistir al rastrillaje diario del jardín seco adyacente al templo. Se participó en meditaciones conjuntas repetidas veces con otros ciudadanos asiduos, sin formar parte del grupo de actividades universitario, y se pudieron conocer los rezos y rituales en dicho espacio sagrado con jardín seco anexo.

La lectura de la bibliografía previa necesaria para acometer el trabajo dio paso a una revisión fotográfica de toda la galería personal por el patrimonio japonés. Un análisis somero de cada jardín arrojaba muchísimos interrogantes sin respuesta. Se procedió a estudiar un jardín concreto que sí hubiese certeza de que su composición y creación fueron significativos a nivel histórico, evitando tomar conclusiones de obras menos relevantes.

Se llevaron a cabo numerosos esquemas y dibujos para poder observar, desde muy marcados puntos de vista filtrando información, el jardín del templo analizado, el Templo Ryoanji. Las triangulaciones representadas de los conjuntos, tanto en planta como en alzado, son fruto de muchos acercamientos y trazados triangulares, propuestos en diferentes días, comparando y seleccionando los resultados que de cada situación se extraían. Asimismo, se realizó un levantamiento digital tridimensional desde las perspectivas seleccionadas, con la correspondiente modificación de cada conjunto pétreo individualmente, tratando de que la percepción de sus aristas y características formales sean lo más exactas posible después del renderizado general.

El contenido se esquematizó en apartados. En el primero, se exponen las circunstancias y contexto en que este arte vio la luz. En el segundo, se hace alusión al elemento más importante que lo compone y que puede bastar por sí solo: la roca. En el tercero, se investiga sobre la percepción y fenomenología, así como el modo en que nos afectan estos elementos anteriormente descritos al ser contemplados. En el cuarto capítulo es, entonces, cuando se pone en práctica todo lo expuesto y aprendido anteriormente para entender y extraer resultados del jardín analizado.

4. El *karsansui*

ORÍGENES SINTOÍSTAS

El origen del jardín seco japonés, el *karesansui*, obedece a la evolución de dos sucesos históricos que tienen lugar en Japón. Para tener una idea de qué originó el surgimiento de este característico hito artístico, plasmaremos de forma concisa, aunque clara, la confluencia de dos religiones, sintoísmo y budismo.

El sintoísmo, en japonés *shintō*, es la única religión en Japón que surgió originariamente allí. Su exportación a otros países es casi nula, siendo las colonias niponas los destinos por los que se ha propagado. El sintoísmo sostiene la existencia de ocho millones de deidades que controlan la naturaleza y el espíritu de todo lo que nos rodea. La práctica religiosa se basaba en el profundo respeto que infundían los elementos naturales como el sol, el agua, los árboles, las rocas, bosques, y hasta el sonido y el silencio.¹ Las primeras manifestaciones prearquitectónicas relacionadas con el sintoísmo y el culto a sus dioses eran solares de grava, delimitados con cuerdas hechas de fibra de arroz, en los que se realizaban danzas para purificarlos y prepararlos antes de la llegada de los dioses. Estos recintos son llamados jardines, en japonés *niva*, y la primera vez que aparece mencionado este término es en el *Nihon shoki*, manuscrito japonés que data del año 720 d.C.² La mejor muestra que hay de estos recintos primitivos puede verse aún hoy en la ciudad de Ise, en la región de Mie. Allí, el más famoso y simbólico centro sintoísta de todo Japón, el Ise-Jingu, mantiene la antigua tradición, desde finales del siglo VII, de ser reconstruido cada 20 años en una parcela adyacente respecto de donde está erigido, a la vez que se desmonta el anterior templo y se libera el solar. Acto seguido, como preludio a la futura construcción



Fig.1, Ise-Jingu, solar preparado con guijarros de grava blanca.
Fuente: VIVES, J., *Historia y arte del jardín japonés*, Satori Ed., Gijón, 2014.

cuatro lustros más tarde del templo, réplica exacta del que ya existe, se monta una pequeña caseta de madera que protege el primer pilar del futuro pabellón principal, y se delimita la zona, la parcela recientemente liberada, dejándola intacta, vacía (fig. 1), esperando el momento de ser ocupada por las construcciones y delimitada por las vallas que cercarán el santuario.³

Encontramos aquí un origen bastante claro de cómo, desde hace siglos, el espacio vacío, la vacuidad, significa para la concepción religiosa y artística japonesa un aspecto muy importante. Mediante la delimitación de estos espacios con una cuerda de fibra de arroz, atada en estacas perimetrales clavadas en el suelo, se le rendía culto a estos espacios. Hablamos de la técnica del *shime*, traducido como «artefacto atado», que significa, en el ideario japonés general, la toma de posesión de un espacio, delimitar un espacio privado. Finalmente deriva en el término *shime-nawa*, que en los santuarios shinto designa a las cintas, rojas o blancas normalmente, que delimitan un ámbito sagrado u objeto.⁴



Fig.2 Relicario Achi, Kurashiki; ejemplo de *iwakura* y *shime-niva*.
Fuente: GUNTER, N., *El jardín japonés*, Taschen, Colonia, 2007.

Con la técnica del *shime-nawa* y la adoración de los elementos de la naturaleza, surge el *iwakura*, que literalmente se traduce como «límite de la roca» o «lugar de asentamiento de la roca» y consistía en marcar con una cuerda o cinta sagrada aquellas rocas que se denominaban hogar o morada de una divinidad, un dios, un *kami*, y a estas rocas se las llamaba *go-shintai* (fig. 2). A estas rocas sagradas el hombre habría ido añadiendo otras rocas, según las virtudes o características especiales de las mismas. Según Shigemori Mirei, uno de los más importantes diseñadores y estudiosos del jardín japonés durante el siglo XX, con esta actividad, esta práctica, es lo que podría constituir el nacimiento de lo que se conoce hoy como jardinería japonesa.⁵

1. Véase STANLEY-BAKER, J., *Arte japonés*, Ed. Destino, Barcelona, 2000.

2. Véase MASAO, H., *The Garden Art of Japan*, Heibonsha Survey, Tokio, 1979.

3. Véase ORTIZ, L & SARASOLA, D., *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis/Montena, 1985.

4. Véase LANZACO SALAFRANCA, F., *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Verbum, Madrid, 2003.

5. Véase SHIGEMORI, M., *Teien no bi to kansho-ho* («The Beauty of Gardens and Ways to Appreciate it»), Hobunkan, Tokio, 1967.

ORÍGENES BUDISTAS

Nos ubicamos en China, país del cual Japón ha importado tanto el budismo como la escritura, así como otras corrientes artísticas y culturales. La mitología china sostenía, desde tiempo atrás de la llegada del budismo a sus tierras, que al este de sus costas, alrededor de la hoy llamada región de Penglian, se encontraba un archipiélago montañoso formado por cinco islas. Estas islas se apoyaban sobre el caparazón de una tortuga, sus mesetas y valles estaban cubiertos de frondosa vegetación, y habitaban en palacios de jade y oro seres inmortales que volaban sobre grullas (fig. 3). El mayor de todos estos picos era el llamado monte Horai, residencia de los inmortales. El taoísmo, religión autóctona de China, le da este nombre.⁶

Muchas expediciones se realizaron en búsqueda de estas cinco islas mitológicas, pero el continuo fracaso de las mismas hizo que durante el siglo I a.C. el emperador Wu, durante la dinastía Han, tuviera la idea de invitar a los inmortales a su palacio y preguntarles por el secreto de la vida eterna. Para ello, mandó construir un jardín que imitara de la mejor manera posible aquellos paisajes en donde se pensaba que los inmortales vivían. Se construyó un gran lago artificial con cinco islas en las que construyó palacios, donde residirían los inmortales, y desde una torre de sesenta metros levantada en la orilla del lago se comunicaría con ellos.⁷

Alrededor del siglo I d.C., los peregrinos chinos, después de sus viajes por la India, empezaron a plasmar en sus pinturas, relatos, y obras artísticas los paisajes que les inspiraban de India, así como sus historias y leyendas. Se señala concretamente al Vihara, un templo local, de Nalanda, ciudad cercana a la capital: ríos, lagos y montañas de la zona aparecían dibujadas y romantizadas en escritos y pergaminos. La llegada del budismo a Japón se produjo en el siglo VI, en el año 538, de la mano de viajeros japoneses que procedían de Corea, país al que ya había llegado la religión budista.⁸

No obstante, a pesar de que la llegada del budismo a Japón agitó toda la ideología religiosa y propició una mezcla de creencias que aún perdura, el mito de la Isla de los Bienaventurados tuvo que llegar a Japón antes de la llegada registrada del budismo. En el *Nihon shoki*, el segundo manuscrito más antiguo registrado de la historia de Japón, datado en el año 720, hallamos, entre otras cosas, una referencia al mito, del año 478, en una anotación en la que se dice que el hijo de un cierto Urashima había llegado con su amada,



Fig. 3: Paisaje montañoso en Penglai, China, tinta a color sobre papel, 1705.
Fuente: Art Museum of University of Princeton.



Fig. 4: Templo Raikyu-ji, Takahashi. Triada rocosa, simboliza el Shumisen en la piedra central, junto a la tortuga y la grulla.
Fuente: GUNTER, N., op. cit., 2007.

de longevidad y eternidad (fig. 4). Esta representación está presente no solo en los jardines sino también en la orfebrería, pintura, o alfarería japonesa.¹⁰

En lo referente a la creación de jardines, tenemos referencias anteriores a la llegada del budismo a Japón para hacernos una idea de cómo eran estos escenarios. Se conservan pocas fuentes escritas narrando las experiencias y uso de estos lugares que se ubicaban anexas a edificaciones palaciegas del emperador. Los textos a continuación citados pertenecen a la *Nihon Shoki*, una crónica japonesa que data del año 720, y expresan que en el año 74, en primavera, “el emperador Keiko soltó algunas carpas en un lago del jardín de su residencia, el palacio Kuguri, deleitándose al contemplarlas por la mañana y por las tardes”¹¹. En el año 402, “el emperador botó un barco de doble casco en el lago Ichishi y subió a bordo con la concubina imperial donde celebraron un banquete”¹¹. Se mencionan orquídeas en jardines de altos setos, fiestas en jardines a orillas de un arroyo sinuoso en el año 486, una pequeña isla en el centro de un lago a orillas del río Askua en el año 625, entre otras descripciones.¹¹

La influencia principal que llevó a Japón a copiar a la cultura china se produce con la llegada del budismo. El intercambio cultural ya existía pero es ahí cuando se importa incluso la escritura, así como otros objetos de arte, entre los que muchas pinturas representarían fielmente las construcciones y los jardines que se estaban construyendo. Durante la dinastía Sui, y más tarde la dinastía Tang, Japón envió aproximadamente 20 expediciones entre los años 600 y 838 d.C., reuniendo a un total de, aproximadamente, 500 hombres por embarcación y unas cuatro embarcaciones por expedición. Estas expediciones eran muy peligrosas y, en muchas ocasiones, podían pasar décadas en el país vecino o sencillamente nunca regresar. Esto nos da una idea de la avidez con la que Japón pretendía copiar a la cultura china.¹²

6. Véase MAILLARD, C., *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Akal, Madrid, 1995.

7. Véase LEDDEROSE, L., *The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art*, en: MURCK, C., BUSH, S., *Theories of the Arts in China*, Princeton Univ. Press, Nueva Jersey, 1983, p. 165.

8. Véase CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, Kodansha International, Tokio, 2002.

9. Véase ASTON, W.G., *Nihongi-Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 679*, G. Allen & Unwin Ltd., Londres, 1956.

10. Véase KUCK, L., *The World of the Japanese Garden. From Chinese Origins to Modern Landscape Art*. 4ª ed, Weatherhill, Nueva York, 1984.

11: ASTON, W.G., op. cit., pp. 145, 154, 190, 306, 315 y 389.

12: Véase VARLEY, P.H., *Japanese Culture*, Charles E. Tuttle, Tokio, 1973.

EVOLUCIÓN DE LOS JARDINES JAPONESES

La evolución de los jardines japoneses, hasta llegar a la concepción del *karesansui*, merece una atenta mirada para comprender el arte tal y como se presenta actualmente. Enfocándolo desde el interés puramente arquitectónico, profundizar en los periodos históricos del desarrollo social y político en Japón sería tedioso e incluso inapropiado. Nos limitaremos a la mención de los periodos que englobaron los hitos más importantes para dar una visión cronológica adecuada de cómo se desarrollaron estos hechos.

En primer lugar, durante el periodo Asuka (538-710), destacamos el templo Horyu-ji, el ejemplo de arquitectura budista más antiguo de todo Japón. Fruto del intercambio cultural con China aparece esta construcción, en el año 607. Su esquema sigue los modelos chinos de planta axial simétrica. Fue destruido en el año 670 por un incendio y reconstruido pocos años después, a finales de ese mismo siglo. Aquí es cuando se rompe la simetría rígida importada de China.¹³ El patio pasa a estar cubierto de grava, constante práctica del sintoísmo local, y la pagoda y un pabellón principal pasan al centro, a ambos lados de un eje central, marcando una asimetría total.

Durante el periodo Heian (794-1185), con la capital del país establecida en Kioto, tiene lugar una época de especial importancia en el desarrollo del arte y la cultura japonesa. Se le prestaba especial atención al jardín que acompañaba a las residencias imperiales, ocupándose personalmente del diseño y desarrollo, junto a otros artesanos especialistas, las familias nobles imperiales. Esta costumbre de volcarse en las corrientes artísticas era propia de la familia Fujiwara, quien ostentaba el poder en aquella época. Antes de la ruptura de relaciones con China, en el año 838, el arte y la filosofía de la dinastía Tang imperantes fue estudiada minuciosamente. Acabó implantándose una mezcla arquitectónica fruto de lo importado del país vecino y de las reglamentaciones urbanísticas de Japón. Se prohibieron edificar templos en el centro de la ciudad, debido a las influencias e ingerencias de los sacerdotes budistas durante el periodo Nara (710-794), y ello conllevó que se trasladaran sus construcciones en la nueva capital a las afueras, donde la topografía era más accidentada, y la simetría estricta china, propia de la dinastía Tang, aunque ya habiendo tenido muestras de rechazo en el periodo Asuka en Japón, aún tuvo más dificultades para ser aplicada.¹⁴

Nació lo que hoy conocemos como el estilo arquitectónico *shinden*, denominando así al estilo con el que se construían las villas y palacios imperiales (fig.7). Se puede apreciar la simetría en las edificaciones pero la flexibilidad asimétrica propia de Japón en la disposición de galerías y otros módulos, integrando así el jardín al sur del pabellón principal de manera compacta y armónica. En estas construcciones, el pabellón principal consta de dos galerías a los lados que abrazan en ángulo recto, con sendas construcciones inferiores en sus extremos, al jardín principal, en el cual había un gran lago con una isla. A esta isla se accedía con un puente, nunca rectilíneo, ni alineado con la fachada del pabellón principal.¹⁵



Fig. 5. Ilustración genérica de palacio estilo *shinden*, por Sawada Nadari, historiador, publicada en el libro *Kaoku Zakko*, en 1842. Fuente: GUNTER, N., op. cit., 2007.

De los jardines construidos en la época Heian casi no queda patrimonio real construido, pero existen documentos que ayudan a revivir las experiencias que éstos otorgaban al disfrutar del jardín de un palacio estilo *shinden*. Al jardín de esta época se le denomina por muchos historiadores como <<jardín con lago y fuente para pasear en barca>>, y las razones las encontramos en la traducción que se tiene de un relato en prosa de la época, finales del s.X, por parte de una dama de la corte imperial, llamada Murasaki Shikibu, la cual describe con mucho detalle muchas vivencias del momento que tenían lugar en los jardines. Un fragmento ilustrativo reza lo siguiente:

“...era posible recorrer en barca todo el trayecto hasta el jardín de primavera, remando primero a lo largo del lago meridional y después a través de un estrecho canal hasta un pequeño monte que parecía cerrar el paso. Pero en realidad existía un canal a su alrededor que condujo al grupo hasta el pabellón del pescador.[...] El lago parecía infinito cuando atravesaron el centro, y los ocupantes del barco, para quienes esta experiencia era algo nuevo y excitante, apenas podían creer que no se estuvieran dirigiendo hacia un país desconocido.

13. Véase VIVES, J., *Historia y arte del jardín japonés*, Satori ed., Gijón, 2014.

14. Ibidem.

15. Véase CONDER, J., op. cit., 2002.

[...] el grupo descubrió maravillado que la forma de cada pequeño saliente y cada roca había sido concebida tan cuidadosamente como si un pintor hubiera dibujado el perfil con un pincel. [...] Pájaros acuáticos de distintas especies se arremolinaban entre las barcas o revoloteaban con ramitas o tallos de flores en el pico, y parejas de pájaros enamorados nadaban de acá para allá mientras el reflejo de sus delicadas líneas se acomodaba al dibujo rizado de las olas.”¹⁶

Queda patente cómo, mediante adecuados recorridos, meditados efectos y un cuidado diseño, el jardín ofrecía al ser recorrido en barca mucho más de lo que sus dimensiones en manos inexpertas otorgarían. Es en esta época cuando se escribe el *Sakuteiki*, traducido como «Notas sobre la creación de jardines», el primer tratado sobre jardinería del que se tiene constancia de Japón, hacia la segunda mitad del siglo XI. Carece de ilustraciones y su autoría se atribuye a Tachibana no Toshitsuna, un miembro de la realeza japonesa, y no un jardinero profesional, denominado *kawaramono*. El *Sakuteiki* ha sido objeto de estudio y puesta en práctica por todas las generaciones posteriores de arquitectos, jardineros y constructores en Japón.

En el *Sakuteiki*, se menciona un estilo de jardín, el *kara-senzui*, denominado entonces «paisaje seco de montaña y agua», y definido de la siguiente forma: “Hay una forma de crear jardines sin lagos o arroyos. Son los llamados Jardines de Estilo Seco, y deben ser creados colocando piedras a lo largo de la base de una colina, en las orillas de los ríos o en prados amplios”¹⁷. Estos jardines eran llamados *kara-senzui*, literalmente traducido como «Montaña de agua seca». En la época en la que el *Sakuteiki* fue escrito, el uso del agua era tan importante, y considerado casi imprescindible, que el término *kara-senzui* hacía mención simplemente a una extensión de terreno concreto, dentro del jardín principal, donde no se utilizara agua en el diseño.¹⁸ Resulta de gran interés que las primeras palabras del documento, a pesar de estar escrito en una época donde los paseos en barca por grandes lagos parecían ser el disfrute principal de estos paisajes artificiales, son las palabras en japonés *ishi wo taten koto*, lo que se traduce literalmente como «acción de colocar piedras», aunque esta expresión, contextualizada, se traduce apropiadamente como «acción de construir jardines».¹⁹

Debido a la gran influencia de este tratado en el resto de generaciones, y a que los jardines secos no son más que un estilo derivado del resto de estilos de jardines, es necesario hacer un breve repaso por los tipos de jardines mencionados en el *Sakuteiki*, o escenas naturales recogidas se debería decir. Esta clasificación se realiza teniendo en mente el tipo de paisaje natural que el artista quiere representar, ya que el carácter del paisaje debe quedar representado en el jardín sin caer en la copia literal de una escena concreta de nuestro entorno.²⁰ Los diferentes estilos de jardines pueden clasificarse como:

-Estilo oceánico: se refiere a una escena de costa rocosa. Se propone colocar rocas que sobresalgan, como si estuvieran bañadas por las olas. Algunas rocas que sobresalgan en la orilla, con aristas pronunciadas, y luego otras rocas, denominadas Rocas solitarias, esparcidas aquí y allá. Deben dar la sensación de que las han golpeado y erosionado olas violentas. La composición debe completarse con promontorios de arena blanca, y algunos árboles, preferentemente pinos.

-Estilo del río ancho: debe componerse la escena de modo que el río evoque a la huella que una serpiente o un dragón crean al deslizarse a través de la hierba. El primer paso para componer en este estilo es colocar una Roca principal, descrita como una roca majestuosa de bordes y aristas limpias, en el origen del río, de donde brota el agua, y luego Rocas secundarias, siguiendo los deseos que la Roca principal

nos transmite. La Roca Principal se indica que debe ser de un tamaño mínimo como para que, incluso usando medios mecánicos, sea difícil de transportar.

-Estilo del torrente acuático montañoso: este estilo requiere el uso de muchas piedras, dispersas aleatoriamente. La colocación de las mismas debe dividir el curso del río (fig.6) Acentúa la necesidad de que las orillas del río estén hundidas. La indicación acerca del tamaño de la Roca principal anterior es válida para este estilo.

-Estilo del humedal: en este tipo se declara abiertamente la rareza de usar piedras en el mismo. Exponen que deben plantarse cañamos y lirios. No se requieren islas o promontorios. El agua debe circular a través de pequeños canales, confluyendo varios de ellos en el escenario representado, y saliendo por un punto o varios, los cuales deben ofrecer una imagen difusa. No debe quedarnos claro ni de donde viene el agua ni hacia donde se dirige.

-Estilo del junco: aquí describen un escenario con colinas bajas. Algunas piedras diseminadas a lo largo de los bordes del río y sus meandros. Alguna vegetación circundante, hierba, orquídeas, ciruelos o incluso sauces. Se menciona, también, la necesidad de colocar



Fig. 6. Roca con cimientos en lago sin agua, templo Tenryu-ji en construcción.

Fuente: TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., 2008, p.158.

Rocas planas en forma de cajas apiladas, la llamada triada *hinbonseki*, rodeadas de alguna vegetación de poca entidad.

Al término de esta enumeración, se añade “entre otros”, dejando a la creatividad del diseñador la posibilidad de generar imágenes que evoquen a otras escenas, a pesar de no ser mencionadas anteriormente. No es un manuscrito canónico, pero sí una fiel representación de la corriente artística del momento. La obra señala, de hecho, lo inapropiado de criticar un estilo en favor de otro y de cómo no solo no se excluyen entre sí los diferentes estilos, sino que deben combinarse apropiadamente, siendo esto una característica de sapiencia y saber hacer del artista, reconociendo las virtudes del sitio en el que está trabajando y las peticiones y deseos de los elementos con los que trabaja. Es reseñable cómo de contundente se percibe al autor al respecto de esta cuestión.²¹

16. SEIDENSTICKER, E.G., *The Tale of Genji*, 2 vols., traducción de Murasaki Shikibu, Charles E. Tuttle, Rutland, Vermont y Tokio, 1976.

17. TAKEI, J., KEANE, M.P., *Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden. A Modern Translation of Japan's Gardening Classic*, Tuttle Publishing, Singapore, 2008, p. 5.

18. Véase SHIGEMORI, M., *Karesansui*, Kawara Shoten, 1965.

19. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 3.

20. Ibidem, p. 160.

21. Ibidem, p. 164.

A finales del periodo Heian, año 1185, se produce lo que se conoce históricamente como «La victoria definitiva»²², de Minamoto no Yoritomo, que puso fin a años de disputas y guerras cruentas entre algunas de las familias más poderosas del país. Fue nombrado *shogun* por el emperador, jefe supremo militar, figura inédita hasta entonces, pero que en la práctica actuaba de forma independiente. Tanto es así, que trasladó la sede de su cuartel general militar desde la capital, Kioto, a Kamakura, a unos 450 kms de distancia. Esto da comienzo a lo que conocemos como periodo Kamakura (1185-1333).²³

La importancia de este hecho social y político tuvo una incidencia vital en la cultura y arte del país. Por un lado, el régimen militar propio de los samurai influyó en el comportamiento de toda la población, implementando un carácter austero, basado en la entereza y lealtad, disciplinado, propio de los guerreros, pero que acabó impregnando pronto todas las relaciones sociales, especialmente las de vasallo y señor. Del mismo modo, aparece en Japón la secta budista zen, desde China, donde ya existía desde el s.V, a raíz de unos enfrentamientos entre monjes japoneses cerca de Kioto, a la vuelta de un viaje en China de uno de ellos. Este bonzo, Eisai (1141-1215), admitido en el gobierno de Kamakura, pudo desarrollar su visión del budismo, donde fundó varios centros, y surgió entonces así la secta budista zen en Japón, denominada rinzai. El budismo zen se diferencia del budismo tradicional, principalmente, por la carencia de deidades sagradas a las que rendir culto, o escrituras sagradas que rijan su conducta y creencia. Aunque no profundizaremos en este aspecto, conviene mencionarlo.²⁴

Estos dos elementos nuevos en la historia japonesa medieval, el comportamiento militar con sus códigos propios, llamado *bushido*, y la filosofía zen budista emergente, maridaron de un modo inesperado. La meditación del monje tenía una relación directa y un parecido con la concentración del samurai previo al combate. Ambos tenían un estoico y disciplinado régimen de vida, austero, predicando el sencillo trabajo y las labores más humildes. Los monjes zen dependían del patronazgo militar, aunque ellos no se entregaran a la meditación necesariamente.²⁵ Los lujos de la vida en Kioto que durante la época Heian previa impregnaron Kioto, y por ende la construcción de jardines, de detalles, manifestaciones lujosas, coloridas y elegantes, eran totalmente opuestos y evitados en Kamakura, donde el estilo de vida no atendía a estas inspiraciones artísticas y esta visión del mundo. La corriente zen budista llegó a impregnar el ideario japonés tanto fuera de las fronteras de Kamakura que pronto era la corriente más vivificante de toda la cultura japonesa, no solo en el aspecto religioso.

La creación de los jardines japoneses da, en este punto, un paso de gigante, gracias al monje Muso Soseki, quien fue “el primer diseñador de paisajes en sugerir que los jardines podían ser empleados como ayudas para la meditación, desplazando la forma de verlos desde la que se tiene paseando hasta la que se obtiene en una posición sentada, normalmente desde las estancias del abad, más adecuada a la contemplación.”²⁶

Se va desvaneciendo el prototipo de palacio y jardín de estilo *shinden*. Las referencias visuales del paraíso budista en este estilo se materializaban con el lago como foco central de su composición.

Con la paulatina introducción del zen en el budismo japonés, este concepto cambió. La propuesta fue de autoliberación, de iluminación y realización, y por ello hubo un cambio conceptual drástico. Mientras que los elementos y materiales podían ser los mismos, la idea de naturaleza pasó a un punto abstracto donde se replicaba la esencia interna de la naturaleza, más que sus formas externas literales.²⁷

La importación de la secta zen budista no fue lo único que influyó en Japón de manera notoria en la creación de jardines. Corrientes artísticas como la pintura paisajística abstracta, donde los pintores chinos habían alcanzado un nivel de excelencia muy elevado, fueron también practicados por los monjes zen en Japón paulatinamente. La inspiración venía de paisajes singulares, como pudiera ser el monte Fuji, y esas imágenes y las emociones que producían trascendieron la pintura llegando a influir en la jardinería, donde los monjes zen replicaron la práctica y arte de contemplar el paisaje en quietud y calma, con admiración, al diseño de jardines. Esto da a luz al concepto de jardín plano, *hira-niwa*.²⁸

Es en el periodo Muromachi (1333-1573) donde encontramos los templos que constituyen el tangible cambio en el diseño de jardines que se gestaba en el periodo Kamakura. La capital se trasladó a Kioto en el comienzo de este periodo. Es una época de constantes guerras y enfrentamientos entre distintos clanes, lo que dio lugar a la destrucción de buena parte del patrimonio nacional. Japón quedó devastado y la capital destruida. De este modo, los templos que hoy en día podemos visitar y estudiar difieren de la versión inicial. No obstante, los estudios realizados y el patrimonio existente permiten una fidedigna reconstrucción de los hechos y la evolución de los mismos.

El primer ejemplo que pone de manifiesto la tendencia caduca de los jardines de estilo *shinden*, y el florecimiento de los jardines zen, es el jardín del monasterio budista Saiho-ji. Entendemos en este punto por jardín zen a aquellos que representan la naturaleza de una forma abstracta o bien invitan a la contemplación desde un punto de vista fijo, lo que se denomina *zakanshiki*. En el recinto del Saiho-ji conviven dos zonas del jardín de muy diferentes características. En primer lugar, en la zona baja, la frondosa capa de musgo que cubre la práctica totalidad del jardín le ha valido el sobrenombre de *kokedera*, traducido como «Templo del musgo».²⁹ Un lago de forma irregular, el cual no permitía el paseo en barca, refleja el color esmeralda del musgo, y los senderos alrededor del estanque, a pesar de ser jardines de paseo, son diametralmente opuestos en concepto a los de estilo *shinden*. El diseño no parece estar concebido por el hombre, dada la apariencia de germinación espontánea en todo lo que se contempla durante el paseo.

Es en la parte alta del jardín, sin embargo, donde encontramos los aspectos más significativos del mismo. Un portón en una pequeña valla, tras rodear el estanque, conducen a un área diferente. Encontramos una composición pétrea en la cual se representa una cascada de tres pequeños saltos de agua en la que no hay ni rastro de ella. El término aplicado es *karetaki*, traducido como «cascada pétrea». Un poco más arriba, entre árboles y aislada aparentemente del resto del jardín, encontramos la otra singular composición, llamada *kameshima*, traducido como «isla de la tortuga» Observamos la

22. Véase RUBIO, C., RUMI, T., *Heike monogatari «El cantar de los Heike»*, Gredos, Madrid, 2005.

23. Véase MIKISO, H., *Breve historia de Japón*, Alianza, Madrid, 2003, p. 36.

24. Véase COLLCUTI, M., *Five Mountains. The Rinzai Zen Monastic Institution on Medieval Japan*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.

25. Ibidem, p. 294.

26. MANSFIELD, S., *Japanese Stone Gardens: Origins, Meaning, Form*. Tuttle, Tokio, 2009, p. 27.

27. Ídem.

28. Véase KUITERT, W., *Themes in the History of Japanese Garden Art*. University of Hawai Press, Honolulu, 2002, p. 76.

29. Véase KUCK, L., op. cit.

forma de una tortuga, ya sea viendo en planta la composición, como aproximándonos a ella. Símbolo de la longevidad en el budismo.³⁰ (fig.7) Coincidiendo de manera casi exacta con la fecha de creación del Saiho-ji, en 1339, se promueve la renovación de una antigua residencia imperial en un templo zen de la orden Rinzai, ofreciendo a Muso Soseki ser el prior. Nace así uno de los grandes cinco monasterios de Kioto, el Tenryu-ji.³¹ Varios eran los edificios dentro del recinto. La residencia del abad se orientaba

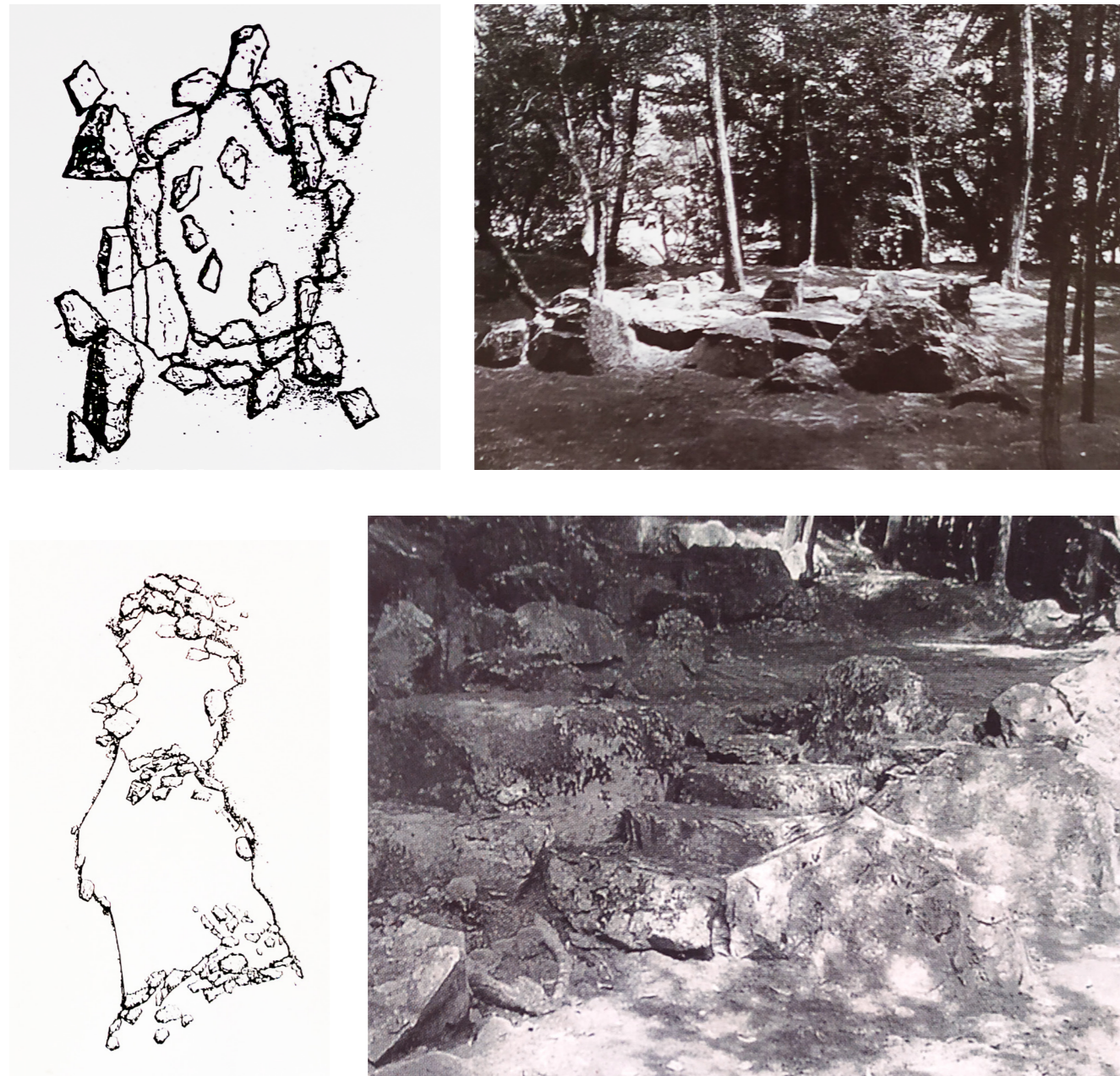


Fig. 7 Composiciones en Saiho-ji. Arriba: «Isla de la tortuga». Abajo: «Cascada pétrea». Fuente: Dibujos de SHIGEMORI, M., *Zukan*, 1938, vol. 2, I parte, p.38. Fotografías de GUNTER, N., op. cit.

30. Véase KUITERT, W., op. cit.

31. Véase COLLCUT, M., op.cit., p. 110

hacia un jardín con un estanque de reducidas dimensiones, el cual tampoco permitía el paseo en barca, por extensión y profundidad. La residencia del abad, mediante el pasillo perimetral presente en la edificación, ofrecía vistas del jardín en los cuatro puntos cardinales, pero es desde dentro de la estancia principal, orientando la mirada hacia el oeste, donde encontramos la imagen más importante de este jardín. Se trata de una composición enmarcada, de carácter horizontal, donde se aprecian varios estratos en el paisaje (fig. 8). En una franja primera en el nivel más bajo, una zona de guijarros blancos separa el borde del estanque de la propia edificación. Siguiendo la mirada hacia arriba está el estanque, ribeteado con vegetación y rocas. Al otro extremo del estanque, en su otra orilla, se vislumbra un paisaje más accidentado, donde vegetación boscosa se extiende hasta perderse en el horizonte, confundiendo a propósito los límites de la composición con el paisaje lejano, aportando sensación de profundidad. Se aprecia otro ejemplo de cascada pétrea, que desemboca en la orilla opuesta del estanque. Nace desde un punto difuso entre los árboles, escondido y ensombrecido. Una península en el estanque apunta a una Roca solitaria cerca de la orilla más próxima al espectador. Puentes de piedras horizontales, un islote en el estanque con pino, y otros elementos se integran componiendo una escena de gran belleza. Esta composición no es posible recorrerla, tan solo contemplarla desde una estancia. Es el gran cambio de la arquitectura paisajística y diseño de jardines.³²



Fig. 8 Tenryu-ji, Kioto. Visión desde la residencia del abad del estanque. Fuente propia.

Esta evolución artística, religiosa y conceptual toma su máxima forma en el templo Ryoan-ji, perteneciente también a la secta Rinzai.³³ Fundado en 1450, sobre un lago existente en Kioto. Las guerras Onin, que devastaron el país durante el Sengoku Jidai, traducido «Periodo del país en guerra», entre 1467 y 1568, provocaron que fuera reconstruido a finales del siglo XV. La autoría no es clara y muchos

32. Véase KUITERT, W., op. cit., p. 81.

33. Véase MASAO, H., op. cit.

detalles sobre su evolución constructiva están sin resolver. La imagen más antigua de la que hay constancia, mostrándolo tal y como es hoy día, es de un grabado de 1799, y teniendo en cuenta que sufrió una segunda reconstrucción, provocada por un incendio en 1797, esto no hace sino arrojar aún más interrogantes a su historia.³⁴

Hay una zona amplia boscosa con lago en el que se puede circular en barca, pero es anexa a la edificación principal del templo donde encontramos el jardín seco. Junto a la residencia principal, en el lado sur, encontramos un espacio rectangular plano, flanqueado por muros bajos, de unos veintitrés metros de largo por diez metros de ancho, cubierto de grava blanca rastrillada de este a oeste, y en el cual hay colocadas un total de quince rocas, trece de ellas sobre una capa de musgo (fig.9) Apreciamos aquí la fusión de las tendencias ya aplicadas en Saiho-ji y Tenryu-ji. Por un lado encontramos una abstracción de la naturaleza propia del budismo zen que promovió la construcción de este templo, representando una escena natural valiéndose únicamente de materiales pétreos de diferentes dimensiones, y a su vez el jardín no permite el paseo o la experimentación dinámica, tan solo la contemplación estática, favoreciendo la meditación.(fig. 10)

Existen muchas interpretaciones sobre el significado de las rocas y la composición que generan: una tigresa y sus crías nadando, islas en el mar, montañas emergiendo en la niebla, entre otras. Ninguna ha quedado demostrada fidedignamente mediante escritos o testimonios válidos.³⁵ Hay tres estancias, separadas por biombos de papel pintados, que dan acceso a la galería perimetral anexa al jardín, otorgando tres puntos de vista distintos desde cada una de las tres estancias. El paisaje natural y el jardín con lago entremezclan sus masas arbóreas en la lejanía de la vista, más allá de los muros que flanquean el jardín. La importancia de este jardín en la historia de los *karesansui*, marcando un punto de inflexión por las razones anteriormente citadas, motiva el posterior análisis que llevaremos a cabo.



Fig. 9 Composición pétrea sobre musgo en *karesansui* del Templo Ryoan-ji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente propia.



Fig. 10 Arriba: *Karesansui* en Ryoan-ji. Abajo: estancia principal del abad desde donde se obtiene perspectiva frontal del conjunto.
Fuente propia.

34. Véase KUITERT, W., op. cit. p. 105

35. Véase KUCK, L., op. cit. p. 165

5. La roca



Fig. 11. Roca cubierta de musgo en *Kokedera*, Kioto; también conocido como «templo del musgo». Fuente propia.

Hemos estudiado la importante presencia de la roca en el origen litúrgico del sintoísmo. El *iwakura* ofrece una visión clara del importante y sagrado papel que tiene este elemento de la naturaleza en Japón, así como la grava o gravilla, según el caso, empleada para cubrir espacios con una importancia espiritual. El budismo, por su parte, mitifica montañas y escenarios rocosos, ilustrándolos, de manera onírica en pinturas, idealizando estos paisajes con la imagen adherida a ellos de longevidad y salvación, tanto en las prácticas observadas en China como las extendidas por Japón. Las piedras, a diferencia de cualquier otro elemento vegetal, de madera o incluso metálico que podamos utilizar en construcción o jardinería, soporta el paso del tiempo sin inmutarse. Las condiciones meteorológicas y los agentes naturales que influyan en ella deben ser de un calado constante, sostenido por años o siglos, y de cierta magnitud para hacer mella en su aspecto o propiedades.

La roca es el esqueleto del jardín japonés. En su correcta elección y distribución reside la calidad del jardín. Esta es nuestra tarea prioritaria. Atender a sus formas y proporciones individualmente, de forma concienzuda, es de vital importancia. El tamaño de las rocas con las que se trabaje determinarán la base para el resto de elementos que incluya el jardín: árboles, arbustos, vallas... la vegetación es el trabajo secundario³⁶. El tamaño de las piedras debe ser tenido en cuenta, además, preservando una correcta relación con la parcela en la que trabajemos. Grandes piedras agrupadas no tienen sentido en una pequeña parcela y, del mismo modo, en un área paisajística de grandes dimensiones no tienen cabida piedras de muy reducidas dimensiones. El arte de componer con piedras se basa en hacer que el paisaje diseñado parezca que ha sido generado de forma natural. Extraído del *Sakuteiki*, concretamente la tercera directriz del capítulo primero de enseñanzas básicas, tenemos un pasaje que dice: “Visualiza los paisajes famosos de nuestro país y llega a entender sus características más importantes. Recrea la esencia de esas escenas en el jardín, pero mediante la interpretación, no de manera estricta”.³⁷

En este capítulo estudiaremos en profundidad las características propias de las rocas empleadas en el *karesansui*, desde el punto de vista de la jardinería japonesa, aludiendo a sus propiedades geológicas, morfológicas, utilidad constructiva, así como sus nomenclaturas varias en función de la posición y función que ocupa en determinadas composiciones. Dedicaremos unos apartados a explicar las combinaciones existentes, significados, consideraciones de interés en la creación de jardines, así como ciertas directrices prohibitivas a respetar dictadas por los principios budistas y de otras índoles, como son la geomancia china, tanto para composiciones y diseños generales como a la hora de elegir rocas individualmente. (Fig. 11)

36. “La proporción de texto dedicado a las rocas, en comparación con la dedicada a las plantas, es de 2.5:1 en el *Sakuteiki*.” según SLAWSON, D.A. *Secret Teachings in the art of Japanese Gardens*, Kodansha, 1987, p. 67.

37. TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., 2008, p. 152.

CLASIFICACIÓN MORFOLÓGICA

Los antiguos diseñadores de jardines japoneses, *kawaramono*, sentían la necesidad de descubrir un método algo más elemental, alguna ley compositiva, que los constantes preceptos espirituales que se proponen en la creación de estas obras y que rigen la configuración general de la escena. Requerían de algunos principios que los guiaran de forma práctica en el desarrollo de paisajes convincentes. A través del ensayo y error, durante varios siglos, llegaron a una clasificación establecida donde son tan solo cinco los tipos de rocas que se contemplan y se necesitan para llevar a cabo una composición de cualquier clase, atendiendo a su forma externa, al aspecto que muestra la roca tal y como la encontramos en su entorno.³⁸ Cabe destacar que, salvo el último tipo de la Roca plana y solo para excepcionales unidades auxiliares o composiciones concretas, los tipos de piedras descritos a continuación son elegidos en su forma natural, careciendo de toda manufactura.³⁹ Esta es la clasificación:

ROCA VERTICAL ALTA

Una piedra más alta que ancha, vertical, abultada hacia el centro quizás, y terminando cónicamente en la parte superior. En ocasiones mucho más alta que ancha, a diferencia del siguiente tipo que estudiaremos. Se la denomina *Taido-seki*, lo que podría traducirse como «Piedra estatua», debido a su supuesta semejanza en forma con la del cuerpo humano. Es una forma extremadamente útil, que se combina fácilmente con casi cualquier piedra. Puede encontrarse en la cima de una colina para acentuar el efecto, o como elemento principal en un paisaje acantilado. (Fig. 12)



Fig. 12. Roca vertical alta
Fuente: YOUNG, D., YOUNG, M., op.cit.

ROCA VERTICAL BAJA



Fig. 13. Roca vertical baja.
Fuente: YOUNG, D., YOUNG, M., op.cit.

Una piedra vertical corta, que puede ser casi tan alta como la anterior pero mucho más ancha en proporción, redondeada ligeramente en la base, terminando en un cono romo irregular en la punta. Se asemeja al brote de una flor de magnolia. El nombre que recibe es *Reijo-seki*, traducido como «Piedra vertical baja». Al ser una forma tan generalizada, es fácil encontrar rocas que se ajustan a esta descripción. Se usa frecuentemente por todo el jardín como piedra de acompañamiento de una vertical alta, bien en una cascada, a lo largo de un estanque o en casi cualquier agrupación. (Fig. 13)

ROCA ARQUEADA o ROCA QUE EMPUJA

En tercer lugar tenemos una piedra de altura media, más baja que la baja vertical, con una parte superior ancha y plana, y doblada en su extremo, sobresaliendo o volando, pareciera que empujando, hacia uno de los dos lados. Las piedras con hermosa estratificación y vetas evidentes son muy frecuentes en esta tipología. Se la denomina *Shigio-seki*, traducida como «Piedra arqueada». Son piedras que dan soporte y fuerza en puntos clave: esquinas de puentes de piedra, pasos de catarata... Cabe destacar que se pueden enterrar o inclinar parcialmente muchas piedras anchas para ajustarse a este efecto, si bien es siempre mejor buscar la pureza morfológica. (Fig. 14)



Fig. 14. Roca arqueada o que empuja.
Fuente: YOUNG, D., YOUNG, M., op.cit.

ROCA RECLINABLE o RECOSTADA



Fig. 15. Roca reclinable o recostada.
Fuente: YOUNG, D., YOUNG, M., op.cit.

Una larga roca curvada, de carácter horizontal, que se eleva notablemente en uno de los dos extremos, aunque más baja en su punto más alto que la roca arqueada, y que guarda parecido al tronco de un animal recostado. Denominada como *Kikiaku-seki*, lo que se traduce fielmente como «Piedra del buey reclinado». Esta piedra debe ser de forma suave, complaciente, aunque firme, sirviendo como empuje o guía para orientar la mirada de forma sutil a lo largo de una composición hasta un objeto o hito más importante, como podría ser la Alta Vertical. (Fig. 15)

ROCA PLANA

Una piedra baja y ancha, de forma irregular y carácter totalmente horizontal, con la parte superior plana. Varían en altura desde estar enrasada con el suelo a elevarse hasta unos 30cm. En anchura no especifican límites. Llamada *Shintai-seki*, traducido como «Piedra plana». Se usan como piedra frontal en las composiciones, siendo la figura que contempla al resto de rocas. También pueden servir como escalones, combinando diferentes alturas, salvando estanques o lagos, o colocadas en el suelo para trazar caminos, como losetas. (Fig. 16)



Fig. 16. Roca plana.
Fuente: YOUNG, D., YOUNG, M., op.cit.

De modo general, se considera que los tres primeros tipos de piedras son consideradas las piedras erigidas, las de proyección vertical, o dicho de otro modo, las que están de pie. Los tipos reclinables o planas son las piedras que yacen, las que están acostadas, de carácter horizontal.

38. Véase NEWSOM, S., *A Japanese Garden Manual for Westerners*, Tokyo New Service, Ltd., Tokio, 1965, p. 11.

39. Véase YOUNG, D., YOUNG, M., *The Art of the Japanese Garden*, Periplus Edition (HK) Ltd., Hong Kong, 2019, ed. Kindle.

FORMAS PROHIBIDAS

Una vez conocidos y descritos con detalle los cinco prototipos de piedras que hemos de tener en mente pasemos a otra consideración de igual importancia: las piedras que han de evitarse a toda costa. Existen 3 tipos de piedras que jamás se deben incluir en una composición⁴⁰:

PIEDRAS ENFERMAS

Son aquellas con las puntas dobladas. No nos referimos al tipo de Piedra arqueada, puesto que en esta piedra toda su morfología da lugar a su voladizo final, sino a un tipo de piedra que, salvo por un quiebro final, no se la puede considerar Alta vertical o Baja vertical.

PIEDRAS REVERTIDAS o PIEDRAS FANTASMA

Aquellas piedras de carácter horizontal a las que se las ha colocado de pie, y viceversa. En general cualquier piedra a la cual no se le ha respetado su posición original, su naturaleza. Este es un tema complicado de tratar y que requiere mucha experiencia. Se dice que una piedra, a la cual se le ha contrariado el espíritu que habita en ella, mediante la inversión de su posición, que se la ha revertido, se la ha convertido en una «Roca de espíritu vengativo». Esto es un concepto ampliamente comentado en los manuales de jardinería como el *Sakuteiki*, encontrando sus raíces en el budismo. No respetar este precepto básico se cree que trae mala suerte y maldición, a corto y largo plazo.⁴¹

PIEDRAS POBRES

Por último nos encontramos con piedras que hayan sido diseminadas por el jardín sin una función aparente. Carentes de fuerza o conexión. Se ha de tener cuidado de no confundir con Piedras Contemplativas que asistan a una triada o completen una composición de cinco piedras. Otro ejemplo de roca que podría clasificarse equívocamente de Piedra Pobre es la Piedra Sin Nombre, aquellas que se diseminan por la composición otorgando aspecto de espontaneidad a la escena natural. El ojo desentrenado e inexperto podría considerarlas similares a la hora de analizarlas.

CLASIFICACIÓN GEOLÓGICA

Las rocas se clasifican geológicamente en tres tipos generales: sedimentarias, metamórficas e ígneas. Tienen diferentes funciones a la hora de componer un paisaje en un jardín japonés. La enorme actividad volcánica de Japón hace que se encuentren muchos tipos distintos de piedras volcánicas y, en el caso concreto de los *karesansui* de Kioto, que sea la piedra que con más frecuencia se emplea.⁴²

ROCAS SEDIMENTARIAS

Se las denomina en japonés *suisei-gan*. Son rocas por lo general lisas y de formas redondeadas, suaves, por lo que no se las suele ver actuando de piedras principales en una composición, erigidas como Roca Vertical Alta, sino que suelen ser usadas en los bordes de los estanque, es decir, en consonancia con su función natural antes de ser recogidas para formar parte de un jardín. Es frecuente verlas como escalones o piedras de pavimento.

ROCAS METAMÓRFICAS

Son llamadas en japonés *hensei-gan*. Son rocas que suelen presentar muy diversos colores y aspectos. Difíciles de encontrar y de elegir. Suele usarse este tipo de rocas alrededor de cascadas y en corrientes de agua. La fuerza del agua suele combinarse con la presencia de estas rocas.

ROCAS ÍGNEAS

En japonés denominadas *kasei-gan*. Son rocas de aspecto áspero y aristas pronunciadas, con texturas duras al tacto y a la vista. Presentan minerales y moteados variados y suelen erigirse como Piedra Vertical Alta en muchas composiciones de *karesansui*, ocupando lugares privilegiados en una composición. Como hemos dicho, hay mucha presencia de este tipo, especialmente de granitos, no solo en la construcción de jardines sino en general en la actividad arquitectónica y constructiva a lo largo de todo Japón.

Por último, hay una categoría más que son las piedras cortadas o manufacturadas, llamadas *kiriishi*. Se utilizan en los puentes en jardines secos, linternas, cuencas de agua previas a la entrada de los templos o también como piedras sobre las que caminar, conformando pavimentos en templos y jardines. Suelen emplearse rocas sedimentarias para este fin, ya que son las más sencillas de manipular y cortar, aunque no está desaconsejado el uso de otro tipo de rocas para este fin.⁴³

40. Véase CONDER, J., op. cit., p. 54.

41. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 67.

42. Véase MORENO, T., KOJIMA, T., et. al., *The Geology of Japan*, Henry Ling Ltd, Dorchester, 2016.

43. Véase YOUNG, D., YOUNG, M., op. cit., 2019.

CONCEPTOS BÁSICOS PARA AGRUPAR ROCAS

“Trae un buen número de piedras diferentes, grandes y pequeñas, a la parcela en cuestión, y colócalas temporalmente en el suelo. Coloca las verticales de manera erguida, como deben ir, con su cabeza hacia arriba, y las que vayan a ir recostadas horizontales, con su mejor lado apuntando al lugar desde donde vayan a ser contempladas. Compara y escudriña las cualidades de las piedras y, con la idea preconcebida del jardín en mente, ve colocándolas una a una en la posición que les corresponda”⁴⁴

Así es como se describe en el *Sakuteiki* que debe componerse un jardín. Primero contemplar las piedras y examinarlas y, a continuación, componer la escena que deseemos. Para ello, se realizan agrupaciones de piedras, composiciones que emitan mensajes o evoquen imágenes en su conjunto, más allá de lo que cada piedra representa por separado. El número de piedras agrupadas suele ser o parejas o un número impar, y esto tiene su origen en la asimetría tan apreciada por el budismo japonés. Grupos de tres, cinco o incluso siete piedras son las composiciones habituales con las que se trabaja. Si hablamos de grupos de 5 piedras, habitualmente observaremos dos subconjuntos de un grupo de dos piedras, diada, junto a uno de tres piedras, triada. Igual ocurre con agrupaciones de siete piedras, donde podremos observar una serie de dos diadas y una triada, estratégicamente colocadas. Las combinaciones son múltiples, casi infinitas. Pueden ir acompañadas de árboles, arbustos, zonas de hierba, de grava rastrillada, linternas o cuencas de agua, o ser ellas las que acompañen y den vida a un gran escenario acuático, como un lago o una cascada.

Partiendo de la composición más simple que se puede generar, una diada, establezcamos algunos ejemplos de agrupaciones de dos piedras más comunes:

-Roca vertical alta y Roca plana. Esta composición se ubica habitualmente en los bordes de lagos o arroyos.

-Roca vertical alta y Roca vertical baja. Encontramos esta pareja junto a masas arbóreas. Se camuflan con el entorno de algún modo. (Fig. 17a)

-Roca vertical alta y Roca reclinada. (Fig. 17b)

-Roca vertical baja y Roca plana. (Fig. 17c)

-Roca vertical baja y Roca arqueada. (Fig. 17d)

-Roca reclinada y Roca plana. (Fig. 17e)

-Roca arqueada y Roca reclinada. (Fig. 17f)

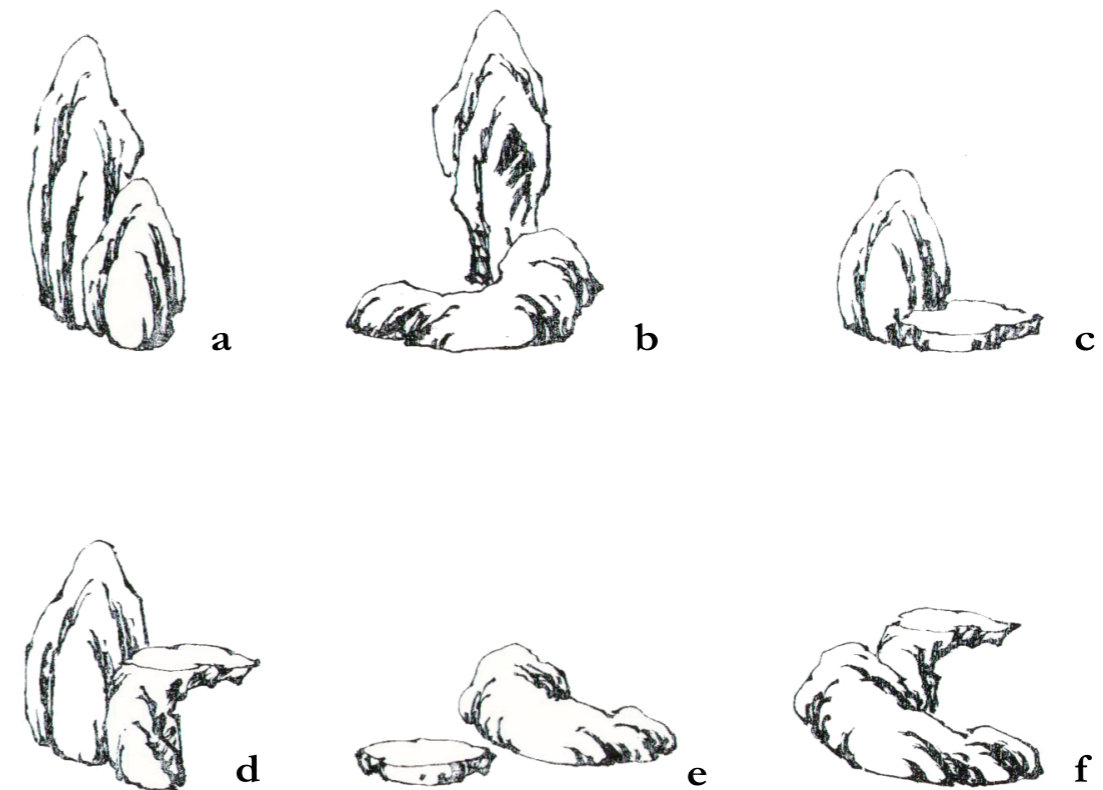


Fig. 17. Diadas habitualmente utilizadas. 17a: Roca vertical alta y Roca vertical baja. 17b: Roca vertical alta y Roca reclinada. 17c: Roca vertical baja y Roca plana. 17d: Roca vertical baja y Roca arqueada. 17e: Roca reclinada y Roca plana. 17f: Roca arqueada y Roca reclinada.

Fuente: CONDER, J., op. cit., p. 53.

En cuanto a las triadas, hay que aclarar que las composiciones pueden observarse o bien por el plano vertical que estas ocupan, la elevación que tienen, su altura, o bien la extensión que abarcan en el plano horizontal, su anchura. Hay dos tipos diferentes de triadas, por tanto, atendiendo a si se elevan o se extienden ante nosotros:

-Triada horizontal de rocas. También llamadas *hinbonseki*. Son tres piedras agrupadas formando un triángulo en el plano horizontal, generalmente rectángulo, aunque puede ser isósceles, adoptando la forma del ideograma chino *bin* o japonés *shina* que significa «cosas» o «articulos».⁴⁵ (Fig. 18)

44. TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p.180.

45. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 90.

-Triada vertical de rocas. También llamada *sanzonseki*. Es un grupo de tres piedras formando un triángulo, en este caso de variadas formas y proporciones (rectángulo, isósceles o escaleno) con su base más larga siempre descansando en el suelo, recordando a la manera en que las tres deidades budistas son habitualmente representadas en estatuas o pinturas, con una deidad central, flanqueada por otras dos de menor altura: lo que llaman el monte Shumisen en el budismo japonés, o el monte *Horai* en el budismo chino, acompañado de la grulla y la tortuga. Conviene añadir algo: el prefijo *sanzon-* es ampliamente utilizado como agrupación de tres esculturas budistas, bien sean esculturas, piedras o cualquier otro elemento u objeto que componga esa triada de tales proporciones. (Fig. 19)

En este punto conviene mencionar uno de los aspectos más importantes presentes en la composición de jardines: las tres direcciones presentes en la triada budista *sanzonseki*. Se representan, vectorialmente, como tres fuerzas, una de ellas vertical, representando el cielo y en sentido ascendente, otra horizontal, representando la Tierra, y una tercera que complementa y conecta todo el conjunto, diagonal y en sentido ascendente, que es el ser humano (fig. 20). La flecha vertical se identifica con el gesto de mirar hacia arriba, hacia el cielo, o cuando nos oponemos a la gravedad e intentamos trascender de nuestra existencia terrenal. La diagonal, representando la existencia humana, se basa en el dinamismo que muestra una persona que anda y corre. Por último, la Tierra tiene su representación con un vector horizontal, recordándonos al movimiento que observamos en los pájaros o el mar, desplazándose en paralelo al plano horizontal de visión, a la línea de horizonte.⁴⁶ Este principio de las tres fuerzas, el *osha-kei*, es una de las herramientas más poderosas, tanto estéticas como simbólicas, de que goza un diseñador a la hora de crear escenas conmovedoras e inspiradoras. A veces una sola piedra puede reunir estas tres fuerzas, siendo normalmente uno de los puntos focales más importantes de toda la composición. Normalmente son creadas mediante la combinación de una Roca vertical, una Roca reclinada y una Roca plana; no obstante, no es el único ejemplo de combinación de tres piedras que pueden ofrecernos una visión holística de esta imagen de las tres fuerzas, constituidas por: cielo, ser humano y Tierra. Se insta, de hecho, a buscar piedras que reúnan ellas mismas las tres fuerzas.⁴⁷

En la práctica habitual se componen las escenas completando fractales de esta triada de fuerzas mediante conjuntos y subconjuntos, dándole armonía a toda la escena, es decir, que podemos observar un equilibrio de fuerzas tanto si observamos la escena paisajística en su conjunto como si atendemos a ciertos subconjuntos dentro del contexto general. A continuación se nombran algunos ejemplos de triadas utilizadas habitualmente, por su belleza compositiva o utilidad paisajística:

-Roca vertical alta, Roca arqueada y Roca plana. En las bases de una colina.

-Roca Vertical alta, Roca vertical baja y Roca reclinada. Aconsejada en las pendientes de las colinas, o bien enfrentada a la gruta que esconde una cascada.

-Roca vertical alta, Roca vertical baja y Roca plana forman un grupo adecuado para composiciones lejanas sumidas en una niebla borrosa, cuando no queremos ofrecer una visión clara del conjunto a propósito.

-Roca vertical baja, Roca reclinada y Roca plana.

-Roca vertical baja, Roca arqueada y Roca plana, indicadas para bases y caídas de cascadas.



Fig. 18. Triada horizontal de rocas *binbonseki*. Izquierda: vista en planta del conjunto. Derecha: vista en alzado del conjunto. No se elevan notoriamente unas sobre otras.

Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 90.



Fig. 19. Triada budista de rocas *sanzonseki*. Izquierda: vista en planta del conjunto. Derecha: vista en alzado del conjunto. Comprobamos como difieren en altura y forma, con características particulares cada roca, siendo una al menos vertical.

Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 91

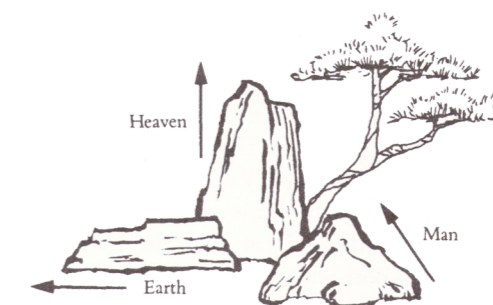


Fig. 20. Triada budista *sanzonseki* que aglutina las tres direcciones necesarias: vertical hacia el cielo, horizontal como la tierra y en diagonal, como el ser humano.

Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 98.

46. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 97.

47. Ibidem, p. 147.

NOMENCLATURA DE ROCAS ESPECIALES

El papel que ocupa una roca en una composición viene determinado tanto por sus características físicas (tamaño, morfología, familia geológica, etc...) como por su contexto, atendiendo a la posición que ocupa en la composición a la que pertenece. Los tratados antiguos, hemos de recordar, no incluyen apenas imágenes en sus escritos. Si bien el *Sakuteiki* prescinde completamente de ellas, sí encontramos algunos apoyos gráficos en la obra del siglo XV mencionada anteriormente, titulada *Senzui narabi ni yaguo no zu*, por el monje budista Zoen⁴⁸, a la cual llamaremos de aquí en adelante *Ilustraciones*, las cuales son de difícil interpretación por la abstracta representación que nos ofrecen de cada composición expuesta. (fig. 21) Esta obra, a pesar de ser tan importante como el *Sakuteiki* en las investigaciones recientes de universidades occidentales, no fue hasta 1987 que tuvo su primera traducción en inglés, siendo que una traducción del *Sakuteiki* vio la luz más de una década atrás.⁴⁹ Esto nos da una idea del conocimiento que tiene el arquitecto, investigador o artista occidental sobre el arte de la jardinería japonesa actualmente.

Las piedras a veces reciben nombres que hacen alusión directa a su posición evidente en el paisaje, como por ejemplo la «Piedra de la Cima de la Montaña»⁵⁰. En otros casos atiende a sus funciones literales dentro de la escena, como por ejemplo la «Roca Divisoria de la Corriente»⁵¹, tratándose de flujo de agua en el caso de haberla, o sugerida, en el caso de un *karesansui*, representada con grava blanca. Otros, sin embargo, aluden a funciones místicas que se engloban en creencias taoístas, budistas o sintoístas, como podría ser la Roca Sapo, la cual encontramos en una composición de carácter taoísta. La nomenclatura en algunos casos ha sido otorgada por hombres de notable prestigio social en el momento de la creación del jardín, y no siempre provenía de los *kawaramono* o los monjes zen encargados de la construcción. A veces solo tenía importancia local. En cualquier caso, aquí se reflejan los nombres más importantes que durante siglos acompañaron a las rocas y piedras de acuerdo a su distribución en el jardín, la función que llevaban a cabo y las emociones y simbolismos que estos tenían. Se hace necesario nombrar para imponer orden a la percepción.⁵²

La carencia de material gráfico a través de la historia, lo que podría facilitar el aprehender cómo y cuando utilizar determinados tipos de piedras para la transmisión del arte a través de los siglos, es fácilmente entendible estudiando la manera de transmitir conocimientos en Japón históricamente. La palabra japonesa *kuden* hace referencia a la «transmisión oral» de cualquier conocimiento, dato o técnica.⁵³ Indagando en el significado un poco más, en el caso que nos ocupa de artes tradicionales esotéricas japonesas, el término *kuden* hace referencia, más concretamente que a la acción individualizada de expresar verbalmente unas directrices, a la conexión emocional e intelectual del maestro con su pupilo, mediante la cual se transmiten adecuadamente las lecciones, se interiorizan, y, por ende, se modifica y se especializa la mirada del aprendiz.⁵⁴



Fig. 21. Representación contenida en *Ilustraciones* titulada «Montaña solitaria en un mar sin límites». Un inmenso océano que se estrecha antes de una montaña.
Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 150.

La nomenclatura que seleccionamos y exponemos a continuación es la que se ha comprobado, mediante el análisis y observación de muchos escritos y templos, que ha perdurado entre diseños de distintas épocas. Dado que esta publicación no trata sobre todo los jardines japoneses, sino sobre los *karesansui*, se detallarán a continuación, en orden según la jerarquía que ostentan explicada en su descripción, aquellas rocas susceptibles de ser encontradas en este tipo de obras:

- Roca que Nunca Envejece. Es una Roca vertical alta, que acaba en punta, con laterales inclinados y cuatro caras que pueden diferenciarse, extendiéndose en todas direcciones su masividad. Cuenta con esquinas afiladas. Debe ser grande para llamar nuestra atención. Representa el monte *Horai*, por lo que procede de creencias taoístas.

-Roca Maestra. Es la segunda piedra que debemos tener en cuenta en toda la composición, lo que no significa que sea la segunda en ser colocada. De algún modo, la descripción de la Roca que Nunca Envejece puede aplicársele también, pero es inferior en tamaño. Colocada a la derecha del edificio residencial, en el noroeste. Su forma no está clara, pero no es ni plana ni eminentemente vertical. Si se la observa de cerca debe desprender elegancia.

-Roca Guardiana. Una Roca alta vertical. Suele usarse como la primera, generando un entorno a raíz de su presencia. Compone una escena de cascada, aunque puede usarse en jardines secos. Necesita de vegetación detrás para generar el efecto de cascada, en caso de ser un *karesansui*, y sugerir una composición rocosa de donde emana el agua. Puede llamársele también «Piedra de Soporte de la Cascada».

48. Traducida al inglés, incluyendo imágenes, en SLAWSON, D., op. cit.

49. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 17.

50. Véase CONDER, J., op. cit., p. 54.

51. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 177.

52. Véase TYLER, S.A., *Cognitive Anthropology*, Rinehart & Winston, Nueva York, 1969, p. 6.

53. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 46.

54 Véase HALL, E.T., *Beyond Culture*, Anchor Press/Doubleday, Nueva York, 1976, p. 79.

-Roca de los Reyes Espirituales. Esta roca es una de las principales en la composición del jardín, pero no es la generadora del entorno ni la primera en ser colocada. Necesaria cuando el agua viene o se hace venir por el noreste, lo que se hace llamar el Agua de los Reyes Espirituales. Plana en su parte superior. Está prohibido emplearla por debajo del nivel de los pies, sea cual sea la circunstancia. Es por ello que no la utilizaremos, por ejemplo, en caso de encontrarnos con un jardín contiguo a una edificación con veranda.

-Roca de los Diez Mil Eones. Es la piedra que representa a la tortuga que acompaña al monte *Horai* en el mito taoísta. Se coloca debajo y junto a la Roca que Nunca Envejece, y debe ser fácilmente reconocible la tortuga en sus formas externas. Representa la longevidad, como su propio nombre expresa. Considerada la segunda roca a colocar en el jardín. No se establecen limitaciones sobre su tamaño, tan solo que debe ir en consonancia con el tamaño de la Roca que Nunca Envejece.

-Roca del Asiento Honorífico. Se trata de una piedra plana, aunque alta sin dejar de pertenecer a este grupo. Se la sitúa junto a la Roca Guardiana, tapando un poco de la vista frontal que tenemos de ella, descentrada respecto del eje visual, y casi en contacto o en contacto con ella.

-Roca Bufo. Es una roca que recuerda a la forma de un sapo. No destaca sobre las demás rocas. Cuando tengamos a la Roca de los Reyes Espirituales mirando al sudeste, desde el noroeste, la Roca Bufo mirará al noroeste, con la espalda al sudeste, encarnando al feroz dios Kojin.

-Roca Acompañante. Acompaña a la Roca Maestra. Componen una imagen similar a la que se observa entre la Roca que Nunca Envejece y la Roca de los Diez Mil Eones.

-Roca del Tesoro. También llamada Roca Náufraga o Roca de la Belleza Perfecta. Son rocas cuidadosamente escogidas y difíciles de encontrar. Es bueno colocar alguna de este tipo, incluso si no es muy grande. Se la debe colocar en un lugar que se preste a tener una roca con pronunciada forma diagonal.

-Roca de la Realización. Una roca colocada directamente delante de la sala principal, la pagoda o el aposento principal del abad del templo. Su nombre se debe a que, si está bien posicionada, tiene el poder de llevar a la realización al maestro orador. No se observan defectos en sus lados y formas. Debe ser una Roca Vertical, sin especificar el tamaño, tan solo que debe desprender compasión.

-Roca del Prestigio o Roca de la Reverencia. Colocada ligera alejada, a su izquierda, de la Roca de la Realización. Tiene laterales inclinados y la parte superior plana. Su altura no está sujeta a grandes restricciones, ya que puede variar mucho. El tamaño apropiado debe entenderse en consonancia con la roca a la que acompaña, dándole más protagonismo a la Roca de la Realización.

-Roca Compañera. Colocada a la izquierda de la Roca del Prestigio. Su tamaño debe ir en función de la altura de la roca a la que acompaña, siendo esta prioridad y estar supeditada la Roca Compañera a las demandas de la otra piedra.

-Rocas Subordinadas. Nos referimos con este nombre a rocas pequeñas, planas y horizontales, en una superficie de grava blanca de la que apenas sobresalen. Se agrupan sin restricciones en número, creando sugerentes e intrigantes efectos, como hojas que caen de un árbol. En la base de muchos árboles es, por esta razón, apropiado y común encontrarlas.

-Roca Adoradora o Roca Sirviente. Es una roca polivalente, redondeando y finalizando muchas composiciones, de habitual presencia en los jardines. Suele colocarse frente a la Roca Guardiana o la Roca que Nunca Envejece. Es una piedra plana, a la que se la podría confundir con una Roca de Asiento Honorífico si esta última fuese muy baja, pero en el caso de la Roca Adorada o Roca Sirviente está situada más lejos, nunca en contacto. Está en el centro de la línea visual que tenemos de la piedra con la que se relaciona.

-Piedra del Acantilado. También llamada Piedra Espejo si su superficie está pulida, libre de aristas. Como su nombre indica, es una piedra que representa un acantilado en esencia, siendo una piedra arqueada la utilizada para esta función. Flanquea la caída de la cascada acompañando a la Roca Guardiana.

-Piedras de Encuadre. Son dos piedras colocadas a ambos lados de la Roca Guardiana, ligeramente descentradas desde el punto de vista de donde se la observe, aportando una referencia y estabilidad visual al conjunto, ensalzando la cascada.⁵⁵

-Piedra Trasera. Se la coloca detrás de un hito que goza de toda la atención en la composición, como es la Roca Guardiana. Está a la vista y es alta, aunque parca en detalles de belleza. No es más grande que la Roca Guardiana pero sí sobresale por encima de ella, aportando lejanía y sensación de profundidad al conjunto. Profundizaremos, no obstante, en los efectos escénicos provocados a conciencia mediante técnicas compositivas en el siguiente capítulo.

-Roca Divisoria de Corriente o Roca Onduladora de Corriente. Es una roca que crea uno de los efectos escénicos más interesantes cuando el agua fluye a su alrededor. Colocada aislada, sin especificaciones concretas sobre su forma, debe dividir y crear ondulaciones y efectos en el agua al pasar por su lado, dividiéndose a su paso forzosamente. Puede incluirse en el *karesansui*, cumpliendo el rastillaje una importante labor para que el efecto escénico se produzca exitosamente.

55. No se incluye a esta pareja de piedras en la categoría siguiente de composiciones puesto que carecen de simbolismo religioso; son un apoyo a una roca individual y pueden ser sustituidas, aportando efectos similares escénicos, a dos Rocas Adoradoras, con la salvedad de que estas se situarían más alejadas que las Piedras de Encuadre.

COMPOSICIONES ESPECIALES

Las composiciones en un jardín seco, en ocasiones, son parejas de rocas con un nombre específico, dadas las características y/o el contexto de las rocas en cuestión. Pueden ser triadas también, partiendo de los dos tipos básicos mencionados, *binbonseki* y *sanzonseki*, o pueden ser grupos de más rocas, creando un gran conjunto compuesto por subconjuntos distintos de rocas que también gozan de nombre por sí solas.

-Rocas Columnata. Se trata de un conjunto de rocas colocadas de forma descendiente gradualmente, desde la más grande a la más pequeña, sin un número estipulado fijo. La escena recreada recuerda a la lluvia inclinada por un fuerte viento, para lo cual podríamos y deberíamos valernos de rocas seleccionadas atendiendo a sus vetas, colores y brillos, que ayuden a la composición que tenemos en mente. Por el efecto deseado a veces se las llaman también Rocas de Viento y Lluvia.

-Rocas del Respeto y el Afecto. Es una composición creada por dos rocas, ambas con forma vertical, y con ligera inclinación hacia un lado. Situadas hacia el noreste, ocultas parcialmente por otras rocas, de modo que no sean visibles desde lejos con facilidad, absorbiendo protagonismo. Representan a un hombre y una mujer manteniendo una conversación íntima. Deben ser colocadas de forma que se inclinen la una sobre la otra, y que una piedra, representando al hombre, sea algo más alta que la que representa a la mujer. Esta composición, cabe destacar, no está contemplada para jardines en templos, tan solo para residencias o edificaciones seculares.

-Piedras con Formas Humanas. Se trata de una composición de dos piedras, verticales, planas en su superficie. Representan, al igual que la composición anterior, dos personas en conversación. En este caso, son piedras de mayor altura, pudiendo superar el metro, pero deben situarse en un jardín de grandes dimensiones, lo que no se indicaba para la anterior composición, y junto a la veranda de la residencia, de modo que no sean, a pesar de su altura, demasiado importantes en la escena general. Se prohíbe totalmente esta composición en jardines de residencias de personas de poca entidad social y ajenas a la vida religiosa, sin importar cuanto deseen ellos contar con esta composición. Estas piedras poseen la capacidad de atraer tanto la buena como la mala suerte.

-Roca de los Reyes Místicos. Es una composición de cinco rocas. Se la emplea en el jardín que el monje principal de un templo contempla desde su habitación principal. La roca más grande, colocada en el centro, está flanqueada por las otras cuatro, algo más pequeñas, y que combinan fuerzas verticales, horizontales y diagonales.

-Rocas Ocultando Barcos. Son rocas situadas en el medio de un lago, aunque esto no las exime de ser vistas en un *karesansui*. Es una composición eminentemente visual, aludiendo a la imagen de unos barcos que se pierden en la lejanía de la mirada. La altura de las piedras no está restringida, debe ser decidida por el diseñador en armonía con la composición, pero se aconseja agruparlas en parejas o tríos, formando en ocasiones triadas regulares *binbosenki*. Deben escogerse piedras que transmitan la idea de que, antaño, fueron grandes cumbres que han sido erosionadas y empujadas. Es una composición que se anima especialmente a llevar a cabo en jardines con grandes estanques.

-Rocas de Pájaros Divirtiéndose. Una composición situada en el medio de un lago o estanque, a medio camino entre la isla central y la orilla que haya delante de la casa o edificación. Grupos de tres, cuatro, o incluso cinco rocas, con fuerzas horizontales y diagonales, de altura reducida. Las líneas de fuerza diagonales que percibamos deben estar parcialmente sumergidas. Esta composición debe tener un atractivo y curioso efecto al contemplarla, atrapando nuestra atención inmediatamente. Nos debe recordar, como su nombre indica, a un grupo de pájaros jugando, rozando la superficie del mar mientras revolotean.

CONSEJOS GENERALES Y TABÚES A RESPETAR

Las enseñanzas del arte de la jardinería japonesa, como ya hemos comentado, se basan en las transmisiones orales, en gran medida, de maestro a aprendiz, así como en la experiencia acumulada en base a la práctica. Desde el punto de vista occidental, la carencia de reglas específicas de los manuales tradicionales y las publicaciones modernas, para poder llevar a cabo un proceso autodidacta, dificulta la puesta en práctica y estudio de este arte. Las enseñanzas que nos han llegado escritas son escasas y esto no ha ocurrido accidentalmente, ya que era intención deliberada, de los maestros jardineros *kanwaramono* y los monjes budistas encargados de la construcción de jardines, la conservación de este arte puramente dentro de las fronteras japonesas. Hasta en ocho ocasiones puede leerse la prohibición de dejar por escrito o enseñar a extranjeros las lecciones de la jardinería en la obra *Ilustraciones*, el segundo tratado conocido cronológicamente, del siglo XV, que se traduce como «Ilustraciones para el diseño de paisajes naturales montañosos con laderas y agua»⁵⁶

Unificando las directrices encontradas en la obra *Sakuteiki*, en *Ilustraciones* y los fragmentos de diferentes publicaciones modernas, así como de las obras de Shigemori Mirei, se procede a enunciar algunos preceptos básicos para la composición de jardines, así como de prohibiciones de carácter obligatorio, que en caso de ser desobedecidas conllevarían maldiciones y desgracia al habitante de la residencia donde se ubique el jardín⁵⁷:

-El curso del agua en jardín debe estar cuidadosamente planteado de modo que no contravenga las creencias taoístas y budistas. El agua debe venir del este, pasar por debajo de la edificación, y girar hacia el suroeste, siguiendo, como se lee que debe hacerse para que el agua del Dragón Azul purifique, de todo espectro maligno, la vivienda y el jardín, mediante el Gran Camino del Tigre Blanco.⁵⁸ Nunca debe permitirse que el curso del agua vaya en dirección noroeste, en cualquier caso.

-No se recomienda levantar colinas en el cuadrante suroeste de una vivienda, siguiendo las directrices mencionadas anteriormente respecto el apropiado curso de agua de un río. Esta colina dificulta la salida del Tigre Blanco por su Gran Camino.

-La construcción de las edificaciones, templos o viviendas, en las inmediaciones de un río deben llevarse a cabo considerando al río como el cuerpo de dragón o serpiente en movimiento, reptando a lo largo de un camino. Los diferentes meandros generan dos partes, una zona de tierra abrazada por el curso de un río, considerada la barriga del dragón, y una parte externa de tierra, considerada la espalda del dragón. Las edificaciones siempre deben llevarse a cabo en la barriga del dragón.⁵⁹ Este principio es fácilmente entendible aún sin tener en cuenta ningún precepto religioso, debido a que un río desbordándose pondría en peligro a las edificaciones en la parte externa de los meandros, difícilmente a las que se encuentran en el lado opuesto.

-Las cataratas que emergen de la oscuridad producida por paisajes boscosos son fascinantes y altamente recomendables de incluir en los diseños. Debido a que el hombre no puede vivir en la naturaleza salvaje, es interesante componer una pequeña cascada con algunos árboles a su alrededor en el contexto de una residencia o choza en medio de una montaña.

-Los estanques o lagos deben ser construidos con la forma de una tortuga o una grulla.

-Aunque ya se ha comentado anteriormente conviene recordar que jamás se debe tumbar una roca que originalmente estaba vertical, allí donde se la encontrara, y viceversa. Una roca horizontal con un lado aplanado no debe erigirse y hacerla pasar por una roca vertical. No quiere decir que manipulando las rocas no puedan permanecer tumbadas durante breves instantes, sino que no deben dejarse definitivamente en esa posición. Pasarían a ser habitadas por un espíritu demoníaco, y convertidas en Piedras Fantasma, en japonés *reiseki*.

-Una piedra de entre 1.20-1.50 metros de altura no debe colocarse mirando hacia el noreste. Esto la convertiría en una *reiseki* también, maldiciendo a su vez la parcela en sí, imposibilitando la vida en ella. Podría revertirse esta situación situando una triada budista *sanzonseki* enfocada hacia el noroeste. De este modo se limpiaría de malos espíritus la vivienda.⁶⁰

-No se recomienda levantar piedras en jardines residenciales que sean más grandes que la veranda perimetral junto a esta. No se generarían espíritus diabólicos pero traería problemas a la persona que habite la vivienda. Los templos y santuarios, sin embargo, están exentos de sufrir esta consecuencia.

-Se desaconseja totalmente levantar triadas *sanzonseki* alineadas completamente con la fachada de la residencia principal anexa al jardín. Se deben girar ligeramente para evitar la mala fortuna.

-No se recomienda colocar piedras en línea con los pilares principales de la vivienda, ni junto a la columna más al suroeste de la casa.

-Una piedra de grandes dimensiones y forma reclinada, encarada hacia el oeste o el norte de la casa, y junto a la veranda de la casa, se asegura en *Sakuteiki* que traerá la muerte al propietario de la casa en el transcurso de un año. Dada la gravedad de esta indicación, se generaliza la indicación para cualquier tipo de piedra de enormes dimensiones colocada de forma horizontal, la cual sea colocada cerca de la casa, de forma general o en relación a las demás del jardín.⁶¹

-Por último, se debe evitar colocar piedras a las que les caiga el agua de lluvia procedente de los tejados a toda costa. Este precepto tiene especial importancia si hay coníferas, como cipreses, en las inmediaciones. Los cipreses sueltan un residuo ácido al mojarse, y eventualmente, si caen grandes cantidades acumuladas de agua sobre una piedra, formarán oquedades y fuertes erosiones, además de modificar su aspecto a un tono rojizo incluso.⁶²

56. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 50.

57. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 187.

58. Ibidem, p. 190

59. Ibidem, p. 75

60. Ibidem, p. 186.

61. Ibidem, p. 187.

62. Ibidem, p. 187.

RASTRILLAJE

El último apartado de este capítulo se dedica a las piedras más pequeñas en la composición de un *karesansui*. La presencia de agua es imprescindible en un jardín japonés del tipo que sea, y la naturaleza de los *karesansui* es representar simbólicamente y de manera abstracta la naturaleza, con todas sus formas y virtudes. Mediante el uso de granos y trozos de piedras de diferentes tamaños, cubriendo la superficie que no ocupan las rocas, o diferentes partes vegetales que pueden aparecer como isletas de musgo o arbustos, representamos el agua, el fluir de las corrientes de los ríos y las olas de los mares que, a su vez, representan el movimiento natural de la vida. La vida en sí.⁶³

En primer lugar, enumeremos los distintos tipos de materiales que se usan para cubrir superficies y algunas de sus características:

-Grava. En japonés *jari*. Es el material de mayor tamaño utilizado para cubrir superficies. Su diámetro oscila entre los 20-50 mm y se emplea en lugares de paso continuo y actividad humana, como podría ser el templo de Ise-Jingu, y otros lugares anexos a templos budistas o jardines de estilo Shinden. No se emplea como simbolismo del agua en *karesansui*, ya que es un material que puede cobrar protagonismo en la escena mediante reflejos y su propia morfología. Ostenta un tamaño considerable y dificulta su rastrillaje, principalmente. No se pueden dibujar patrones.

-Gravilla. De inferior tamaño que la grava, entre los 3-10 mm. En este caso sí se acepta su uso como cobertura de la superficie rastrillada en un *karesansui*, ya que ofrece un buen equilibrio entre tamaño y manejo, siendo también aceptado su uso como pavimento en zonas transitadas.

-Arena. En japonés *sunu*. Comprende diámetros de 2 mm o menos. Ofrece unas enormes posibilidades para rastrillaje y formación de patrones precisos en *karesansui*, incluso los que van a ser contemplados desde cerca o son parcelas de reducidas dimensiones. Se ha de tener cuidado de no usar un grano demasiado pequeño en zonas donde haya fuertes vientos o jardines que estén demasiado expuestos, sin protección vegetal o edificaciones, ya que el viento podría hacer volar los granos y estropear la escena. La lluvia también podría modificar notablemente la escena si el grano es muy pequeño, aglomerándolo y tiñendo de color distinto la escena.⁶⁴

El color del grano empleado tiene notables connotaciones en las emociones transmitidas. Un grano de color oscuro, gris, o negro azulado, transmite tranquilidad. La mejor arena y grava coloreada se obtiene de Kioto, debido a su fuerte producción de roca ígnea por la actividad volcánica. Grava o arena blanca, por otro lado, transmite pureza, aunque puede producir destellos y reflejos demasiado incómodos si la luz del sol incide directamente, dificultando o imposibilitando la contemplación de una escena a ciertas horas. Tradicionalmente se ha empleado arena o grava blanca procedente de Shirakawa, junto a Kioto.⁶⁵

El rastrillaje no es solo una manera de embellecer los jardines o la manera mediante la cual se incluye el agua en estas composiciones abstractas originarias del budismo zen. Dentro de la propia concepción budista zen del arte, y la disciplina que proponen sus creencias, el rastrillaje diario comprende una de las actividades meditativas habituales en el entrenamiento de la mente y el cuerpo del monje budista de la secta rinzai.⁶⁶

Hay muchas formas de rastrillar un jardín (fig. 22). Según el efecto que deseemos conseguir, podemos emplear diversos patrones. La manera más habitual de rastrillar la arena o gravilla de un jardín conlleva la representación del agua en movimiento, con mayor o menor energía; sin embargo, en ocasiones se recurren a otros patrones que no aluden directamente a la idea de movimiento acuático.

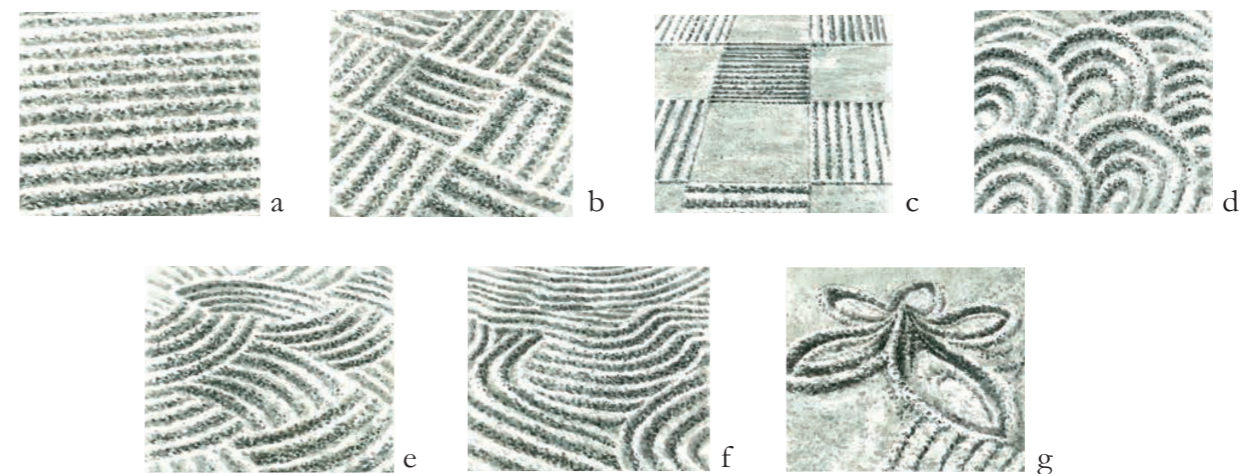


Figura 22. Diferentes patrones de rastrillaje habitualmente empleados. 22a: recto. 22b: pavimentado. 22c: ajedrezado. 22d: olas de mar. 22e: entrelazado. 22f: curvado. 22g: formas florales.
Fuente: YOUNG, D., YOUNG, M., op. cit.

El más habitual es el rastrillaje recto, que representa el fluir del agua en una dirección concreta, con un mar o río en calma. Un rastrillaje que represente agua fluyendo de manera más violenta podría conllevar curvas, en lugar de ser recto, a pesar de seguir un patrón lineal. Un detalle que suele aparecer es el de trazar un perímetro alrededor de cada roca, composición o isleta de musgo, independiente del patrón general que tenga el jardín, ensalzando el contraste simbólico entre Tierra-Mar implícito en un jardín *karesansui* entre las rocas y la arena (fig. 23). Pueden aparecer incluso acumulaciones en vertical de arena, generando montículos de poca o gran entidad, en sustitución al uso de rocas como representación de montañas y accidentes geográficos (fig. 24). Otros patrones de rastrillaje posibles representan olas del mar en movimiento, tejidos textiles entrelazados, patrones florales, o incluso pavimentos cuadrados de diferentes dimensiones.

63. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 70.

64. Véase VIVES, J., op. cit.

65. Véase YOUNG, D., YOUNG, M., op. cit.

66. Véase COLLCUTI, M., op. cit..



Fig. 23. Rastrillaje alrededor de una roca, ensalzando su presencia, interfiriendo en el rastrillaje recto de su entorno.
Fuente propia.



Fig. 24. El Ginkaku-ji, conocido como «Pabellón de Plata», en Kioto. Se aprecia un rastrillaje recto, en anchas franjas diferenciadas, y una forma cónica montañosa, compuesta por la cuidadosa acumulación de los granos de arena.
Fuente propia.

6. Experimentación

PERSPECTIVAS Y MARCO REFERENCIAL

Uno de los cambios fundamentales que supusieron la llegada del budismo zen en la sociedad japonesa fue la acción ritual de meditar: el *zazen*, es decir, la acción de sentarse a meditar. El proceso tiene sus protocolos establecidos, estudiados ampliamente por cualquier practicante o monje budista durante años, y comprende cuatro posturas corporales básicas, aparte de otras técnicas ó actividades.⁶⁷ Sin entrar en excesivos detalles, se requiere de un cojín, el *zafu*, sobre el que sentarse con las piernas cruzadas, o bien colocarse de rodillas sin el mencionado *zafu*, mantener la espalda erguida y los ojos semicerrados, con la vista puesta a 45° debajo de la horizontal, centrada en un punto en el que no prestamos atención.⁶⁸ Teniendo en cuenta la importancia de esta práctica meditativa en el budismo zen, se comprende mucho mejor la necesidad de establecer puntos de vista referenciales a la hora de diseñar un jardín seco o *karesansui*.

La arquitectura japonesa, basada en estructuras de pilares y vigas de madera donde las paredes no son portantes, entronca muy bien con la necesidad de establecer perspectivas estáticas a los jardines exteriores circundantes a las viviendas o templos. En el Tenryu-ji, cada mañana, los paneles que encierran la habitación principal del abad, los *amado*, son desplazados y se deja entrar al paisaje en la habitación. La privacidad queda relegada a un segundo plano en pos de potenciar la perspectiva fija hacia la composición en cuestión. Las composiciones deben ser estudiadas y meditadas como si de una fotografía se tratara, más que como una composición tridimensional que experimentaremos en movimiento, como podría ser el jardín con lago del Kinkaku-ji (fig.25), el cual está pensado para ser recorrido en barca, y experimentar la secuencia de imágenes y el entorno que nos envolverá, así como sus efectos de luces cambiantes, sonidos y olores y, en general, asistir a un universo distinto de sensaciones. En el caso de los *karesansui* es distinto. Presenciamos una escena, una imagen:

“Hay un dicho popular que dice ‘diez mil árboles en una mirada’. Si me preguntasen qué significa diría que hay que plantar árboles en un jardín de modo que sean visibles todos de un primer vistazo. [...] No importa cómo de fino sea el árbol que plantes cerca del tejado, éste no debe cubrir los más pequeños que estén plantados en la distancia”⁶⁹

Teniendo esto en mente, atenderemos con sumo cuidado al punto de vista del espectador a la hora de confeccionar un jardín. Esto influye en el tamaño de las piedras que escogeremos para cada composición, considerando la distancia a la que serán observadas, ya que no contamos con la posibilidad de acercarnos para apreciar detalles con más claridad. No hay diferencia alguna para el ojo humano entre observar una fotografía de 1 centímetro de ancho por 1 centímetro de alto a una

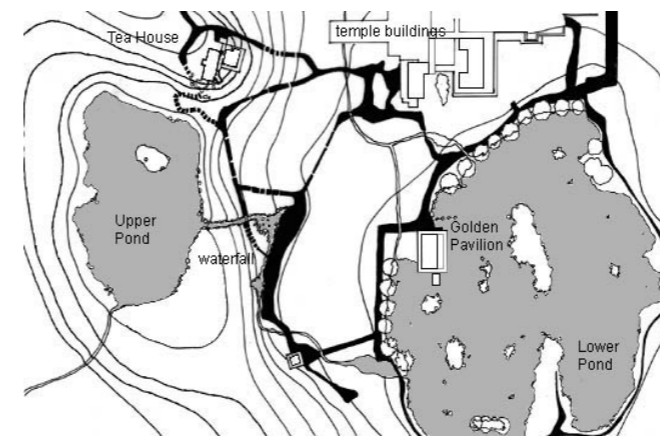


Fig. 25. Fotografía del lago y planta del Kinkaku-ji, también conocido como Templo del Pabellón de Oro, Kioto.
Fuente: <https://www.orientalarchitecture.com> - Copyright prof. Robert D. Fiala, Concordia Univ., Nebraska, EEUU

a lado, incluyendo visión perimetral, y de unos 135° en el eje vertical, siendo 60° por encima de la horizontal y de 75° hacia abajo la amplitud abarcada, lo que nos arroja una proporción de 1.6:1. La industria cinematográfica, a su vez, entendió este concepto y da buena cuenta de ello estudiando el progreso de las proporciones empleadas. Hace unas décadas se proyectaba con el estándar de 4:3, proporción de 1.33:1, la cual ha sido elevada al rango de 1.65:1 ó 1.85:1, entre los que se ubica la más usada proporción actualmente, el 16:9, lo que otorga mayor comodidad y mimetismo con las necesidades de nuestro campo de visión.⁷¹

distancia de 10 centímetros y contemplar una fotografía 10 veces mayor pero a una distancia de 1 metro, y así sucesivamente.⁷⁰

La forma del solar en el que se trabaje está también condicionada, naturalmente, por la perspectiva desde la que observemos el jardín. Para la composición de un jardín estilo shinden, por ejemplo, no aporta significativas diferencias el hecho de que la parcela sea cuadrada o rectangular, ya que pueden trazarse diferentes configuraciones y caminos. No ocurre así en los jardines destinados a la contemplación. El ojo humano tiene un rango de visión binocular de unos 214° de lado

67. Véase AITKEN, R., *Taking the Path of Zen*. North Point Press, San Francisco, 1982.

68. Véase HARADA, S., *How to do zazen*, The Institute for Zen Studies, traducido por Priscilla Storandt, 2010.

69. SLAWSON, D., op. cit., p. 82.

70. Véase KRASZNA-KRAUSZ et al. (ed), *The Focal Encyclopedia of photography*, vol. 2, Londres, McGraw-Hill Book Company, 1965, p. 1065.

71. Véase DUKE-ELDER, S., *System of Ophthalmology*, vol. 7: *The Foundations of Ophthalmology*, St. Louis, H. Kimpton, 1962, p. 409.

También en los tratados de jardinería más antiguos se contempla este hecho, donde se indica la preferencia de elegir solares rectangulares, extendiéndose el mayor lado del jardín a lo ancho que a lo largo. Si fuese el solar al revés, estrecho y alargado, se debería trabajar con técnicas que hagan más ancha la perspectiva del solar en la medida de lo posible, aludiendo a la creatividad del diseñador.⁷²

En la línea de considerar los marcos referenciales, bien sean los propios paneles de la habitación en la que nos encontremos observando el jardín o el alero del tejado que limita la visión vertical hacia el cielo, se considera un elemento importante a tener en cuenta, siempre en la composición, la línea horizontal inferior que marcará la veranda, o *engawa*, del edificio en el que nos hallemos. Esto ya lo tiene en cuenta el *Sakuteiki* cuando nos habla, por ejemplo, sobre las indicaciones generales de composición en la cual se desaconseja colocar piedras que sean más altas que la veranda cerca de ella, o en caso de utilizar la composición Rocas de Formas Humanas, que sean en un jardín de grandes dimensiones, ya que pueden superar el metro, y que de ese modo no tapen a otras composiciones adyacentes. El *engawa* suele estar situado a unos 60 cm de la cota mínima de construcción de la edificación, por razones constructivas, para evitar la humedad tan presente en Japón, y es este pasillo perimetral el que representará en gran medida uno de los condicionantes iniciales para nuestro diseño. La perspectiva que se tendrá desde dentro de las estancias construidas junto a los jardines queda enmarcada de manera clara y elegante por los paneles. Enfoca aspectos fundamentales del jardín y pone de manifiesto el cuidado que se pone en la mirada y apertura de huecos, y qué se nos revelará desde cada estancia, cuestión que ha sido ampliamente estudiada en diversos estudios científicos tomando como referencia el patrimonio de los jardines construidos.⁷³ (Fig. 26).

El efecto que genera sobre nuestra experiencia la enmarcación, a la hora de contemplar un jardín o cualquier otro tipo de paisaje, tiene un efecto en la percepción sensorial concretamente. Tal y como sostiene Merleau Ponty, existe la percepción objetiva de algo, aquello que entendemos que existe al percibirlo, o la percepción táctil, aquello que nos transmite información sensorialmente, más allá que la comprobación de su mera existencia.⁷⁴ Apoyándose en esta teoría y sus dos tipos de percepción humana, se establecen tres paisajes tipo: paisajes que observamos enfocados en un punto concreto a través de elementos que cercan nuestra vista a ambos lados sin enmarcar, paisajes que están enmarcados totalmente delante nuestra, o paisajes en los cuales no existe enmarcación o elementos laterales que enfoquen nuestra atención sino elementos superpuestos unos sobre otros generando diversos puntos focales de atención (fig. 27). Se comprueba que el primero de los paisajes nos ofrece, sobre todo, una percepción objetiva. En el caso del segundo paisaje, se refuerza nuestra percepción táctil de la escena contemplada. En el tercer tipo de escena se generan una mezcla de percepciones sin ninguna prevalencia de una sobre otra.⁷⁵

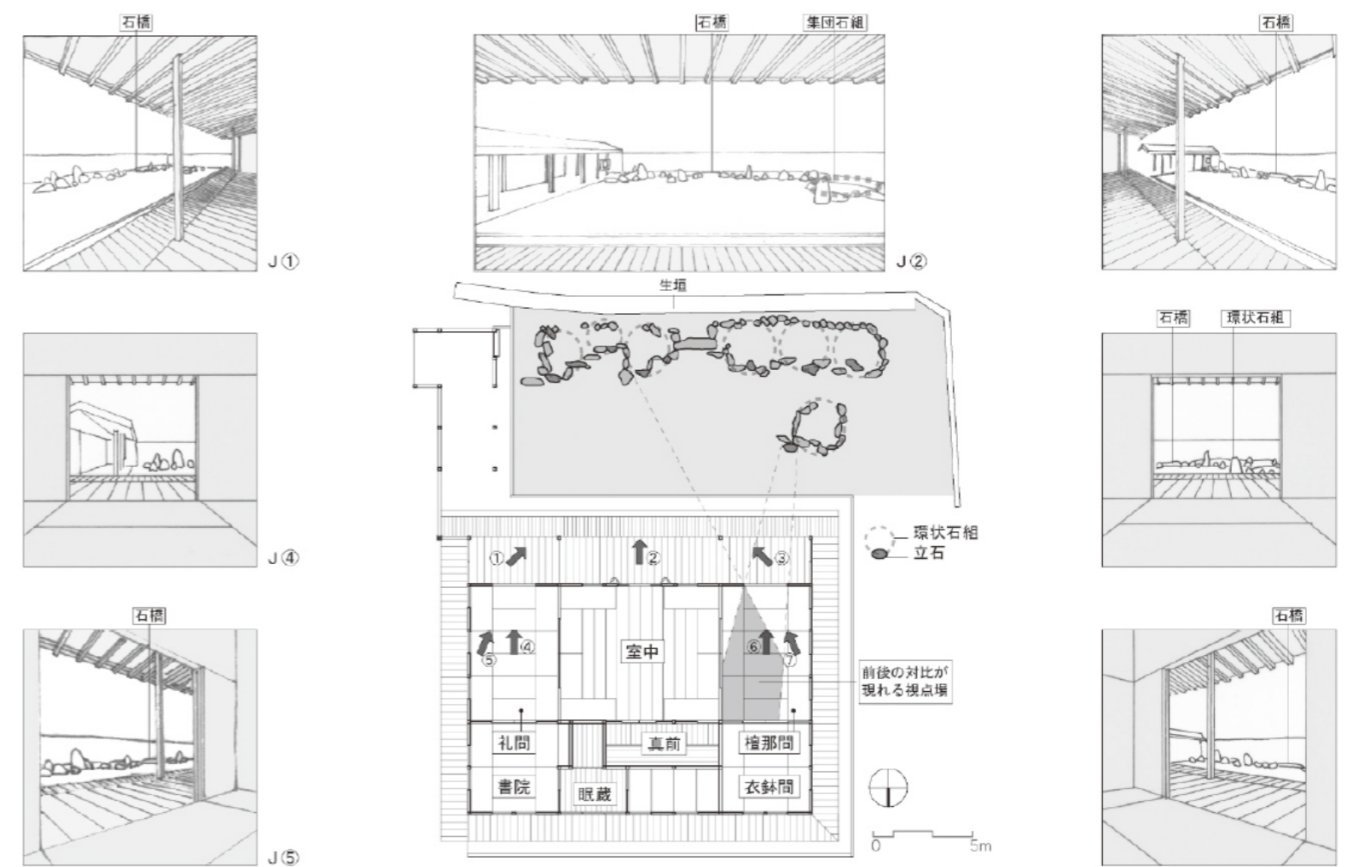


Fig. 26. Planta y perspectivas digitales del *karesansui* del templo Ryogen-in, Kioto. Fuente: MAKI, R., FUJINAKA, M., op. cit., 2012, p. 2637.

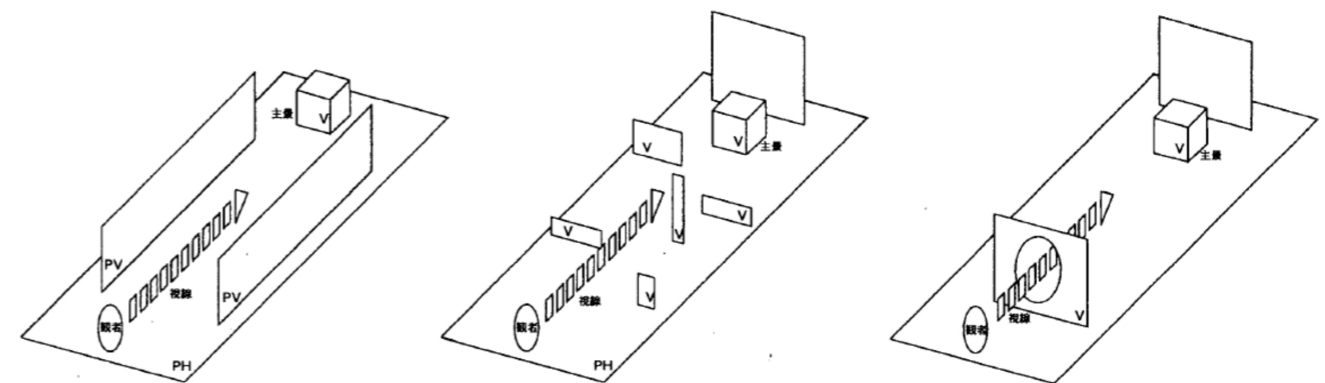


Fig. 27. Tres tipos de paisajes contemplados: imagen enfatizada por objetos paralelos, paisaje con elementos superpuestos y paisaje enmarcado. Fuente: TAKI, T., op. cit., 2003.

72. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 82.

73. Véase MAKI, R., FUJINAKA, M., "The composition of dry landscape gardens focusing on the view from the rooms", *Journal of Architecture and Planning*, Vol. 77, No. 681, 2012, pp. 2633-2641.

74. Véase MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, ed. Gallimard, París, 1945. Traducido por Emilio Uranga de edición original, México D.F., FCE, 1957.

75. Véase TAKI, T., "Spatial composition of landscapes and modes of visual perception. Three types of landscapes in the Stourhead Garden", *Journal of Architecture and Planning*, Vol. 68, No. 567, 2003, pp. 145-152.

MOVIMIENTO

Sería justo afirmar que una de las principales diferencias de un jardín seco, respecto a un jardín con lago, estanque o cascadas, es que el agua presente en la escena no fluye realmente delante de nuestros ojos. No existe un desplazamiento real de partículas. El movimiento, la vida, podemos apreciarla con los cambios lumínicos, con la presencia de hojas que se desplazan por el viento o incluso el sonido y agitación de las ramas de un ciprés, si contásemos con vegetación. Lo cierto es que el agua no se desplaza en el *karesansui* pero existen muchos recursos para transmitir movimiento y dinamismo aunque contemplemos una escena compuesta únicamente de piedras de diversos tamaños.

Uno de los principios pedagógicos en Japón es que debes poner todo tu esfuerzo y concentración en todo lo que hagas. La energía con la que acometas una tarea, tu estado de ánimo mientras la llevas a cabo y el ‘cómo’ lo hiciste, no solo el ‘qué’ se hace, son aspectos de suma importancia y así se transmite en Japón la construcción de jardines. David Slawson, Doctor en filosofía de estudios orientales y jardines japoneses bajo la tutela de Kinsaku Nakane, Presidente de la Universidad de Bellas Artes de Osaka y fundador del Instituto de Investigación de Jardines Nakane (organismo que sigue su actividad en el presente), narra que, durante una mañana de actividades rutinarias como doctorando barriendo cuidadosamente hojas de un jardín en Kyoto, fue duramente reprendido al cambiar su peso hacia uno de sus pulgares, estando en cuclillas, de manera poco ortodoxa y equilibrada, para poder relajar la tensión de los muslos, a lo que el maestro Nakane tuvo a bien explicar con una parábola:

“Imagina que el dueño de este jardín fuese ciego. Al acercarse al jardín cada día, él respiraría el aire y se impregnaría de la esencia que este desprende. Al desbalancear tu postura mientras cuidas del jardín, te alejas de la sensación de armonía que se pretende transmitir, quedando inherente en su propia atmósfera, algo que la persona que se acerca a disfrutar acabará por percibir.”⁷⁶

De una forma más pragmática, encontramos esta lección expuesta por Rudolf Arnheim, al indagar sobre el modo de transmitir movimiento y dinamismo en una pintura:

“...La dinámica del acto de creación se había convertido en un valor añadido a cualquier intención que contengan las formas creadas en sí mismas. Se pueden descubrir diferencias grafológicamente significativas entre los trazos espontáneos desinhibidos de Velázquez o Frans Hals, los violentos y retorcidos trazos de Van Gogh ó las ligeras capas cuidadosamente aplicadas en las pinturas de los impresionistas o Cezanne. [...] Los artistas saben que el acto físico creativo deja reflejos en su trabajo, y se muestran como cualidades dinámicas aportando su correspondiente carácter”⁷⁷

En la composición del *karesansui*, al igual que en una pintura o una fotografía, se ha de tener muy en cuenta, por tanto, hacia dónde se va a desviar la atención de aquel que contemple la obra. Existe un fenómeno denominado movimiento gamma, el cual se produce cuando algún estímulo visual aparece y desaparece. Existe un patrón establecido en las direcciones que apreciamos que se expande y se contrae, apareciendo y desapareciendo, ya que no ocurre de manera súbita, sino que sigue un trazado. Atendiendo a la forma del objeto en cuestión, éstos siguen unos patrones u otros, lo que Arnheim denomina el esqueleto estructural⁷⁸(fig. 28). Existe una tendencia a concentrarse, en primer lugar, en la expansión de líneas horizontales, en

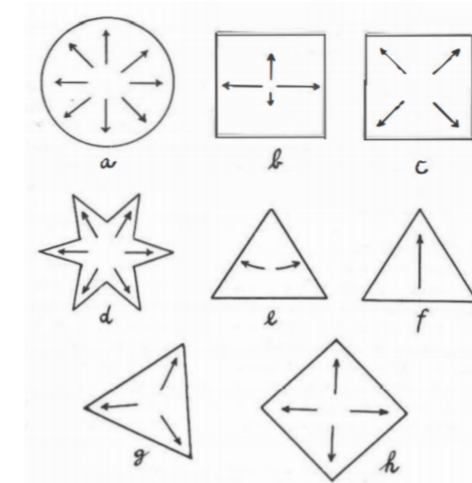


Fig. 28. Esquema de expansión/contracción de cada forma geométrica, según el movimiento gamma. Fuente: ARNHEIM, R., op. cit., p. 439.

elementos que tengan una anchura predominante. La atención vertical en sentido ascendente viene después, y la vertical descendente es casi despreciable. Esto es interesante especialmente en el caso de los rectángulos. Si estas figuras aparecen horizontales y con una altura muy pequeña en comparación a su longitud se percibirán como una línea. En el caso de los triángulos isósceles también podemos percibir un importante protagonismo, sobre cualquier otro vector, de la ascensión y enfoque en el vértice superior, debido a que la base del triángulo carece del ancho suficiente para llevar nuestra vista primero a la expansión horizontal de la geometría. Las rocas planas, con vetas y estratos horizontales, son una gran forma de expandir nuestra mirada lateralmente. Si a esa roca le añadimos otra roca, colocada estratégicamente en uno de los dos lados, bloqueando nuestra atención y estableciendo un límite, nuestra atención fugará hacia el “lado libre” de la composición (fig.29). Es el mismo efecto que nos transmiten las ramas de los árboles “escapándose” del tronco principal, la parte masiva del objeto.⁷⁹



Fig. 29. Roca con vetas horizontales, con y sin roca adyacente, que dirija a un sentido la atención. Fuente: SLAWSON, D., op.cit., p. 100.

76. SLAWSON, D., op. cit., p. 13.

77. ARNHEIM, R., *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1974.

78. Ibidem, p. 439.

79. Ibidem, p. 441.

En el jardín japonés, la figura del triángulo está representada ampliamente mediante las triadas. Es un elemento estable. El más estable estructuralmente hablando, ya que una mesa de 3 apoyos nunca puede estar coja. Las triadas representan las tres fuerzas budistas: vertical, diagonal y horizontal; incluso algunas rocas importantes, como la Roca Que Nunca Envejece, puede aglutinar las tres fuerzas y representar una triada de fuerzas budistas en sí misma, teniendo a su vez forma triangular. Tenemos dos formas principales para presenciar formas triangulares en los jardines.

En primer lugar, y debido al elevado punto de vista desde el que contemplamos habitualmente los jardines, el *engawa* o veranda, los triángulos que pueden contemplarse normalmente serán más apreciables a nivel de composición de varias piedras, más en planta que en alzado, conformando cada una de ellas uno de los tres puntos del triángulo. Asimismo, una misma roca puede componer más de un triángulo a la vez, según como dirijamos nuestra mirada. El triángulo tiene mayor capacidad de transmitir fuerza y movimiento que una línea, o que formas cuadradas o rectangulares, debido a la simetría y equilibrio de formas inherentes en ellas. El triángulo, salvo en casos donde es frontalmente apreciable que es un perfecto triángulo rectángulo, nos transmite lo que se llama el “efecto flecha”, haciendo que nuestra atención escape hacia el vértice más alejado. El lado más cercano y paralelo a nosotros nos transmite la sensación de ser una base sólida y la mirada escapa por el eje que atraviesa el vértice lejano.⁸⁰

En segundo lugar, tenemos formas triangulares que se erigen delante de nosotros, teniendo la base de los mismos paralela al plano de tierra y elevándose perpendicularmente a la base de apoyo. En estos casos, la atención también se desplazará y fugará por el vértice del triángulo, sin embargo, existe una importante variación. En el caso de triángulos escalenos donde la asimetría es fuerte, si el lado más largo de la composición es sobre el que descansa el triángulo, la atención se dirigirá a lo largo de un eje que partirá del punto más alejado del lado más corto del triángulo, atravesando desde ahí el centro de gravedad de la figura, para acabar saliendo por el medio del lado opuesto al punto de inicio.⁸¹ (fig. 30)

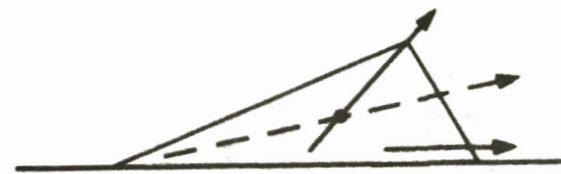


Fig. 30. Triángulo escaleno que dirige nuestra atención por el vector de línea discontinua
Fuente: SLAWSON, D., op.cit., p. 101.

Este efecto puede apreciarse en una composición del jardín seco del templo Nishi Honganji, en Kioto (fig. 31 y 32). Esta composición evoca la imagen de una tortuga nadando hacia la derecha. La roca más erguida, ligeramente inclinada, representa la cabeza (roca 2), mientras que la roca reclinada del extremo derecho de la composición, por su carácter horizontal, representa una de las aletas en movimiento (roca 3). En el otro extremo, representando el punto focal inicial de la composición, está la cola (roca 8), y una gran roca plana de vetas horizontales representa la masividad necesaria para hacer corpórea la presencia del animal representado (roca 1), amén de la superficie de hierba con arbustos y elementos vegetales varios, tal y



Fig. 31 Templo Nishi Honganji, Kioto. Composición pétrea que evoca a la tortuga, símbolo de longevidad budista.
Fuente: SLAWSON, D., op.cit., p. 30, imagen 20.

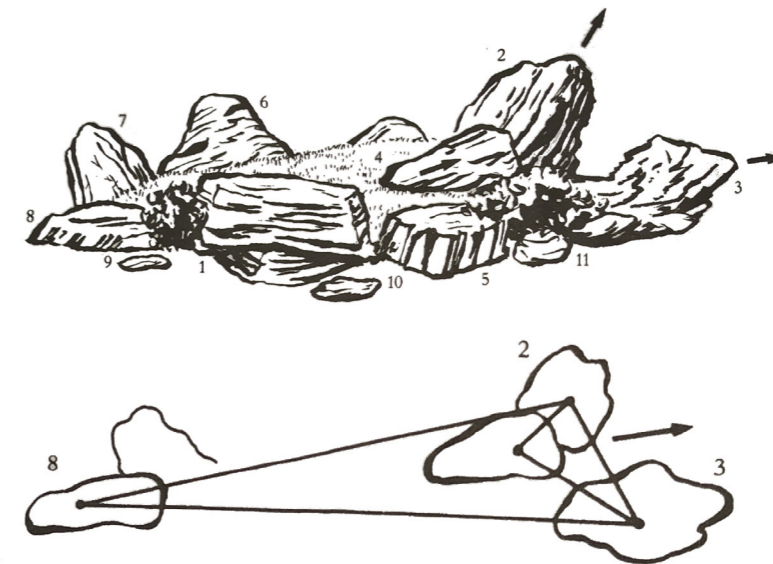


Fig. 32. Esquema de composición pétrea anterior. Croquis completo y croquis simplificado, con dirección de fuerzas de las rocas.
Fuente: SLAWSON, D., op.cit., p. 102.

80. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 100.

81. Ibidem, p. 101.

como se describe en el mito de los Inmortales, en el que se describe a la tortuga como una isla con un gran árbol en su espalda. La atención que desvían las rocas 2 y 3, en las direcciones en las que ellas de manera natural están inclinadas y orientadas, no es la única que puede percibirse. La composición a su vez genera un triángulo escaleno del modo en que antes era descrito, generando un empuje intermedio y desviando la atención en la dirección del vector que nace de la roca 8, atraviesa el centro de gravedad de la composición y sale por el punto medio del segmento 23. Esta composición es un subconjunto de un macroconjunto, a su vez, de todo el jardín, pero nos sirve de ejemplo para ilustrar el funcionamiento de la tensión direccional que pueden generar las piedras, ayudándose de sus rocas adyacentes, las vetas o la inclinación de las mismas.

La asimetría de los jardines también es un recurso mediante el cual se puede representar el movimiento de manera efectiva. El término japonés para referirse a la asimetría es *fukiseni*, el cual nos vale para transmitir, además del movimiento, la asimetría inherente en la propia naturaleza, que hace referencia al *shizen*, el sentimiento de autenticidad, de vida, de carencia de manufactura.

Auguste Rodin ya mencionaba que, en sus esculturas, para transmitir la sensación de dinamismo y movimiento, otorgaba “una cierta inclinación, cierta oblicuidad, cierta dirección expresiva, que enfatice el significado de la fisonomía”.⁸² Por otro lado, Theo van Doesburg marcó un hito remarcable al disentir de Piet Mondrian, el cual establecía que las únicas formas admisibles en la pintura eran las formas verticales y horizontales, y argumentó al respecto que el arte moderno necesitaba marcar un fuerte contraste al marco rectangular que prevalece en la arquitectura, y esto lo representó con la línea oblicua, desafiando la rígida forma ortogonal que establece el uso exclusivo de líneas verticales y horizontales.⁸³ (fig. 33) Utilizando las aspas de un molino como ejemplo, arquitectura típica en Holanda de donde Theo van Doesburg era oriundo, se comprobó que si los cuatro brazos se representan con una línea horizontal y vertical hacen alusión a la arquitectura que se pretende representar. Representarlos simétricamente, pero de forma oblicua, eleva el dinamismo de la imagen, expresando un *momentum* concreto durante el giro de las aspas. No obstante, el grado máximo de dinamismo se transmite si los brazos del molino se representan asimétricamente y de forma oblicua.⁸⁴ (fig. 34).



Fig. 33. Oblicuidad representada por Theo van Doesburg
Fuente: ARNHEIM, R., op.cit., p. 425.



Fig. 34. Diferentes formas de representar las aspas de un molino en movimiento
Fuente: ARNHEIM, R., op.cit., p. 425.

El hecho de que quien contempla el dibujo conoce el funcionamiento de un molino influye en la sinergia de transmisión del movimiento, pues hace alusión a formas y sucesos físicos ya conocidos, del mismo modo que cuando se representan formas y sucesos naturales de forma simbólica. El uso de rocas sedimentarias, erosionadas, de formas concretas generadas naturalmente, situadas en los meandros de los ríos, o incluso en lugares estratégicos dentro de un *karesansui*, evoca un torrente de agua que ha golpeado las rocas a su paso durante largo tiempo y que las ha erosionado lentamente.⁸⁵

82. Véase ARNHEIM, R., op. cit., p. 425.

83. Ibidem, p. 425.

84. Ibidem, p. 426.

85. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 68.

Dado que un jardín es tridimensional, puede parecer extraño remarcar la necesidad o hábito de los diseñadores de jardines de utilizar mecanismos visuales que refuerzan la sensación de profundidad y espacialidad en sus obras. Es la heterogeneidad del entorno físico lo que nos permite comprender las distancias relativas y la profundidad. Muchos efectos adicionales, en el caso de otros jardines que no sean un *karesansui*, como el sonido distante o cercano de una cascada, ayudan a generar efectos en la percepción de profundidad e inmensidad del espacio que nos rodea. Como hemos explicado anteriormente, la experiencia de contemplar un *karesansui* guarda relación con la observación de una fotografía.⁸⁶ Pero no siempre mayor profundidad es el objetivo deseado. En lugar de ello, el diseñador busca transmitir y conectar cada parte del jardín en su adecuada magnitud, en función de la perspectiva que se tiene. Atendiendo a la naturaleza del sitio, algunos ajustes delicados para acortar la sensación de profundidad en según qué situaciones puede ser lo necesario.

La ciencia ha recorrido un largo camino para aislar experimentalmente las señales visuales que dan a las personas con visión normal la impresión de profundidad. Si tales señales funcionan en la percepción visual humana, también deben influir en las artes que buscan crear una sensación de profundidad. James Gibson, psicólogo estadounidense especializado en el estudio del campo visual humano, enumera trece señales visuales para la percepción del espacio tridimensional. Los pintores, señala, hacen uso frecuente a lo largo de toda la historia de seis de las trece que expone en su obra. Desglosemos algunos de los principios enunciados por Gibson, de modo que quede patente el paralelismo entre el estudio científico de la percepción visual en Occidente, en comparación a las técnicas de composición y diseño establecidas en Japón, mencionadas durante siglos y estudiadas más en profundidad recientemente.

1. Superposición: “Si un objeto parece cubrir a otro, éste debe estar más cerca”.⁸⁷ El término japonés que encontramos para este efecto es el *miegakure*.

2. Perspectiva del tamaño: “Si diversos elementos agrupados, de los que se tiene noción de ser de igual tamaño, parecen ser progresivamente más pequeños, es que deben estar progresivamente más lejos de nosotros en esa proporción”.⁸⁸

3. Posición relativa superior en el campo visual: “Si un objeto aparece encima de otro, lo más probable no es que esté suspendido en el aire, sino apoyado en el suelo pero más lejos de nosotros”.⁸⁹

4. Perspectiva aérea: “Si un objeto parece borroso o incluso azulado, de menor saturación de color, debe ser porque está muy lejos como las montañas en el horizonte”.⁹⁰

SUPERPOSICIÓN o MIEGAKURE

El primero de los preceptos mencionados por James Gibson hace alusión a la superposición de los objetos. En el diseño de jardines japoneses el efecto de la superposición toma forma con la antigua técnica del *miegakure*. Podría traducirse literalmente como «oculto de la vista». Se trata de ocultar partes de elementos del jardín, ya sean linternas, rocas o cascadas, ocultas por árboles, arbustos, otras rocas, puertas que atravesar, etc. Cada tipo de jardín nos aporta unas experiencias distintas y tiene un método distinto de aplicación. Un sendero por el que transitamos, sinuoso, que durante ciertas partes del trayecto nos enfoque hacia árboles que ocultan el trayecto, por el que seguiremos caminando sin desviarnos, nos hace sentir ilusión y misterio.

En el *karesansui*, sin embargo, observamos desde un punto de vista establecido, y es nuestra vista la que recorre el espacio. A este respecto, Rudolf Arnheim menciona que es una técnica muy usada por la pintura china, y sostiene que “una continua serie de objetos superpuestos guía al ojo como un camino de piedras que pisar, del plano frontal al plano trasero”.⁹¹ (fig. 35). No nos hace falta penetrar literalmente en el *karesansui* para jugar con nuestra imaginación, ya que el recorrido y disfrute del jardín se produce de forma mental. La continua superposición de objetos crea un efecto ilusorio que nos hace imaginar las bellezas que pueden esconderse en las partes invisibles del jardín. La parcial información que obtenemos desde un punto de vista concreto, unida a la jerarquía visual establecida de objetos cubriéndose los unos a los otros, nos aporta una sensación de inmensidad aún en reducidos espacios.⁹²



Fig. 35. Adachi Museum of Art, Yasugi, Japón. *Karesansui* que ofrece una composición de rocas y arbustos a diferentes alturas
Fuente: www.adachi-museum.or.jp

86. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 106.

87. GIBSON, J., *Perception of the Visual World*, The Riverside Press, Cambridge, 1950, p. 138.

88. Ibidem, p. 138.

89. Ibidem, p. 138.

90. Ibidem, p. 138.

91. ARNHEIM, R., op. cit.

92. Véase HIGUCHI, T., *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*, The MIT Press, Cambridge, 1983.

PROFUNDIDAD o YUGEN

Uno de los objetivos básicos que se tienen en mente cuando se diseña un jardín seco es representar la naturaleza, un vasto paisaje o espacio natural, en un pequeño espacio de terreno. La profundidad, en japonés denominada *yugen*, es un rasgo que se potencia mediante diversas formas, la sensación de que nuestra mirada llega mucho más lejos de lo que podría parecer, la percepción de que delante nuestra se abre un mundo amplio. No obstante, como hemos visto anteriormente, el ojo humano se siente más cómodo contemplando un lienzo o una escena que se extiende horizontalmente, en lugar de verticalmente. Los paisajes apaisados son más agradables para contemplar que uno estrecho y alargado, desde nuestra posición⁹³ (fig. 36). Por ello, sería conveniente elegir solares con formas rectangulares, aunque obviamente esto no es siempre posible y



Fig.36. Representaciones de la obra *Ilustraciones* en las cuales se comparan las formas de los solares. Arriba: Solar no apaisado, incómodo para su diseño. Se deja el fondo abierto. Abajo: Solar apaisado desde nuestra posición, favoreciendo la contemplación y el diseño. Se aprovecha todo el espacio. Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 152.

la parcela en la que se trabaja nos viene dada. Para ello, puede ser conveniente descartar un trozo considerable de parcela, de la parte trasera desde nuestra posición de contemplación, de modo que ensanchemos inmediatamente la percepción del espacio en el que trabajemos.⁹⁴ (fig. 37).

Para el espectador, el suelo, en perspectiva frontal cónica, parece elevarse hasta el infinito. Esta ilusión es corregida mediante la presencia de elementos que fragmentan el espacio y nos otorgan información, como podrían ser diferentes troncos de árboles en el horizonte, edificios, tramas horizontales de losetas en el pavimento, etc... La pintura china utilizó este fenómeno para transmitir la profundidad deseada y lo perfeccionó mediante lo que George Rowley, profesor de arte en la Universidad de Princeton, denominaba el «principio de las tres profundidades», el cual explicaba del siguiente modo, refiriéndose a los pintores chinos:

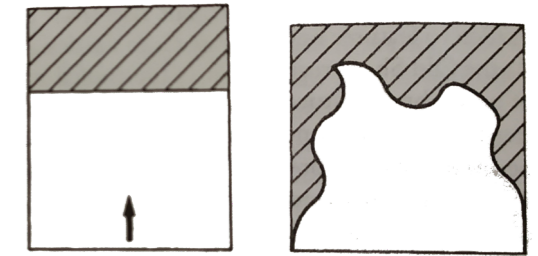


Fig.37. Distintas formas de hacer un solar más ancho que largo, descartando zonas en gris rayadas. Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 84.

“El principio de las tres profundidades establece que la profundidad espacial está marcada por un primer plano, una distancia media y una distancia lejana, cada una paralela al plano de la imagen, de modo que los ojos saltan de una distancia a la siguiente a través de un espacio vacío. Esto le dio al artista chino una disposición de motivos e intervalos tan claros e inteligibles como los elementos espaciadores laterales.”⁹⁵

Esto es básicamente lo que establece Gibson en el principio número 3 expuesto anteriormente, *Posición relativa superior en el campo visual*. Como vemos, el efecto de profundidad e inmensidad de un espacio que contemplamos en estático, entre otras respuestas cognitivas, está totalmente determinado según la forma de “recorrerlo” según nuestra mirada. Como elemento generador de profundidad en un jardín japonés cabe mencionar el recorrido en zig-zag, en particular el que tiene lugar cuando seguimos un recorrido como el agua de un río, o bien puede ser el espacio vacío simbolizando el agua rastreado para tal fin. Este fenómeno, o patrón de experimentación visual, puede ser utilizado para potenciar de manera efectiva y elegante la sensación de profundidad si, además, aplicamos el segundo principio de los enumerados anteriormente por James Gibson, *Perspectiva del tamaño*, ensanchando y estrechando el curso del río en diversos puntos de su recorrido sinuoso, para acabar en una anchura superior, si así deseáramos, para representar la desembocadura. Ser capaz de abarcar de un vistazo los diferentes grados de anchura del cauce de un río hasta su conexión con el mar se traduce en nuestro cerebro como sinónimo de perspectiva alejada.

A este respecto, hace referencia la obra *Ilustraciones*, en su apartado 8, de modo que: “deberías estrechar el curso de agua aquí y allá, y luego ensancharlo para que parezca el mar”.⁹⁶ No es la única manera en que podemos jugar con los tamaños de los elementos visibles para infundir profundidad. La reducción de tamaño de los elementos que colocamos en el fondo de nuestra escena, hecha a propósito

93. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 152.

94. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 84

95. ROWLEY, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1959, p. 64.

96. SLAWSON, D., op. cit., p. 109.



Fig. 38. Templo Nanzen-ji, Kioto. Karesansui con rastrillajes oblicuos que detienen la mirada. La franja musgo, con una morfología similar al rastrillaje, se estrecha hacia la esquina del jardín.
Fuente: ja.japan-travel.com. Agencia de viajes nacional de Japón

para dramatizar el efecto ya de por sí de ver los elementos alejados más pequeños, es un estupendo recurso que enfatiza muchísimo la profundidad percibida en una composición.

Un buen ejemplo de ello es en el Nanzen-ji, en donde en el jardín seco, visto desde la galería de acceso, se observa una franja con musgo longitudinal, que ocupa una parte del ancho del jardín a la izquierda en la composición. Hacia el fondo de la perspectiva, para dramatizar la lejanía transmitida, se estrecha la franja de musgo, llegando a ser menos de la mitad de lo que era cerca de nosotros, al tiempo que se reduce el tamaño y el número de arbustos empleados. Asimismo, el rastrillaje sinuoso evita que la vista se pierda en el horizonte demasiado rápido, haciendo que transitemos con la mirada la escena de lado de lado, lo que no ocurriría si el rastrillaje fuese recto longitudinalmente, haciéndonos recorrer los surcos con la mirada directos al fondo de la escena.(Fig. 38)

Hablando de jardines japoneses y los condicionantes atmosféricos, es de sentido común que éstos influirán en la composición y la percepción que de esta obtenemos. Frederick Law Olmsted, pionero en la arquitectura paisajística occidental, se refería a los efectos atmosféricos y el importante papel que tenían en la belleza de los paisajes de la siguiente forma:

“La belleza, grandiosidad ó impresión que nos causa un paisaje no la encontramos siempre en las prominentes y distinguidas formas y características, sino que esta reside frecuentemente en la manera en que estas, y los materiales y elementos que no pueden reconocerse tan fácilmente, se conectan y se combinan. Nubes, luces, estados atmosféricos y circunstancias que no se detectan afectan a todos los paisajes...”⁹⁷

A lo que George Rowley se refería de forma un poco más específica, haciendo mención a su «principio de las tres profundidades» exponiendo que “para aumentar aún más esta sensación de inmensidad desconocida, los pintores chinos utilizaron las nubes, la niebla, la luz y las condiciones climáticas para hacer que los vacíos entre las tres profundidades sean más vagos, lo que sugiere un infinito ilimitado.”⁹⁸ Incidimos ahora sobre el punto número cuatro de los preceptos mencionados de Gibson, la perspectiva aérea: “Si un objeto parece borroso o incluso azulado, de menor saturación de color, debe ser porque está muy lejos como las montañas en el horizonte”. Uno de los efectos visuales y técnicas más empleadas y famosas en la jardinería japonesa es el *shakkei*, lo que podría traducirse como «paisaje prestado». Esta técnica aparece mencionada por primera vez en unos textos chinos de jardinería, sobre el siglo XVII, pero ya hacía mucho tiempo atrás que se dominaba esta técnica en Japón. Consiste en la elección de perspectivas donde, conscientemente, el telón de fondo de nuestro jardín o edificación incorpore elementos del paisaje natural, y así se confundan los límites de donde acaba nuestro jardín y comienza el terreno natural donde no hemos intervenido. Teiji Itoh profundiza en la diferencia notable que existe en jardines que incorporan vistas lejanas sin más o jardines en los que el *shakkei* está presente.⁹⁹

En primer lugar, el concepto de *mikiri*, o enmarcar. Se trata de eliminar partes del paisaje abierto irrelevantes, mediante estructuras edificadas, vegetación o elevaciones del terreno. La segunda cuestión determinante es el hecho de secuenciar la vista, de establecer capas de elementos que van llevando nuestra vista progresivamente al fondo. Bien sea por cuestiones de tamaño, de borrosidad o de altura. En el jardín del Tenryu-ji puede apreciarse el ejemplo de *shakkei* más antiguo conocido, donde tres pinos en la lejanía secuencian la vista hacia las montañas, e incorporan al monte Arashiyama de forma acertada en la composición.¹⁰⁰ En la adecuada aplicación de un *shakkei*, y no un jardín con meras vistas lejanas que no sincronizan adecuadamente con la composición, residen detalles como el hecho de que el paso de las estaciones y el tiempo afecte de forma similar a la imagen que ofrece nuestro jardín y el entorno natural que hemos incorporado, de modo que sí parezcan todos elementos pertenecientes al mismo entorno y afectados de la misma manera, como si las montañas lejanas fueran meros arbustos de nuestro jardín. (Fig. 39 y 40)

97. LAW OLMSTED, F., *Walks and Talks of an American Farmer in England*, vol. 2, G.P. Putnam, Nueva York, 1852, p. 154.

98. ROWLEY, G., op. cit.

99. Véase ITO, T., *Space and Illusion in the Japanese Garden*, Weatherhill, Nueva York, 1976.

100. Véase MAIN, A., PLATTEN, N., *The Lore of the Japanese Garden*, Wakefield Press, Adelaida, 2002.



Fig. 39. Templo Tenryu-ji, Kioto. Imagen en verano.
Fuente: <https://kyotopi.jp/> - Organismo oficial del turismo en Kioto (solo en japonés)



Fig. 40. Templo Tenryu-ji, Kioto. Imagen en invierno.
Fuente: <https://kyotopi.jp/> - Organismo oficial del turismo en Kioto (solo en japonés)

PROPORCIÓN ÁUREA

Las relaciones entre las dimensiones de las distintas rocas que componen un jardín, así como la distancia a la que están colocadas, esconden una de las claves para otorgar mayor realismo o emoción a una escena. Bien es sabida la existencia de la llamada proporción áurea o razón áurea en el mundo de las matemáticas, siendo objeto de estudio y empleada como sinónimo de belleza, y presente en las formas de la naturaleza.¹⁰¹ La proporción áurea, admirada ya desde la antigua Grecia, se basa en la relación que guarda un segmento dividido en dos partes desiguales, siendo la relación entre la parte menor (a) respecto de la parte mayor (b) igual que la relación existente entre la parte mayor del segmento (b) y la longitud total del mismo. (Fig. 41)



Fig. 41. Izquierda: segmento fraccionado en dos partes desiguales que cumplen la proporción áurea. Derecha: proporción áurea expresada matemáticamente.
Fuente: elaboración propia.

La secuencia de Fibonacci nos ofrece la posibilidad, asimismo, de obtener el Número de Oro, llamado Phi, dividiendo cualesquiera dos números consecutivos de la serie, el mayor entre el menor. Los primeros números de la secuencia de Fibonacci (1,2,3,5,8,13, por nombrar algunos) nos dan un cociente alejado del Número de Oro, el cual incluyendo pocos decimales es 1.618034..., siendo $3/2=1.5$, pero acercándose más a medida que avanzamos en la serie, siendo $21/13=1.615384...$ ¹⁰²

En la obra *Ilustraciones*, encontramos una mención a las proporciones deseadas entre dos importantes rocas de muchas composiciones que ya hemos mencionado, como son la Roca Maestra y su(s) Roca(s) Acompañante(s). La proporción mencionada es 3:1, siendo la roca menor aproximadamente $1/3$ de la altura de la mayor, y por ende, adaptándose a la proporción áurea durante las primeras cifras de la sucesión de Fibonacci.¹⁰³ (Fig. 42). Por todo esto, no es de extrañar que esta proporción tenga un papel importante en el arte de la jardinería japonesa.

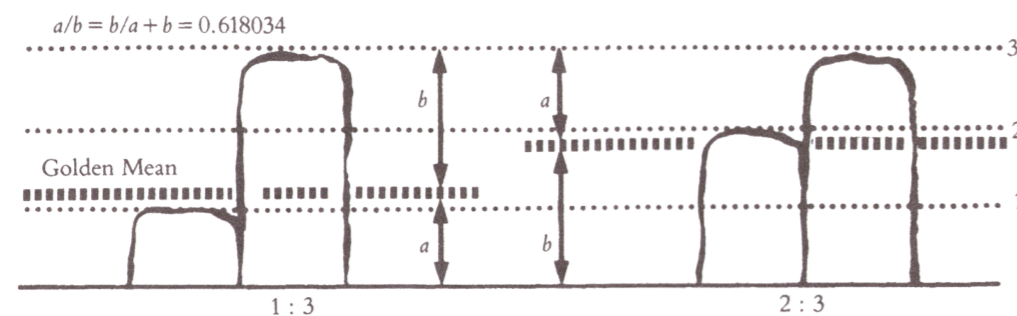


Fig. 42. Diadas de rocas de diferente altura, siendo la roca pequeña la tercera parte, o dos terceras partes, de la roca grande. En ambos casos, se asemejan a la proporción áurea considerablemente.
Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 94.

Además de las relaciones de la altura entre dos rocas colocadas adyacentes, se ha de tener en cuenta la relación entre ellas en el plano horizontal a la hora de encontrar la armonía. El ancho de las rocas también puede y debe ser tenido en cuenta a la hora de elegir rocas. El ratio proporcional de 1:3 y 2:3, en los anchos y altos de dos rocas colocadas una junto a la otra, puede ser respetado para otorgarle armonía al conjunto en dos dimensiones al mismo tiempo. (Fig. 43)

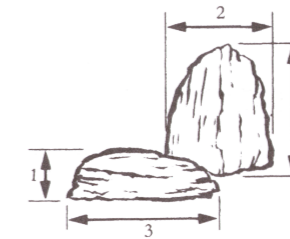


Fig. 43. Diada de rocas que cumplen, en la relación entre su ancho y su alto, individualmente las proporciones áureas, tanto en el caso de una roca plana como de una roca vertical baja.
Fuente: SLAWSON, D., op. cit., p. 95.

A la hora de describir en el capítulo anterior las principales rocas que poseen nombre propio y gran protagonismo en la composición de un jardín, se han pasado por alto las indicaciones al respecto de las alturas deseadas, indicadas solo en algunas de ellas y con varias opciones dejando al diseñador elegir la que más le convenga. Esto se ha hecho con intención de separar los importantes conceptos cualitativos que se describieron de unas indicaciones secundarias, como es la altura exacta que debe tener una piedra. Al fin y al cabo, la composición de jardines no se hace llevando a cabo estrictas medidas matemáticas, y podría confundirse la intención primigenia de la obra *Ilustraciones*, en la cual no se especifica que las medidas deben cumplirse rigurosamente. La altura de una piedra, o la distancia de ésta con otra, es, como elementos naturales seleccionados sin manufactura al servicio del talento y experiencia del artista, consecuencia de un diseño intuitivo y cualitativo, por lo que no deben prevalecer en la toma de decisiones a los deseos y sensaciones del creador. Tómese de ejemplo el párrafo dedicado a la Roca de los Reyes Espirituales, en *Ilustraciones*, usando el *shaku*¹⁰⁴ como medida de referencia:

“...Puedes encontrar descripciones detalladas de ella en escritos sobre transmisiones orales. En la parte superior debe tener la forma de las rocas verticales, y vista de frente la de una roca diagonal. Debe ser de 3 *shaku* de altura o, dependiendo del jardín, tan pequeña como 1 *shaku*, 0.8 *shaku*, 0.7 *shaku*, 0.6 *shaku* o incluso hasta 0.3 *shaku*. Estas son rocas muy importantes. Debes colocarlas con especial cuidado en su equilibrio armónico.”¹⁰⁵

Esta laxitud en cuanto a las indicaciones, y la carencia de manufactura en las rocas comúnmente empleada en las triadas y composiciones que se emplearon en la construcción de jardines, deja la duda de qué resultado arrojaría la medición de las piedras presentes en los jardines más importantes y qué relación habría entre ellos. Una precisa medición y comparación de la altura de más de 60 triadas, es decir, 180 rocas, perteneciendo todas ellas a triadas del tipo *sanzonseki* exclusivamente, presentes en un total de 14 templos en la ciudad de Kioto, no arrojó ninguna relación apreciable entre las indicaciones

101. Véase YOUNG, D., YOUNG, M., op. cit.

102. Véase VOROBIOV, N. N., *Números de Fibonacci*, Editorial Mir, Moscú, 1974.

103. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 171.

104. El *shaku* es la medida empleada en el Japón medieval. Equivale a unos 30 cm, con un margen de error inferior a 1 cm.

105. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 172.

que se encuentran en los tratados antiguos y los templos que podemos visitar a día de hoy. De las triadas medidas en el estudio, en 8 de las 60 (13%) la piedra central no era la mayor, siendo en 2 de las 60 (3%) la más baja de las tres. En el resto, era la roca más alta, teniendo la diferencia más grande entre ellas en la triada 27, donde, otorgando a la piedra central el valor 1, la piedra de la izquierda tenía una relación de 0,11 y la piedra a la derecha 0,32.¹⁰⁶

A pesar de todo lo mencionado, no se han de ignorar los consejos y las indicaciones al respecto de las medidas y proporciones entre rocas y a continuación se detalla una lista de proporciones que conviene tener en cuenta a la hora de componer ó analizar un jardín, con la intención de obtener acertadas conclusiones. La variación de las rocas en su estado natural, en cuanto a tamaño, texturas, formas y color requiere del ojo sensible del diseñador para llevar a buen puerto estas indicaciones de las medidas deseadas.

106. Véase SUZUKI, R., MIURA, A., "The comparisons between the dimensional specifications about the stone arrangement described in the traditional garden manuals and the constructed examples", *Journal of Architecture and Planning*, Vol. 75, No. 651, 2010, pp. 1317-1323.

7. Análisis de Ryoanji

MACROANÁLISIS



Vista noreste del *karesansui* del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente propia.

Se procede a analizar el *karesansui* del templo Ryoanji, en Kioto, construido en 1459 y reconstruido en 1499 y 1799, a causa de las guerras Onin y un incendio, respectivamente (fig. 44). La repercusión que tuvo su creación, representando la conjunción de la contemplación de paisajes en estático y la composición centrada únicamente en un jardín seco, hacen de él un ejemplo de *karesansui* de sumo interés histórico.¹⁰⁷ Las perspectivas tan distintas que se obtienen de él, modificando unos pocos metros nuestro punto de vista, son bastante reveladoras y consiguen hacernos observar el conjunto de quince rocas que son en total con suma atención, atendiendo tanto a las propias rocas como el vacío presente entre ellas.¹⁰⁸

El recinto del templo Ryoanji contiene, además de la residencia del abad y el jardín seco, un amplio bosque con un gran lago navegable. (Fig. 45-48) El lago queda al oeste en el momento en que penetramos en la parcela, y al norte desde la entrada al recinto está la puerta Chokushi-mon, que lleva a la residencia del abad. En la residencia, tres habitaciones de diferente tamaño en suelo de tatami encaran el sur, con sus puertas correderas enmarcando el jardín seco.



Fig. 45. Esquema en planta del recinto del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. En gris las construcciones y en negro el *karesansui* principal.
Fuente: www.ryoanji.jp - Organización gestora del templo en Japón.



Fig. 46. Estancias principales y habitación del abad en templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente propia.



Fig. 44. Ilustración de la reconstrucción en 1799 del templo Ryoanji, en Kioto.
Fuente propia. Exposición in situ en el Ryoan-ji.



Fig. 47. Puerta Chokushi-mon, templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: www.ryoanji.jp - Organización del templo en Japón



Fig. 48. Lago navegable sur del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente propia.

107. Véase OYAMA, H., *Ryoanji Sekitei: Nanatsu no Nazo no toku (Ryoanji Rock Garden: Resolving Seven Mysteries)*, Kodansha, Tokyo, 1995.

108. Véase OKABE, A., et. al., *Virtual Ryoanji Project: Implementing a Computerassisted Collaborative Working Environment of a Virtual Temple Garden*, Universidad de Tokio, 1994.

La vegetación colindante actúa como telón de fondo para acentuar la composición. En otras épocas del año, con los árboles deshojados, se pueden ver escenas más alejadas que, debido a lo escalonada y frondosa de la vegetación colindante, confunde los límites y se integran en la vista, mostrándonos un ejemplo de *shakkei*.

La roca más cercana al fondo del jardín es de carácter horizontal y baja. Utilización del sentido de la percepción, que dicta que algo pequeño debe situarse lejos.¹⁰⁹

El muro flanqueante deteriorado se conserva así a propósito, puesto que ofrece un telón de fondo difuso que amplifica la sensación de profundidad, el *yugen*, como se observa en la pintura con tinta importada de China en la misma época de construcción del templo.¹¹⁰

El rastrillaje se realiza longitudinalmente, cumpliendo con preceptos budistas sobre la circulación del agua. La gravilla es fina. Delimitada en los lados menores con un rastrillaje de una pasada de rastrillo perpendicular.

El cerco de grava más grande se debe a la amortiguación del agua de la lluvia que se precipita de los aleros.¹¹¹

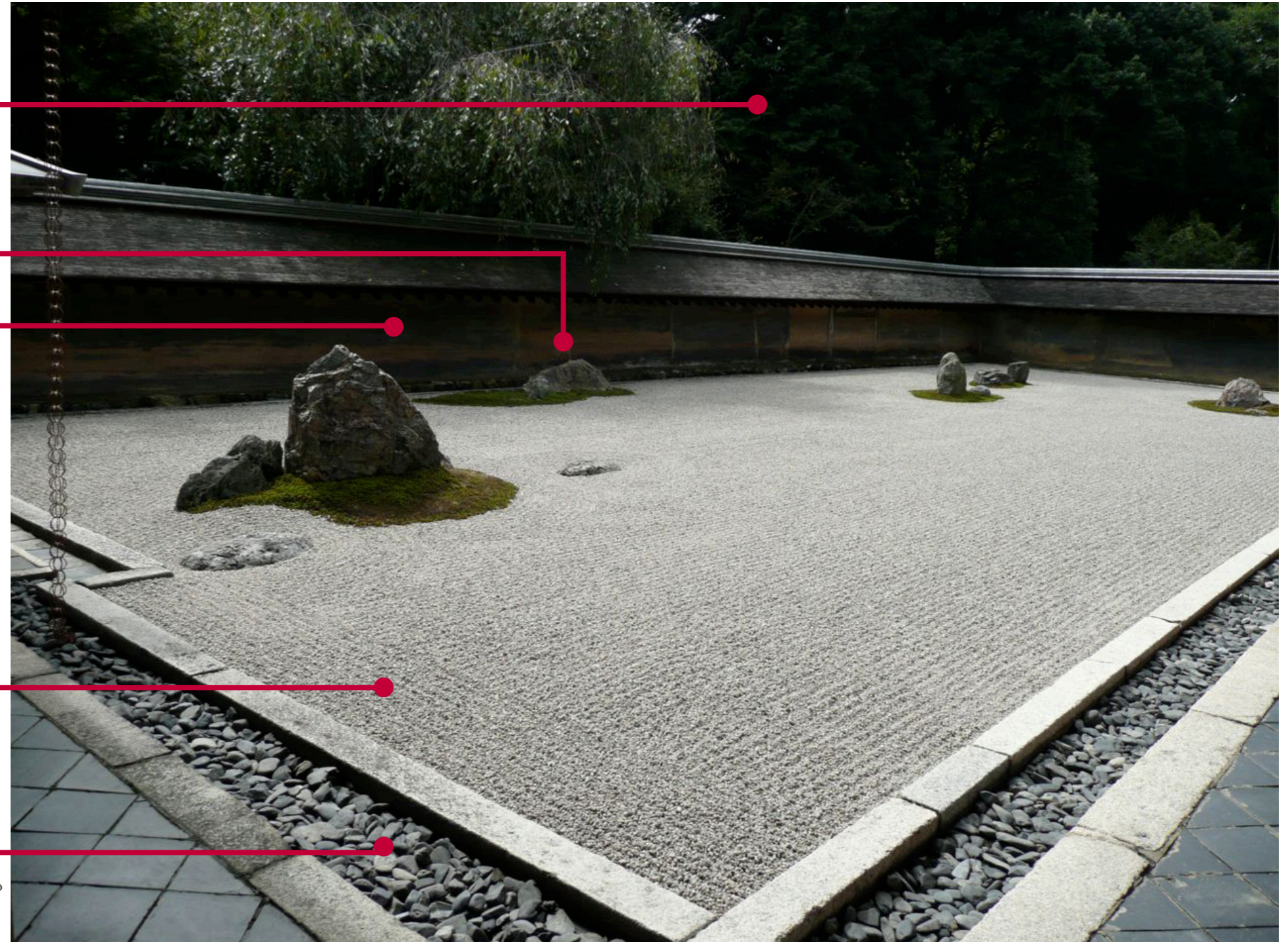


Fig. 49. Análisis general desde vista noreste del *karesansui* del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: JNTO Página web de la oficina de turismo de Japón.

109. Véase ARNHEIM, R., op. cit.

110. Véase ROWLEY, G., op. cit.

111. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 187.

Se procede al análisis del jardín seco del templo Ryoanji en Kioto (fig. 49). La planta del jardín es un rectángulo de proporciones ancho por alto 2.40:1, lo que se aleja mucho de la proporción áurea presente en la relación entre, por ejemplo, alturas de piedras en una misma triada.¹¹² Se procede a la búsqueda en planta de proporciones áureas en la posición de los cinco conjuntos, denominados a-e, de izquierda a derecha, según la planta. (Fig. 50).

Se calcula de cada conjunto la relación existente entre los dos segmentos resultantes de proyectar la posición de cada conjunto en vertical y horizontal dividiendo en dos partes desiguales el lado del jardín. Se consideró el punto de cada conjunto como el centro de gravedad del triángulo que componen cada conjunto en planta. (Fig. 51)

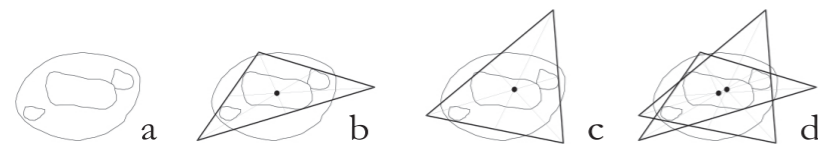


Fig 51: Obtención de triángulos en los conjuntos. 51a: Conjunto "a". 51b: Triángulo escogido compuesto con el lado estable paralelo a las piedras. 51c: Triángulo descartado no compuesto con la base paralela a la línea que forman las rocas. 51d: Comparación de baricentros obtenidos.

Fuente: elaboración propia.

La proporción áurea se obtiene cuando el lado menor es el 0,6180 del lado mayor. Los conjuntos d y e se aproximan a esta proporción en el eje X, siendo el coeficiente entre lados de 0,69 y 0,68 respectivamente. El conjunto c, a su vez, se corresponde casi con exactitud con las proporciones áureas. En el eje X es de 0,59 y en el lado Y de 0,615. El resto de conjuntos no presentan similitudes reseñables. (Fig. 52)

Fig. 50. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Planta a 1/200. Conjuntos de rocas nombrados de izquierda a derecha. Fuente: elaboración propia, basada en los dibujos de Shigemori Mirei.

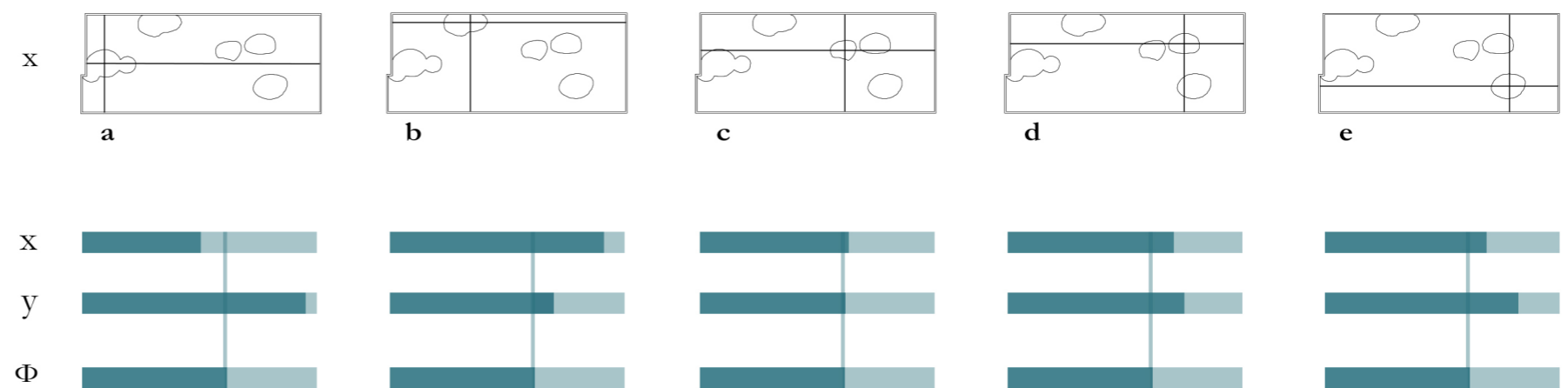
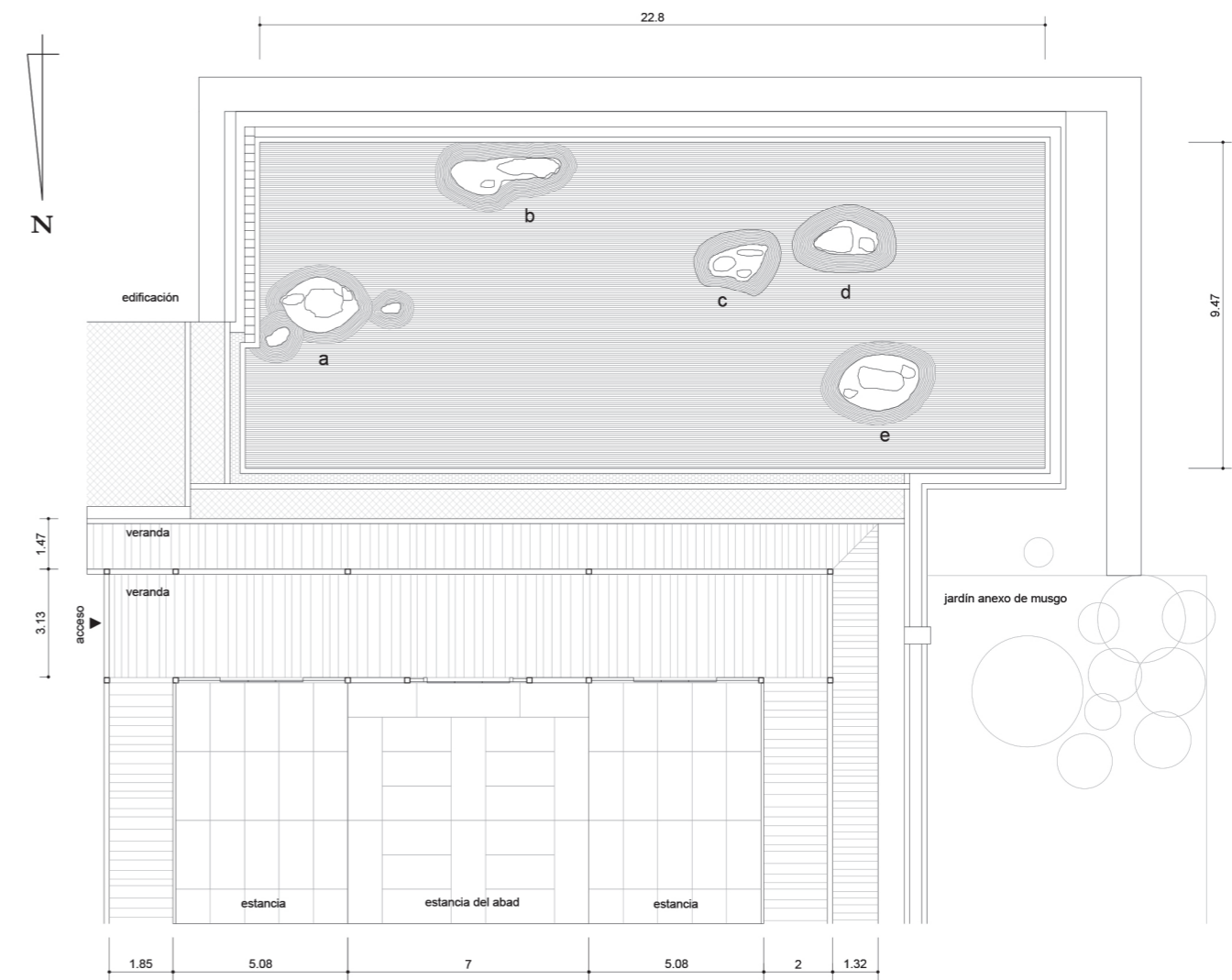


Fig. 52 Búsqueda de proporciones áureas entre las distancias de cada conjunto de rocas del *karesansui* del templo Ryoanji, Kioto (reconstrucción de 1799) proyectando su posición en los ejes x e y. Fuente: elaboración propia.

112. Véase SUZUKI, R. & MIURA, A., op. cit.

La asimetría está presente en la obra como no podía ser de otra manera. Partiendo el jardín en dos partes transversalmente obtenemos, de las 15 piedras que posee el jardín, que quedan 7 a un lado y 8 al otro. A su vez, los cinco conjuntos están organizados en grupos de 5+2 y 3+2+3 rocas. (Fig. 53)

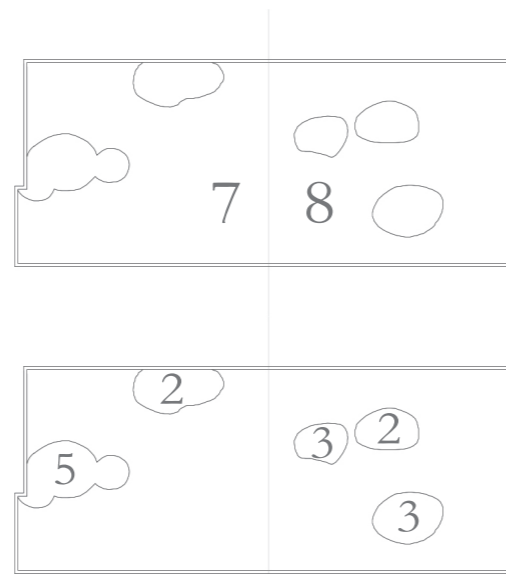


Fig. 53. Organización del número de rocas en planta del *karesansui* del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

La atención se desvía tanto hacia ciertos espacios vacíos estratégicamente diseñados como para hitos como las rocas en nuestros jardines. Calculamos qué porcentaje de suelo está cubierto de grava y cual de piedra o musgo. (Fig. 54) De la superficie total del jardín, 217,80 m², una superficie de 206,60 m² está cubierta de grava, el 95%, y el 5% restante lo ocupan las rocas y el musgo, con un área total de 10,80 m².

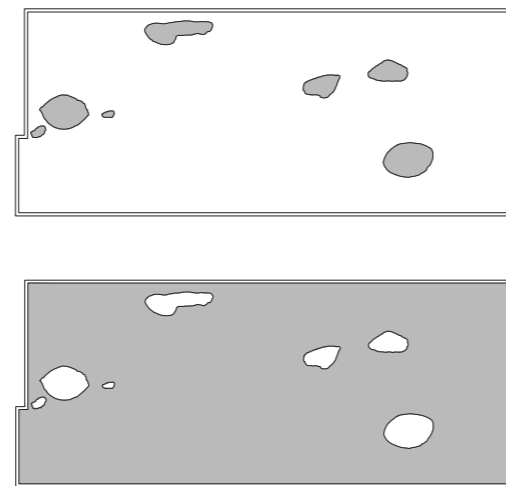


Fig. 54: Arriba: planta del *karesansui* resaltando las partes ocupadas de roca y musgo. Abajo: la parte resaltada es la ocupada por la grava. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

En el *karesansui*, se trabaja con elementos estáticos tratando de evocar movimiento. El rastrillaje de la grava longitudinal, junto al rastrillaje concéntrico alrededor de los conjuntos pétreos, simboliza el fluir del agua, ya que el agua siempre está presente¹¹³ (fig. 55a). Al respecto del diseño de los jardines se ha escrito mucho sobre la dirección hacia la que debe circular el agua. El *Sakuteiki*, en su sección sobre estanques e islas, determina: “...fluir del oeste hacia el este es considerado un flujo inverso, por tanto del este al oeste es la práctica natural.”¹¹⁴ (fig. 55b). A su vez, al respecto del diseño de lagos y estanques en los jardines frente a las residencias, se estipula lo siguiente:

“...el agua debe venir desde el este del edificio principal, girar al sur y desembocar en el oeste. En caso de que el agua venga del norte, debe ser llevada hacia el este antes de hacerla desembocar en el suroeste”¹¹⁵ (fig. 55c)

Otro aspecto a considerar es donde están situadas las rocas respecto al curso del agua. Considérese la roca más grande del conjunto **a** como la roca más importante del jardín, ya que representa la tríada budista más clara, y esto la convierte en hito.¹¹⁶ Las creencias taoístas recogidas en *Sakuteiki*, que influyeron en el budismo zen y por tanto en el diseño de los *karesansui* de la época Muromachi, dictan que la parte interna en el meandro de un río es la barriga del dragón, mientras que la opuesta es la espalda.¹¹⁷ (fig.56) En el *Sakuteiki*, a su vez, se estipula la necesidad de que el agua venga del norte hacia el sur, y que el lado izquierdo del curso de un río, mirándolo desde su nacimiento, es la Tierra del Dragón Azul, sinónimo de tierras libres de maldiciones y prósperas¹¹⁸ (fig. 55d y 55e).



Fig. 56. Esquema sobre el lugar adecuado para construir y asentarse respecto al curso de un río, según preceptos taoístas y budistas. Fuente: elaboración propia.

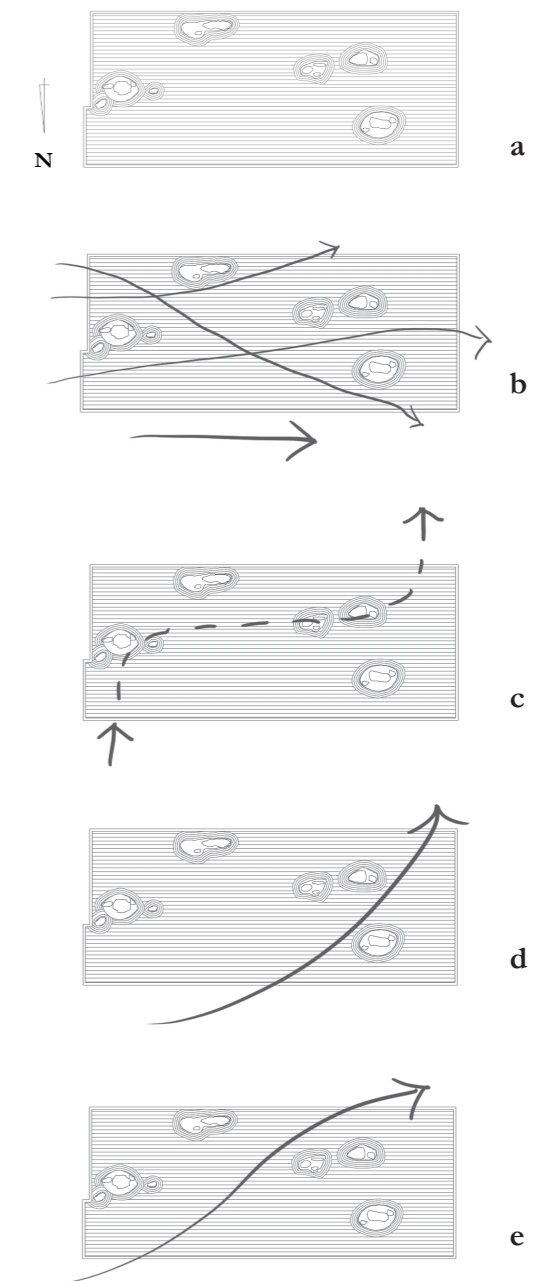


Fig. 55. Planta del jardín del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. 55a: Rastrillaje actual del *karesansui* e indicación del norte. 55b: Sentido de circulación del agua, de este a oeste, según preceptos budistas. 55c: Entrada y desembocadura del agua adecuada, según preceptos budistas, entrando por el norte o noreste, girando al este, y saliendo por el sudeste. 55d: Primera hipótesis de circulación general del agua en el *karesansui*, según preceptos budistas. 55e: Segunda hipótesis de circulación general del agua en el *karesansui*, según preceptos budistas. Fuente: elaboración propia.

113. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 39.

114. Ibidem, p. 75.

115. Ibidem, p. 173.

116. Véase SLAWSON, D., op. cit.

117. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 68.

118. Ibidem, p. 70.

El estudio de las triangulaciones compuestas por los conjuntos de rocas en el Ryoanji son de sumo interés. Como imagen omnipresente en el budismo, el triángulo es una geometría estable ampliamente usada en el diseño de los jardines. Se realiza una lectura e interpretación del jardín en planta, remarcando los triángulos compuestos por los cinco conjuntos de rocas.(fig. 57)

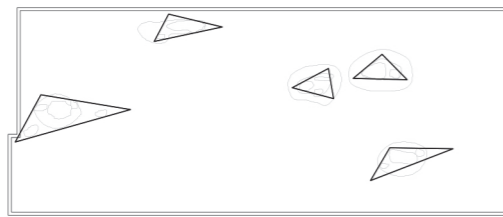


Fig. 57. Jardín del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Planta de conjuntos pétreos y triangulaciones correspondientes designadas para el análisis.

Fuente: elaboración propia.

Los triángulos atraen nuestra atención mediante ejes invisibles, según la tendencia en los triángulos isósceles o escalenos a desviar nuestra atención el vértice más alejado de nosotros,¹¹⁹ así como en las formas trapezoidales tienden a sugerir formas triangulares extendiendo sus lados.¹²⁰ (fig.58). Otro estudio de las direcciones hacia las que nuestra atención es dirigida se realizó mediante la composición de polígonos de Thiessen, considerando la distancia euclidiana entre los elementos pétreos, es decir, considerando la altura de la piedra en el cálculo, y haciendo de ella un elemento cualitativo a tener en cuenta y no meramente cuantitativo.¹²¹ El gráfico obtenido digitalmente reproduce, mediante áreas más blancas cuanto más atención reciban, unas zonas que se expanden según un patrón unos ejes similares a los obtenidos por el estudio mediante triángulos.(Fig. 59 y 60)

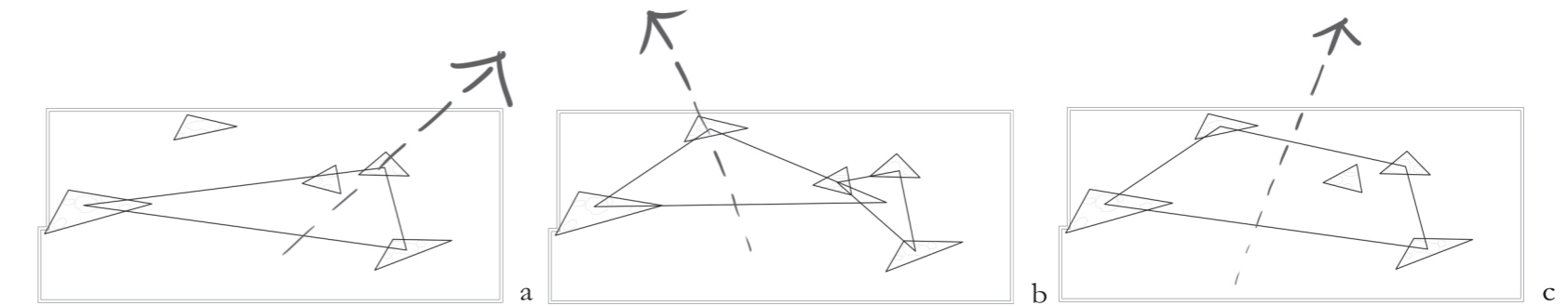


Fig 58: Jardín del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Geometrías trazadas mediante la unión de los baricentros de los conjuntos. Vector de atención que del triángulo generado nos afecta. 13a: Triángulo escaleno con vértices en baricentro de conjuntos a, en línea con c y baricentro en conjunto b, y baricentro de conjunto e como tercer vértice. 13b: Triángulo isósceles apoyado en el baricentro del triángulo que conforma la unión de los baricentros de los conjuntos c, d y e, con vértices en los otros dos conjuntos. 13c: Trapezoide que conforma la unión de los baricentros de los conjuntos de rocas a, b, d y e, envolviendo al conjunto c restante.

Fuente: elaboración propia.

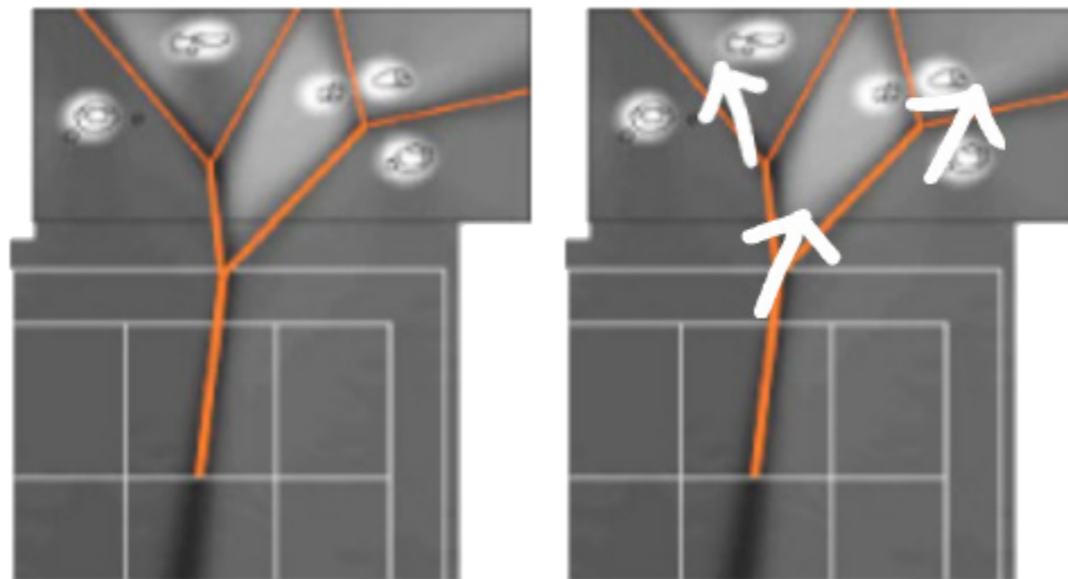


Fig 59. Jardín del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Gráficos de resultados del estudio Van Tonder, G.J., Lyons, M.J., op. cit., 2003. Izquierda: Gráfico original que resalta en blanco las partes que llaman más nuestra atención del jardín, mediante distancias euclídeas y algoritmos de Voronoi. Derecha.: Se remarcen los vectores de atención desde donde se expanden las zonas señaladas en blanco, para compararlos con los vectores obtenidos en nuestro análisis.

Fuente: TONDER, G.J., LYONS, M.J., op. cit., p. 217.

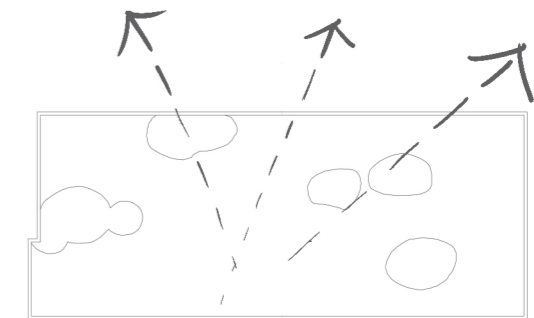


Fig 60. Jardín del templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Conjunto de 3 vectores principales de atención que se extrajeron mediante el estudio por triangulaciones.

Fuente: elaboración propia.

119. Véase ARNHEIM, R., op. cit.

120. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 101.

121. Véase TONDER, G.J., LYONS, M.J., Structural order in Karesansui gardens, *South African Journal of Art History*, vol. 18, 2003, pp. 210-221.

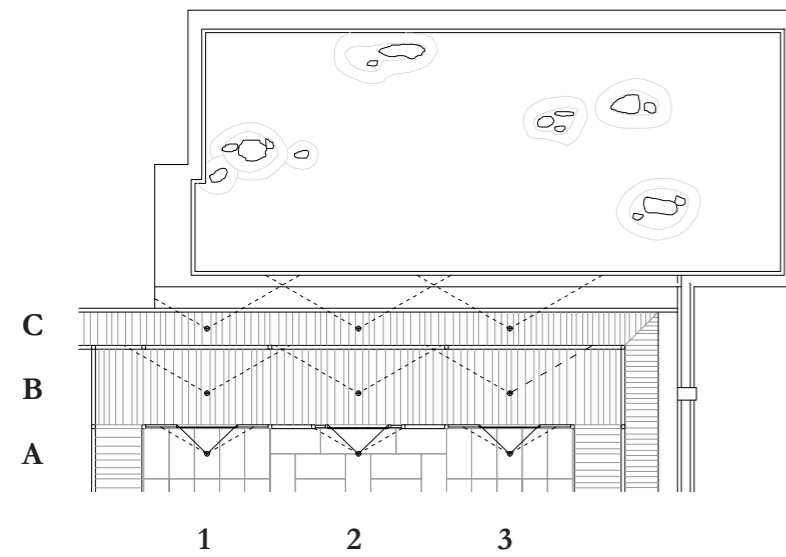


Fig. 61. Plano de puntos de vista seleccionados para obtener vistas digitalizadas del jardín seco. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

Dada la naturaleza del jardín seco analizado, de ser contemplado desde un punto de vista concreto como un *karesansui zukanshiki*, se plantea la cuestión de qué perspectivas tienen del jardín las estancias adyacentes a él, como son la habitación principal del abad y las dos habitaciones anexas.¹²²

Se realizó un modelo digital 3D del conjunto para tener una referencia fija. Las imágenes obtenidas son digitalizaciones de la vista obtenida con una apertura horizontal de ángulo de visión de 120°, correspondiente al tramo de visión binocular del ojo humano y una distancia focal equivalente a 22mm. (Fig. 61). Las alturas para la obtención de la imagen fue, en las posiciones A1, A2, A3, C1, C2 y C3 de $h=90$ cm, basada en la altura de una persona de rodillas que practica la meditación. Las alturas para la obtención de las imágenes en las posiciones B1, B2 y B3 fue de $h=180$ cm, basada en la altura de una persona que pasea por la galería perimetral. (Fig. 62).

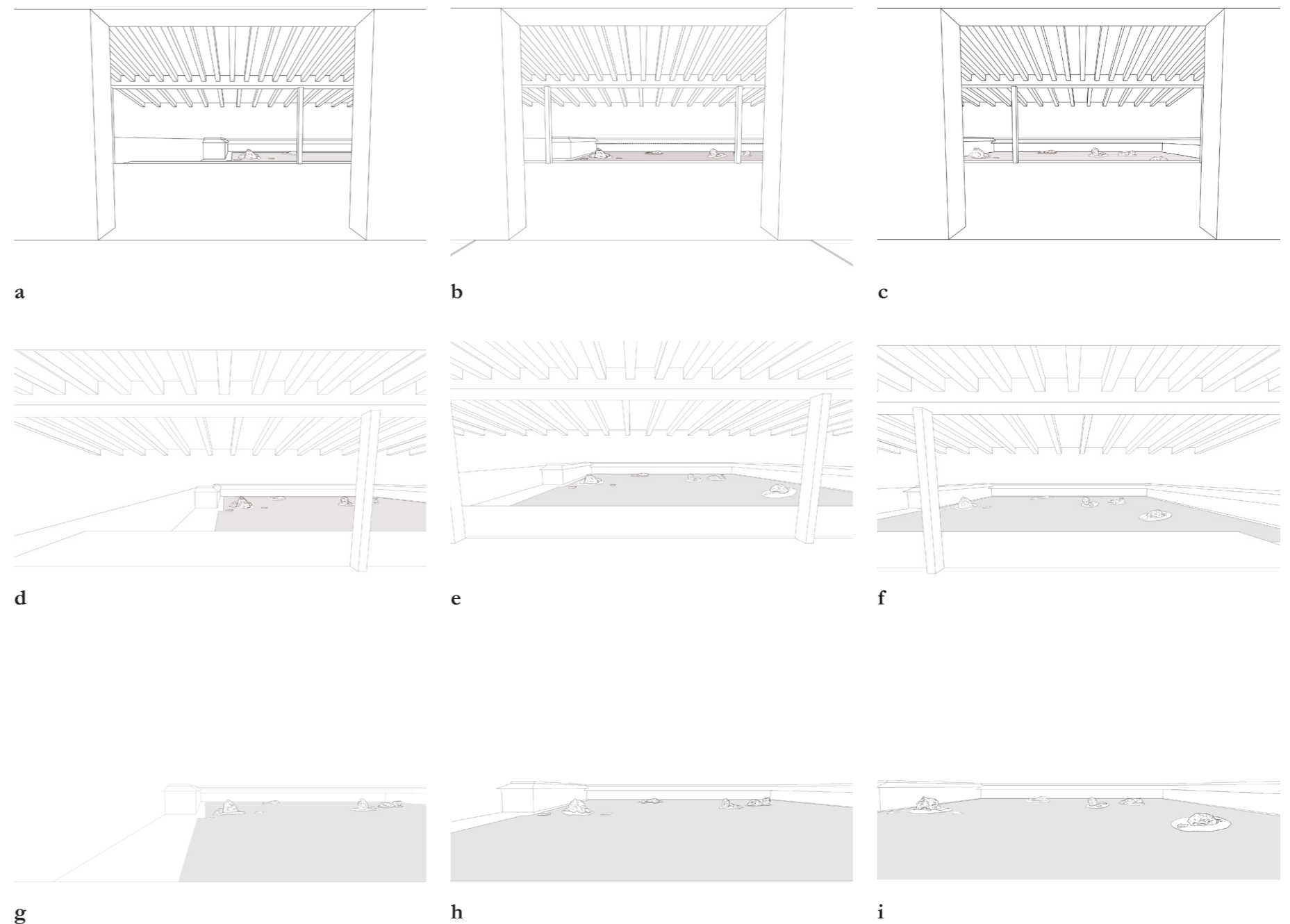


Fig. 62. Perspectivas digitalizadas del jardín seco del Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. 62a: perspectiva A1, interior de la estancia. 62b: perspectiva A2, habitación del abad. 62c: perspectiva A3, interior de la estancia. 62d: perspectiva B1, plataforma de paso. 62e: perspectiva B2, plataforma de paso. 62f: perspectiva B3, plataforma de paso. 62g: perspectiva C1, plataforma de contemplación. 62h: perspectiva C2, plataforma de contemplación. 62i: perspectiva C3, plataforma de contemplación. Fuente: elaboración propia.

122. Véase MAKI, R., FUJINAKA, M., op. cit.



Conjunto pétreo aislado en *karesansui*. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: JNPO TokyoStreetView.com. Organización nacional del turismo en Japón.



Fig. 63. Conjunto pétreo "a". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente propia.

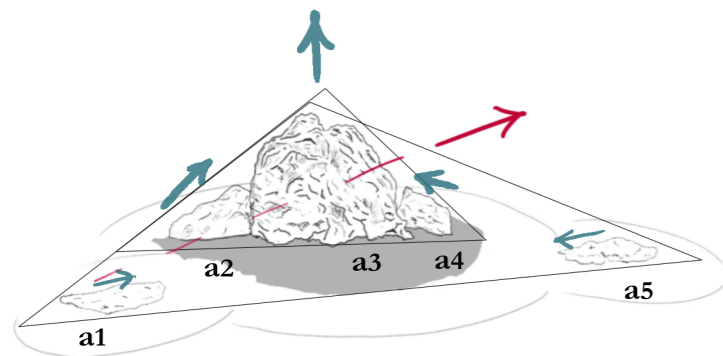


Fig. 65. Triangulación en alzado de conjunto pétreo "a". Los vectores grises representan la fuerza de cada piedra y la roja la atención atraída del triángulo. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

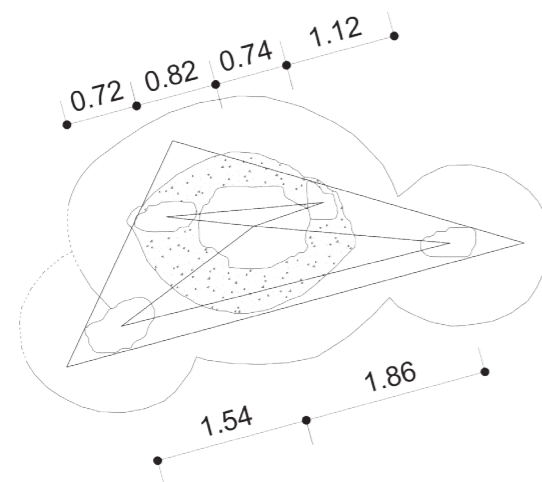


Fig. 66. Planta acotada de conjunto pétreo "a". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

FORMA DE LAS ROCAS

- a1 Roca plana.
- a2 Roca reclinada baja.
- a3 Roca vertical baja masiva.
- a4 Roca reclinada baja.
- a5 Roca plana.

COMPOSICIÓN

Es la composición más importante del jardín.(fig. 63 y 64) La roca **a3** corresponde a la Roca que Nunca Envejece, y es la que más volumen y atención ocupa de todo el jardín. Todos sus lados cuentan con aristas y esquinas afiladas, se extiende, no es plana en su punta y es la más alta de las quince.¹²³ Su orientación es ligeramente noroeste, cuanto menos norte. La roca **a2** junto a ella le da equilibrio, inclinándose hacia ella. Esto ayuda a su carácter de Roca que Nunca Envejece. Es la primera roca que colocaron de todo el jardín.¹²⁴

Junto a **a3**, tenemos la Roca de los Diez Mil Eones, representada por **a2**, la tortuga. Así lo demuestra su carácter reclinado, diagonal, apoyándose y elevándose en la parte más cercana a **a3**. Es la segunda roca que se coloca a la hora de componer, no solo esta composición, sino todo el jardín.¹²⁵ A la derecha de **a3** encontramos una roca reclinada pero plana, **a4**. Su superficie aplanada nos representa el carácter equilibrado que la composición necesitaba, y permite así que el triángulo escaleno oriente nuestra atención hacia el resto del jardín por compensación de vectores, del modo que se indica con la flecha en rojo, dado que es un triángulo que se eleva antes nosotros, y no visto en planta.¹²⁶(Fig.65)

Siguiendo la jerarquía en el conjunto están **a1** y **a5**. Dos rocas que se clasifican como *Rocas adoradoras*, ya que son planas y alejadas, y acompañan, como ocurre en la amplia mayoría de casos, a la Roca que Nunca Envejece.¹²⁷ Es importante destacar la posibilidad de que estas rocas sean también *Rocas que Esconden Barcos*, por el hecho de que van en parejas, alejadas a una distancia similar de la Roca que Nunca Envejece y, lo que es más importante, siendo las dos únicas rocas que no están situadas sobre musgo en todo el jardín, es decir, están en el agua flotando.¹²⁸

TIPO DE TRIADA

Sanzonseki.

RELACIÓN MUSGO/ROCA

Área musgo total = 2,585 m² (63% del área es musgo)
 Área a2 = 0,147 m²
 Área a3 = 0,733 m²
 Área a4 = 0,086 m²
 Rocas en musgo = 0,967 m² (37% del área de musgo) (Fig. 66)
 Área a1 = 0,25 m²
 Área a5 = 0,13 m²
 Área rocas total = 1,346 m²

123. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 148.

124. Ibidem, p. 172.

125. Ibidem, p. 172.

126. Ibidem, p. 101.

127. Ibidem, p. 169.

128. Ibidem, p. 166.

CONJUNTO a



Fig. 64. Conjunto pétreo "a" en planta. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.



Fig. 67. Conjunto pétreo "b". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente propia.

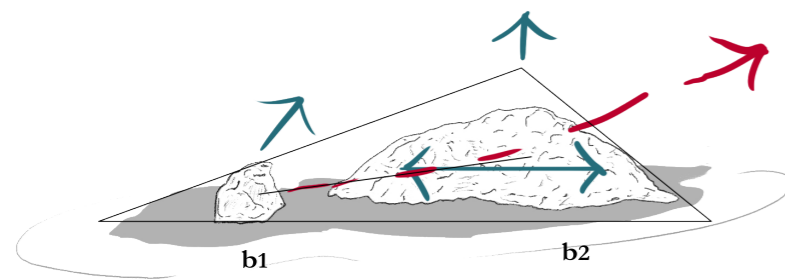


Fig. 69. Triangulación en alzado de conjunto pétreo "b". Los vectores grises representan la(s) fuerza(s) de cada piedra y la roja la atención atraída del triángulo. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

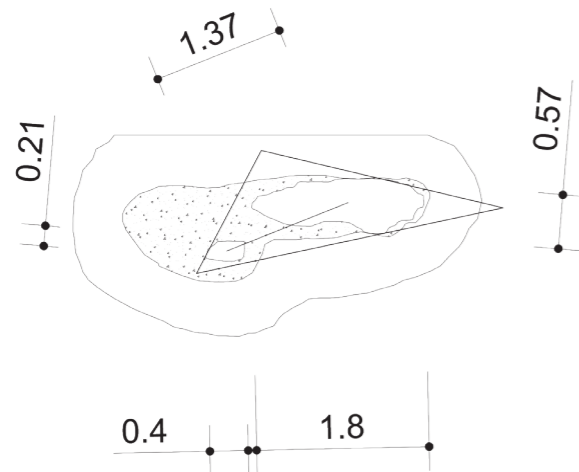


Fig. 70. Planta acotada de conjunto pétreo "b". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

FORMA DE LAS ROCAS

- b1** Roca reclinada baja.
b2 Roca reclinada baja.

COMPOSICIÓN

Es la composición más lejana de nosotros de todo el jardín.(fig. 67 y 68) La roca **b2**, al ser larga y baja, facilita la creación de sensación de profundidad. Su punto más alto en vertical es una arista, en lugar de un remate aplanado, lo que le otorga visibilidad a lo lejos. Su tono de color homogéneo facilita la sensación de lejanía, careciendo de motas de colores visibles a corta distancia.¹²⁹

La roca **b1**, por su parte, acompaña en esta composición con una forma puntiaguda también más en el extremo este, señalando en diagonal hacia su roca principal. El triángulo escaleno formado, creciente en la dirección que señala **b1**, desvía también la atención por compensación de vectores hacia el lado medio del lado inferior.¹³⁰ (Fig.69) La diada consigue, mediante la diagonalidad del empuje de b1, la amplitud horizontal de b2 y su vértice superior careciendo de superficie plana superior, reunir las tres direcciones que la triada budista necesita para estar equilibrada.¹³¹

Es una composición sencilla en la cual, la escala de los elementos visuales para todo el jardín se rigen por el tamaño de esta diada. Al estar colocada, a su vez, detrás de la Roca Que Nunca Envejece, puede ser considerada la Roca de Sol Poniente, ó la Roca de la Luz de Luna, que genera ese trabajo de atención más allá fijando un horizonte.¹³²

TIPO DE DIADA

Diada que sí completa las 3 direcciones de la triada budista: vertical, diagonal y horizontal.

RELACIÓN MUSGO/ROCA

Área musgo total = 2,24 m² (65% del área es musgo)
 Área b1 = 0.071 m²
 Área b2 = 0.717 m²
 Rocas en musgo = 0.788 m² (35% del área de musgo)(Fig. 70)

CONJUNTO b

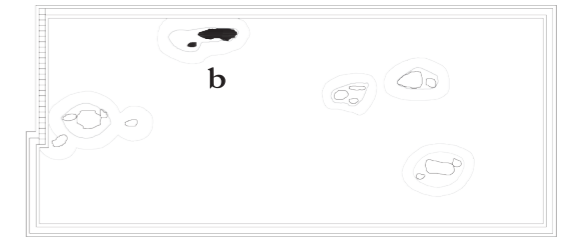


Fig. 68. Conjunto pétreo "a" en planta. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

129. Véase GIBSON, J., op. cit., p. 138.

130. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 101.

131. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 99.

132. Véase CONDER, J., op. cit., pp. 133-135.



Fig. 71. Conjunto pétreo "c". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: www.ryoanji.jp - Organización gestora del templo en Japón

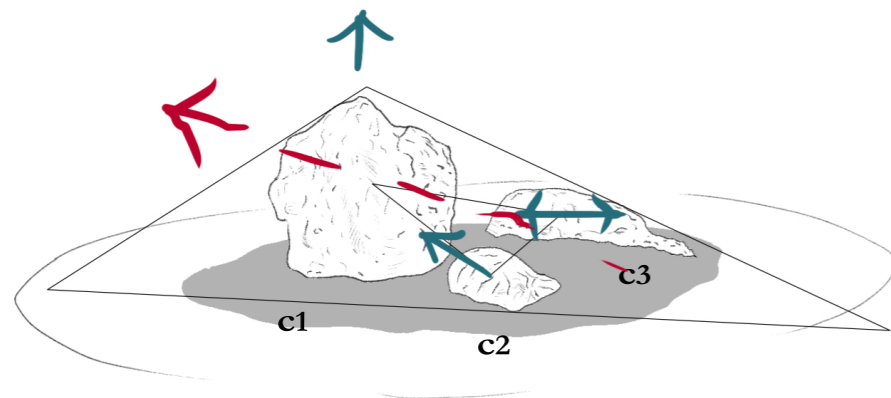


Fig. 73. Triangulación en alzado de conjunto pétreo "c". Los vectores grises representan la fuerza de cada piedra y la roja la atención atraída del triángulo. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: elaboración propia.

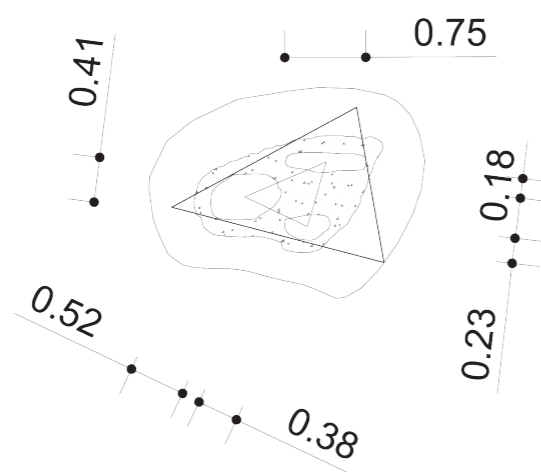


Fig. 74. Planta acotada de conjunto pétreo "c". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: elaboración propia.

FORMA DE LAS ROCAS

- c1** Roca vertical baja.
- c2** Roca reclinada baja.
- c3** Roca plana.

COMPOSICIÓN

El conjunto **c** está situado, tomando el ancho y largo de su posición relativa en el jardín, en un punto de proporciones áureas. (Fig. 71 y 72). Es una rigurosa triada budista, teniendo en **c1** la roca que apunta hacia arriba, el cielo, con su punta roma y su elevación notable respecto de su base.¹³³ Tiene unas formas muy sugerentes, con un color variable de la base a la altura, incluso perteneciendo ligeramente a un tipo de roca arqueada, al tener una arista saliente en horizontal, cumple con la descripción de Roca de la Realización.

Las otras dos rocas que completan la triada es **c2**, una roca baja que emerge por uno de sus lados en diagonal, en dirección a su roca vertical principal, representando la energía humana. La tercera roca del conjunto, **c3**, aporta la horizontalidad de la tierra, con su forma suave y ancha. Su superficie pulida da buena cuenta del poco protagonismo que esta roca desea atraer.¹³⁴

Es una triada budista que no está enfocada a la residencia en ningún caso, ya que incluso desde ciertas partes de la plataforma de contemplación no es posible ver la roca **c3**. Las triadas budistas no deben estar encaradas a la residencia nunca, de lo contrario se atraerá gran mala suerte.¹³⁵

El triángulo que forman en alzado las rocas acaba expulsando la atención hacia el lado donde apunta **c2**, donde a su vez tiene unas protuberancias **c1**, y sincroniza con ese empuje anteriormente mencionado.(Fig. 73)

TIPO DE TRIADA

Sanzonseki.

RELACIÓN MUSGO/ROCA

Área musgo total = 1,28 m² (68% del área es musgo)

Área c1 = 0,22 m²

Área c2 = 0,075 m²

Área c3 = 0,11 m²

Rocas en musgo = 0,405 m² (32% del área de musgo)(Fig. 74)

CONJUNTO c



Fig. 72. Conjunto pétreo "c" en planta. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: elaboración propia.

133. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 99.

134. Ibidem, p. 100.

135. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 187.



Fig. 75. Conjunto pétreo "d". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente izq: www.ryoanji.jp - Organización gestora del templo en Japón
Fuente der: Fuente propia.

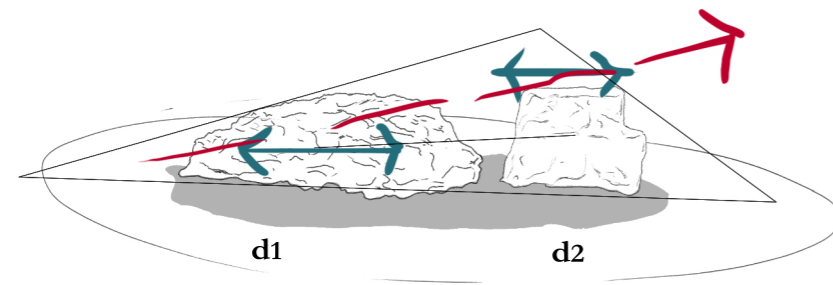


Fig. 77. Triangulación en alzado de conjunto pétreo "c". Los vectores grises representan la fuerza de cada piedra y la roja la atención atraída del triángulo. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: elaboración propia.

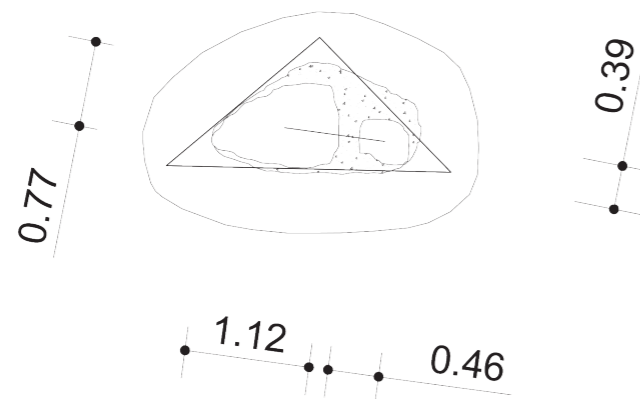


Fig. 78. Planta acotada de conjunto pétreo "c". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: elaboración propia.

FORMA DE LAS ROCAS

- d1** Roca plana.
d2 Roca plana.

COMPOSICIÓN

Es el segundo conjunto más alejado del edificio desde donde se contempla.(fig. 75 y 76) La roca **d1** se extiende en horizontal con una superficie rugosa y llena de estratos horizontales. La roca **d2**, sin embargo, aún siendo una roca plana dada su superficie superior lisa por completo, es más esbelta, sin una base tan amplia.

Es una pareja que completa la composición sin atraer la atención. Sus colores y formas son oscuros y disimulados, y dada su situación en la mitad derecha del jardín, articula muy bien el triángulo formado por los conjuntos **c**, **d** y **e**, sin enturbiar en las virtudes morfológicas y simbólicas del resto de las rocas.(Fig. 77)

Colabora con la sensación de amplitud y profundidad combinando dos rocas, una muy cerca de la otra, siendo la que está un poco más alejada de nuestra posición la que es mucho más pequeña que la primera y de un carácter mucho más liso. Un buen ejemplo de yugen, aplicado en un conjunto pequeño de dos piedras estratégicamente colocadas. No funcionaría si hubiese algún elemento más detrás que estropease el juego visual.¹³⁶

Cabe señalar la alineación que tiene la hilera de pilares del templo más al suroeste con la roca **d1**. Se cree que lleva maldición y enfermedad este suceso. Ninguna piedra debe estarlo.¹³⁷

TIPO DE DIADA

Diada que no reúne las tres direcciones de la triada budista, al ser dos rocas planas y anchas.

RELACIÓN MUSGO/ROCA

Área musgo total = 1,355 m² (42% del área es musgo)
Área d1 = 0,64 m²
Área d2 = 0,15 m²
Rocas en musgo = 0,79 m² (58% del área de musgo)(Fig. 78)

CONJUNTO d



Fig. 76. Conjunto pétreo "d" en planta. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.
Fuente: elaboración propia.

136. Véase LAW OLMSTED, F, op. cit., p. 154.

137. Véase TAKEI, J, KEANE, M.P., op. cit., p. 187.



Fig. 79. Conjunto pétreo "e". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente propia.

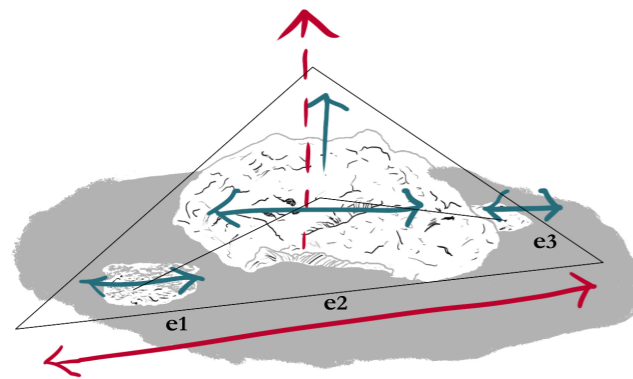


Fig. 81. Triangulación en alzado de conjunto pétreo "e". Los vectores grises representan la(s) fuerza(s) de cada piedra y la roja la atención atraída del triángulo. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.

Fuente: elaboración propia.

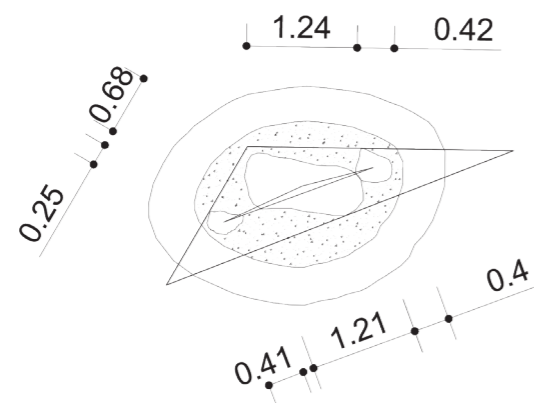


Fig. 82. Planta acotada de conjunto pétreo "e". Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799. Fuente: elaboración propia.

FORMA DE LAS ROCAS

- e1 Roca plana.
- e2 Roca vertical baja arqueada.
- e3 Roca plana.

COMPOSICIÓN

Es la segunda composición más voluminosa del jardín.(fig. 79 y 80) Es una triada compleja que, a pesar de no reúne las tres direcciones del budismo, sí posee unos roles muy importantes.

La roca **e2** se clasifica como la Roca Maestra. Es una roca situada al noroeste del jardín, en el lado derecha desde donde contemplemos en la residencia. No es una roca plana en su parte superior pero tampoco de forma radicalmente vertical. Es una roca que se eleva, acaba en pico, pero se ensancha masivamente en las cuatro direcciones.¹³⁸ La diferencia principal, por la cual esta roca no subordina la posición de la roca **a3** del conjunto **a**, sino que ésta obedece a **a3**, es la carencia de rocas reclinadas cerca de ella, careciendo de la fuerza diagonal. En caso de completar la triada con un empuje diagonal que represente al hombre, la Roca que Nunca Envejece sería un rol que cumpliría también **e2** formalmente.¹³⁹

A los lados de la roca **e2**, se sitúan las rocas **e1** y **e3**. Se clasifican como Rocas Acompañantes, ya que son de superficie plana completamente en su parte superior, pero se hayan incrustadas.¹⁴⁰

El carácter ancho de la composición, y la casi nula altura de las rocas **e1** y **e3**, consigue que al contemplar la triada nuestra atención no fugue en una dirección u otra más que en el centro y hacia arriba, al ser estable el triángulo isósceles que recoge la composición.¹⁴¹ (Fig. 81)

El hecho de que no sea vertical alta la roca **e2** está relacionada con la presencia cerca de ella de la veranda del edificio. En raras ocasiones una roca supera la altura de la plataforma de paso, si ésta se encuentra cerca.¹⁴²

TIPO DE TRIADA

Hinbonseki.

RELACIÓN MUSGO/ROCA

Área musgo total = 2,944 m² (70% del área es musgo)

Área e1 = 0,08 m²

Área e2 = 0,694 m²

Área e3 = 0,116 m²

Rocas en musgo = 0,89 m² (30% del área de musgo)(Fig. 82)

CONJUNTO e



Fig. 80. Conjunto pétreo "e" en planta. Templo Ryoanji, Kioto, reconstrucción de 1799.

Fuente: elaboración propia.

138. Véase SLAWSON, D., op. cit., p. 171.

139. Ibidem, p. 148.

140. Ibidem, p. 172.

141. Véase ARNHEIM, R., op. cit. p. 439.

142. Véase TAKEI, J., KEANE, M.P., op. cit., p. 186.

8. CONCLUSIONES

El acercamiento al origen del *karesansui* desde ambas perspectivas religiosas, sintoísta y budista, en orden cronológico histórico, arroja la idea de que una religión sin la otra nunca habrían dado a luz a una obra de estas características formales. La grava blanca es un rasgo característico de los recintos sintoístas, así como el enaltecimiento de una roca, cercándola, honrando a la divinidad que alberga. El budismo aporta, a su vez, el hilo argumental necesario para que las rocas se coloquen en tríos, con unas formas que recuerden al monte Horai o Shumisen, según donde se cuente la historia, la forma de la tortuga que se menciona en el mito de la Isla de los Bienaventurados y una tercera roca. Sin budismo no hay tríada, pues las rocas se veneraban individualmente o por parejas en el sintoísmo, sin necesidad de un significado simbólico oculto más allá de la propia presencia de la piedra, como deidad en la Tierra. Y sin sintoísmo no se explica la aparición de la grava en Japón en estos jardines, siendo que ya había composiciones secas de muchas clases.

Queda patente la conexión en cuanto a desarrollo cultural, extensión y calidad de las obras en disciplinas artísticas distintas como son la pintura y el diseño de jardines. Cronológicamente hablando coinciden la importación de la pintura china en Japón, con una de las principales características en el uso de formas borrosas en segundo plano que incidieran en la sensación de misterio y grandiosidad de la escena, con el surgimiento de jardines que marcaron un punto de inflexión como son el Horai-ji, el Ryoan-ji y el Tenryu-ji, los cuales aplican estos mismos conceptos vistos en la pintura china con tinta aguada, como así lo revelan las obras pintadas en el interior de los templos citados. Se entiende que la cultura y la aportación de obras artísticas, de diferentes disciplinas, surgía de fuentes humanas similares, al presentar similares técnicas y acabados así como la localización en donde se producían.

El análisis final sobre el Templo Ryoanji, en Kioto, arroja mucha información sobre su composición y simbología. En cuanto al orden seguido durante la construcción, tomando como referencias las obras más antiguas y reconocidas sobre jardines como son *Sakuteiki* y la obra *Ilustraciones*, apuntan a que es la roca denominada “a3” como la primera roca colocada en todo el jardín y generadora, por ello, del entorno que la rodea, siendo la Roca que Nunca Envejece. Por su parte, la roca “e2” es justo decir que es la segunda roca más importante de todo el jardín, siendo la Roca Maestra. La roca “a2”, situada junto a la Roca que Nunca Envejece, la identifica como la Roca de los Diez Mil Eones, siguiendo en jerarquía a la roca “e2” anterior. Necesita de la roca “a4” como para completar la tríada budista *sanzonseki*. El resto de rocas de ese conjunto, “a1” y “a5”, sin estar situadas en musgo, representan una pareja de Rocas Adoradoras. Es el conjunto más grande del jardín, cubriendo las rocas un total de 1,39 m².

El conjunto “c” sigue en jerarquía, completando la segunda y última tríada budista *sanzonseki* de toda la composición. En este caso, la roca principal “c1” de la tríada no recibe el calificativo de Roca que Nunca Envejece por su carácter liso, regularidad en la anchura en vertical, así como la carencia de otros vectores de tensión generados con su forma, al ser una Roca Vertical Baja. Es por ello que es fácil encontrar su denominación como Roca de la Realización. De ese modo, las otras dos rocas “c2” y “c3” completan la tríada budista *sanzonseki*. Es el conjunto de rocas más pequeño, cubriendo tan solo 0,40 m².

El conjunto “b” resulta ser más importante como pareja que el conjunto “d”, debido al marcado efecto de profundidad y amplitud que pretende generar siendo la piedra más baja de todo el jardín, sumado

do a su horizontalidad y su cercanía al muro, en el cual los tonos de colores juegan un papel importante haciendo difusa su figura al ser parecidos. Esta técnica fue ampliamente usada en la época y aquí se puede apreciar. El tamaño de “b1”, la piedra más pequeña del jardín ocupando 0,07 m², ayuda contextualizando a la sensación de profundidad, debido al efecto que produce la acumulación de elementos pequeños en el fondo de la escena. Es una diada reconocida como la resultante de Roca Plana

El conjunto “d”, con una diada de carácter horizontal, no posee ninguno de los rasgos necesarios para ser una composición especial, sin embargo, se deduce que pretende aportar horizontalidad con unos tonos oscuros uniformes y la roca “d2”, colocada estratégicamente detrás de “d1”, aporta profundidad al ser mucho más pequeña en comparación a su compañera. Una vez más el juego de volúmenes situando las rocas menores más lejos.

La búsqueda de proporciones áureas en las medidas y distancias del jardín apuntó al conjunto “c” como el conjunto con una posición en planta, relativa al lado mayor y lado menor, que encierra proporciones áureas. El baricentro del triángulo que forma el conjunto en planta (punto utilizado para los cálculos) dividiría cada lado del jardín en dos segmentos de relaciones áureas iguales a 0,6180 si se desplazase, en paralelo al lado menor, denominado eje “x”, 13 cm hacia el norte. Por su parte, la posición respecto al lado mayor, denominado eje “y”, debería ser desplazada 6 cm hacia el este para situar el conjunto en un punto de exactas proporciones áureas respecto a su posición en planta dentro del jardín. Los dos lados del jardín, a su vez, guardan entre sí una relación de 2,4:1, muy alejada de la proporción áurea que es 1,6180:1.

El reparto asimétrico de las rocas se respeta, como es costumbre en el arte budista, y deja 7 rocas en la mitad izquierda y 8 rocas en la mitad derecha del jardín, favoreciendo la mirada hacia ese lado, con las rocas aglutinadas más cerca de la mitad. La atención fugando hacia esa dirección se puede encontrar estudiando los metafóricos flujos de agua, representados con la grava blanca en el *karesansui*. La corriente, respecto del punto de vista del espectador, se aleja de nosotros hacia el sur, trayendo el agua desde el nordeste del jardín, la parte izquierda, hacia el sudeste, es decir, la parte más alejada de nosotros a la derecha del jardín. Los meandros abrazan, en la parte recomendada para la construcción, al conjunto de rocas “a”, “b”, “c” y “d”, quedando el conjunto “e” en la parte que se considera la espalda del dragón. En una segunda hipótesis, el meandro planteado genera dos zonas habitables y en una abraza al conjunto “a” y “b”, y en su desembocadura en el sudeste abraza a los otros tres conjuntos restantes: “c”, “d” y “e”.

Se aprecia que las quince rocas presentan formas naturales, no responden al perfil de piedra *kiriishi*, al carecer de manufactura. A falta de un examen geológico al tacto y rayadura, se las clasifica en la familia de rocas ígneas, granitos en este caso, a las rocas “a3” y “e2”, generadoras del hilo argumental del jardín, denominadas *kasei-gan*.

El cuidado de contextualizar las rocas en altura entre sí, debido a la posición elevada desde donde contemplamos el jardín, no la convierte en la característica más relevante a la hora de diseñarlo, como ya nos indican otros estudios consultados. Contamos con 2 tríadas *sanzonseki*, destinadas a contemplarse en alzado, respecto a los 3 otros conjuntos que son 1 tríada *hinbonseki* a la que pertenece la segunda roca más grande del jardín, y 2 parejas de piedras que no varían en altura mucho entre sí. La presencia de 4 rocas totalmente hundidas de 15 que componen el jardín entero refuerza la mirada desde arriba del jardín.

El estudio de las perspectivas nos revela, a su vez, la imposibilidad de visibilizar el jardín entero desde dentro de las estancias, tomando a un espectador que mire hacia el sur. Las plataformas perimetrales, o verandas, sí ofrecen una perspectiva general del recinto si lo contemplamos desde delante de las habitaciones del abad y de la que se sitúa al este de ella. La habitación situada más al oeste nunca goza de una perspectiva global del jardín mirando al sur, ni desde el interior ni situado en ambas plataformas, aspecto interesante dado que el rezo budsita zen se realiza de rodillas o sentado en el *zafu* dentro de las estancias.

Las triangulaciones obtenidas uniendo los centros de gravedad de las rocas, así como los bari-centros de los triángulos que forman los conjuntos de rocas en planta juntas, nos fugan la atención en direcciones similares a las zonas de atención obtenidas mediante otros acercamientos, muestra de que el jardín claramente tiene éxito desviando nuestra atención hacia los lugares intencionados. Hay un patrón al que se llega desde diferentes vías, a los que sumamos los ya mencionados del flujo del agua y la asimetría del conjunto general. Sin embargo, las rocas más importantes del jardín no son las que recogen esta atención, sino el área central, desde donde surgen los vectores de atención obtenidos, donde es el vacío el protagonista, según el estudio de las perspectivas digitalizadas llevado a cabo. El vacío, es decir, zonas rastrilladas sin musgo o rocas, ocupa el 95% del jardín, siendo el 5% restante el que ocupan las zonas de musgo que albergan las rocas, así como las rocas “a1” y “a5” que no están situadas sobre musgo. El vacío central, generando dos referencias laterales con los conjuntos “a” y “e”, dejando el fondo vacío como se ve que ocurre en el eje central, es una de las técnicas comentadas para ensanchar jardines, a pesar de contar con una parcela rectangular en origen.

Considerando estos dos factores, cabe deducir que las vistas entregadas a cada residente en su respectiva habitación son un fragmento de jardín, donde el vacío es el protagonista, y ciertas rocas o partes de ellas son las destinadas a ser contempladas. Tan solo desde la habitación más al este puede contemplarse una vista con los conjuntos “a” y “e” a la vez, pero la base de la roca “e2” es inabarcable por su cercanía, por lo tanto la composición nunca se ve completa desde dentro de las estancias. No deja de ser un rasgo del budismo más, en la cual la naturaleza es la deidad a venerar, más importante que el deleite artístico, y por tanto, que la posibilidad de contemplar todo el jardín a la vez.

9. GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES

Amado: Literalmente se traduce como «puerta de la lluvia». Puerta corrediza exterior, normalmente de madera, que protege ventanas o paneles de papel.

Bushido: Código ético y moral que regía la conducta y la vida de los samurais, traducido como «el camino del guerrero», mediante el cual prometían honor y lealtad hasta la muerte.

Engawa: Pasarela transitable de madera elevada que rodea las edificaciones japonesas conectando las puertas y ventanas.

Fukinsei: Asimetría o irregularidad.

Go-shintai: Objeto físico cual sea cerca de un templo sintoísta donde habite una divinidad.

Hensei-gan: Roca metamórfica.

Hinbonseki: triada de piedras que, vista en planta, compone un triángulo. No compone este triángulo observarla en alzado. No representa deidades budistas.

Isbi wo taten koto: Expresión mediante la cual se refieren en el *Sakuteiki* a la construcción de jardines, traducido como «erigir piedras».

Iwakura: Literalmente se traduce como «límite de la roca» o «lugar de asentamiento de la roca». Acción de marcar con una cuerda una roca o formación rocosa, mediante un ritual sintoísta, para manifestar la presencia de una divinidad.

Kameshima: Isla de la tortuga. Es un simbolismo habitual en las composiciones budistas. Una piedra aislada con forma de tortuga, o un conjunto de rocas que forman la imagen de la tortuga. Representa la longevidad.

Kami: Deidad sintoísta.

Kasei-gan: Roca ígnea.

Karasensui / *Karasenzui*: Nombre que recibe un jardín seco o la parte de un jardín en la que una composición carece completamente de agua.

Karetaki: Cascada.

Kawaramono: Nombre con el que se designaba a un maestro jardinero.

Kikiaku-seki: Roca reclinada o recostada.

Kiriishi: nombre que recibe una piedra que ha sido cortada o manufacturada. Generalmente es sedimentaria.

Kokedera: Templo cubierto de musgo en buena parte de sus jardines, conocido por ello como «Templo del musgo».

Kuden: Nombre que recibe la conexión mental entre maestro y pupilo, formándolo e instruyéndolo durante largo tiempo, mediante métodos como la transmisión oral o la observación.

Miegakure: Nombre que recibe el recurso de ocultar y revelar objetos o partes de una composición, ya sea una pintura o un jardín, generando interés constante por continuar descubriendo.

Mikiri: Acción de enmarcar visualmente una escena.

Nibon shoki: Antiguo manuscrito japonés, datado en el 720 d.C., donde aparece por primera vez la palabra *nawa*, en español «jardín».

Nawa: Jardín. En el *Nibon shoki* aparece este término, por primera vez, para designar solares de grava blanca rodeados por una cuerda de fibra de arroz unida a estacas bajas, clavadas en el suelo, rodeando el perímetro.

Oshakei: Nombre que recibe una conjunción, del tipo que sea, que reúne las tres fuerzas de la triada budista; horizontal, vertical y diagonal.

Reijo-seki: Roca vertical baja.

Sakuteiki: Nombre que recibe el manuscrito sobre jardinería japonesa más antiguo que se conserva. Data del siglo XI.

Sanzonseki: Triada de piedras que, vista en alzado, ofrece un triángulo según la altura de sus piedras. No necesariamente compone un triángulo, a su vez, vista en planta. Es una composición religiosa budista.

Shakei: Recurso visual mediante el cual se integran visualmente, como si del mismo entorno se tratara, una escena natural lejana detrás de una composición artificial.

Shaku: Unidad de medida utilizada en el Japón feudal. Equivale a 30 cms, con un error inferior a 1 cm.

Shigio-seki: Roca arqueada.

Shime: artefacto atado.

Shime-nawa: Designa las cintas, rojas o blancas normalmente, que delimitan un ámbito sagrado u objeto en los templos sintoístas.

Shinden: Estilo arquitectónico japonés, importado de China, propio de la época Heian. Consistía en grandes mansiones palaciegas, con galerías en forma de U abiertas hacia el sur, que abrazaban jardines con un lago principal navegable y alguna isla a la que se accedía por un puente.

Shintai-seki: Roca plana.

Shinto: Sintoísmo. Religión autóctona japonesa basada en la adoración de deidades presentes en la naturaleza, como podrían ser rocas o mares, o deidades conocidas de la naturaleza, como Amaterasu, divinidad del Sol.

Shogun: Literalmente se traduce como «comandante del ejército». Es el nombre que recibía el líder nacional militar en Japón, denominado por el emperador.

Suisei-gan: Roca sedimentaria.

Taido-seki: Roca vertical alta.

Yugen: Concepto japonés que expresa la profundidad y la belleza que reside en todo lo que nos rodea.

Zafu: Cojín empleado para la meditación.

Zakanshiki: Jardín el cual se contempla desde un punto de vista estático, sin recorrerlo.

Zazen: Acción de meditar de rodillas con la espalda erguida. Práctica habitual del budismo zen.

10. BIBLIOGRAFÍA

- AITKEN, R., *Taking the Path of Zen*. North Point Press, San Francisco, 1982.
- ARNHEIM, R., *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1974.
- ASTON, W.G., *Nibongi-Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 679*, G. Allen & Unwin Ltd., Londres, 1956.
- COLLCUTT, M., *Five Mountains. The Rinzai Zen Monastic Institution on Medieval Japan*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.
- CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, Kodansha International, Tokio, 2002.
- DUKE-ELDER, S., *System of Ophthalmology*, vol. 7: *The Foundations of Ophthalmology*, St. Louis, H. Kimpton, 1962.
- GIBSON, J., *Perception of the Visual World*, The Riverside Press, Cambridge, 1950.
- HALL, E.T., *Beyond Culture*, Anchor Press/Doubleday, Nueva York, 1976.
- HARADA, S., *How to do zazen*, The Institute for Zen Studies, traducido por Priscilla Storandt, 2010.
- HIGUCHI, T., *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*, The MIT Press, Cambridge, 1983.
- ITO, T., *Space and Illusion in the Japanese Garden*, Weatherhill, Nueva York, 1976.
- KRASZNA-KRAUSZ et al. (ed), *The Focal Encyclopedia of photography*, vol. 2, Londres, McGraw-Hill Book Company, 1965.
- KUCK, L., *The World of the Japanese Garden. From Chinese Origins to Modern Landscape Art*. 4ª ed, Weatherhill, Nueva York, 1984.
- KUITERT, W., *Themes in the History of Japanese Garden Art*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2002.
- LANZACO SALAFRANCA, F., *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Verbum, Madrid, 2003.
- LAW OLMSTED, F., *Walks and Talks of an American Farmer in England*, vol. 2, G.P. Putnam, Nueva York, 1852.
- MAILLARD, C., *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Akal, Madrid, 1995.
- MAIN, A., PLATTEN, N., *The Lure of the Japanese Garden*, Wakefield Press, Adelaida, 2002.
- MAKI, R., FUJINAKA, M., “The composition of dry landscape gardens focusing on the view from the rooms “, *Journal of Architecture and Planning*, Vol. 77, No. 681, 2012.
- MANSFIELD, S., *Japanese Stone Gardens: Origins, Meaning, Form*. Tuttle, Tokio, 2009.
- MASAO, H., *The Garden Art of Japan*, Heibonsha Survey, Tokio, 1979.
- MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, ed. Gallimard, París, 1945. Traducido por Emilio Uranga de edición original, México D.F., FCE, 1957.
- MIKISO, H., *Breve historia de Japón*, Alianza, Madrid, 2003.
- MORENO, T., KOJIMA, T., et. al., *The Geology of Japan*, Henry Ling Ltd, Dorchester, 2016.
- MURCK, C., BUSH, S., *Theories of the Arts in China*, Princeton ed., Princeton, 1983.
- NEWSOM, S., *A Japanese Garden Manual for Westerners*, Tokyo New Service, Ltd., Tokio, 1965.
- OKABE, A., et. al., *Virtual Ryoanji Project: Implementing a Computerassisted Collaborative Working Environment of a Virtual Temple Garden*, Universidad de Tokio, 1994.
- ORTIZ, L., SARASOLA, D., *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*, Orbis/Montena, 1985.
- OYAMA, H., *Ryoanji Sekitei: Nanatsu no Nazo wo toku (Ryoanji Rock Garden: Resolving Seven Mysteries)*, Kodansha, Tokyo, 1995.
- ROWLEY, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1959.
- RUBIO, C., RUMI, T., *Heike monogatari «El cantar de los Heike»*, Gredos, Madrid, 2005.
- SEIDENSTICKER, E.G., traducción de Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, 2 vols., Charles E. Tuttle, Rutland, Vermont y Tokio., 1976.
- SHIGEMORI, M., *Teien no bi to kansho-ho (<<The Beauty of Gardens and Ways to Appreciate it>>)*, Hobunkan, Tokio, 1967.
- SHIGEMORI, M., *Karesansui*, Kawara Shoten, 1965.
- SLAWSON, D.A. *Secret Teachings in the art of Japanese Gardens*, Kodansha, Nueva York, 1987.
- STANLEY-BAKER, J., *Arte japonés*, Ed. Destino, Barcelona, 2000.
- SUZUKI, R., MIURA, A., “The comparisons between the dimensional specifications about the stone arrangement described in the traditional garden manuals and the constructed examples”, *Journal of Architecture and Planning*, Vol. 75, No. 651, 2010, pp. 1317-1323.

- TAKEI, J., KEANE, M.P., *Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden. A Modern Translation of Japan's Gardening Classic*, Tuttle Publishing, Singapore, 2008.
- TAKI, T., "Spatial composition of landscapes and modes of visual perception. Three types of landscapes in the Stourhead Garden", *Journal of Architecture and Planning*, Vol. 68, No. 567, 2003
- TONDER, G.J., LYONS, M.J., Structural order in Karesansui gardens, *South African Journal of Art History*, vol. 18, 2003, pp. 210-221.
- TYLER, S.A., *Cognitive Anthropology*, Rinehart & Winston, Nueva York, 1969.
- VARLEY, P.H., *Japanese Culture*, Charles E. Tuttle, Tokio, 1973.
- VIVES, J., *Historia y arte del jardín japonés*, Satori ed., Gijón, 2014.
- VOROBIOV, N. N., *Números de Fibonacci*, Editorial Mir, Moscú, 1974.
- YOUNG, D., YOUNG, M., *The Art of the Japanese Garden* (ed. Kindle), Periplus Edition (HK) Ltd., Hong Kong, 2019.