

## KATSURA. Los secretos del maestro escondido

Guillermo Bertólez Cué

<http://hdl.handle.net/10803/456197>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

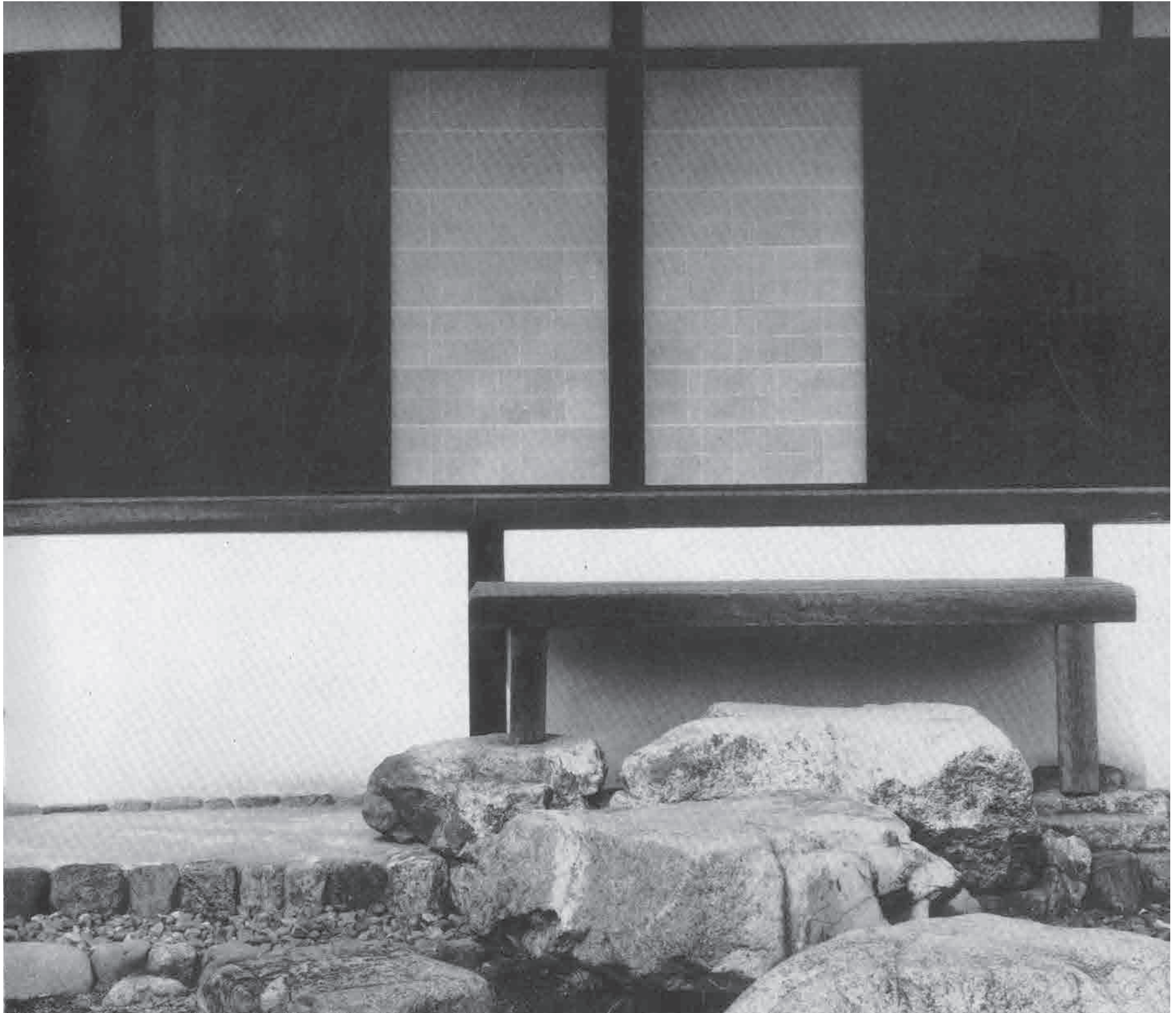
**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

## 桂離宮 **Katsura**

Los secretos del maestro escondido

Guillermo Bertólez Cué

Director: Roberto Terradas Muntañola





## TESIS DOCTORAL

Título KATSURA. Los secretos del maestro escondido

Realizada por Guillermo Bertólez Cué

en el Centro Escola Tècnica Superior d'Arquitectura La Salle

y en el Departamento Proyecto Integrado de Arquitectura

Dirigida por Dr. Roberto Terradas Muntañola

Quiero agradecer a La Salle, Universitat Ramon Llull, la ayuda económica y el apoyo prestado, que han sido fundamentales para la redacción de este trabajo.

Guillermo Bertólez Cué

## ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Consideraciones previas.....	7
3. Breve reseña histórica.....	11
4. La necesaria preparación para entrar. Ritual y pragmatismo.....	13
La búsqueda de la entrada.....	15
De la Puerta Principal a la Puerta Imperial.....	19
De la Puerta Imperial a la Puerta Interior <i>Chumon</i> .....	26
De la Puerta Interior <i>Chumon</i> a la entrada al	
Palacio <i>Shoin</i> . El laberinto de los dos mundos.....	34
El Patio de acceso.....	36
5. El Palacio.....	45
Consideraciones previas.....	45
Significado de las palabras utilizadas directamente del japonés....	45
El interior del palacio, razón y geometría. Horizontal y vertical.....	49
6. El plano horizontal inalcanzable.....	69
7. El camino hacia lo desconocido.....	77
8. <i>Gepparo</i> .....	81
9. El viaje a través de las montañas.....	97
10. La aproximación al pabellón de Té <i>Shokintei</i> .....	113
11. El pabellón de Té <i>Shokintei</i> .....	133
Consideraciones previas.....	133
Significado de las palabras utilizadas directamente del japonés..	133
El edificio del pabellón de Té <i>Shokintei</i> .....	135
12. Del Valle de las Luciérnagas a la explanda ante el <i>Shoiken</i> .....	157
13. El Pabellon <i>Shoiken</i> .....	173
14. El Palacio Imperial desde el exterior.....	193
El Palacio desde los Pabellones del Té y el sendero de piedras....	193
El Palacio desde el paseo con barca.....	200
El Camino en sentido inverso.....	202
15. Conclusiones.....	203
La irrupción del arte japonés en occidente.....	203
Aportación a la arquitectura moderna.....	206
El espíritu de la barraca.....	219
Epílogo.....	226
16. Bibliografía.....	229
17. Créditos de imágenes.....	233



## 1. INTRODUCCIÓN

Trato con esfuerzo, y no siempre consigo, descubrir los principios esenciales de la profesión a la que me dedico: la arquitectura.

Por otra parte, mi vocacional condición de profesor, me fuerza a intentar hacer explicables estos aspectos, que en contra de lo que se piensa, no son meramente superficiales, estéticos, técnicos o científicos, sino que como he podido comprobar, son inherentes a lo más profundo de la condición humana y residen en los intersticios del alma.

A lo largo de mi vida, he tenido “apariciones” que me han fortalecido en el arte de entender, seducir y convencer y por lo tanto han devenido herramientas fundamentales para resolver los problemas de mi actividad tanto profesional como docente.

La arquitectura tradicional japonesa ha sido una de ellas. En el constante estudio por conocer la arquitectura de los maestros de mi tiempo, se me ha cruzado un nombre que me resultaba extraño y a la vez atractivo: Katsura.

Casi sin querer, quise saber qué era eso, y comencé a introducirme, a través de fotografías, en el Recinto Imperial Katsura, de Kioto. Descubrí aspectos que me ayudaron a explicar, matices y actitudes fundamentales para poder profundizar en el conocimiento de la arquitectura moderna, que en este trabajo trataré de mostrar.

Valores que desde hace más de treinta años vengo mostrando a mis estudiantes y que con el paso del tiempo, he constatado, han sido los de mayor calado en el bagaje académico que he podido transmitir.

La mayor parte de las fotografías de esta tesis son fruto de visitas de mis ex-alumnos, confesos irreductibles ya, a las lecciones que imparte el Katsura, y a los que he solicitado determinadas perspectivas o puntos de vista sobre los que necesitaba incidir. Son estas imágenes, por lo tanto inéditas, y en el apartado que corresponde dejaré constancia de mi enorme agradecimiento a su aportación.

Otros arquitectos compañeros en la docencia, que también han visitado Katsura me han comentado su pequeña decepción por lo percibido “in situ” en la monotonía fugaz de una visita turística guiada, con relación a las elucubraciones y fantasías sobre el recinto, con las que acostumbro a torturarles.

Quizás sea por esto, nunca he visitado en directo el Recinto Imperial, ni tengo demasiado interés en hacerlo.

El trabajo es sobre imágenes y escritos, sobre la condición humana y su relación con el medio, o cómo la arquitectura se integra en la estructura suprema de las leyes de la naturaleza.

Aunque en una Universidad Politécnica, donde no se si acertada-



mente, se ubican la mayoría de las escuelas de arquitectura en este país, las tesis acostumbran a recabar conclusiones demostradoras y precisas.

Este trabajo no pretende ser de carácter científico-detectivesco, portador de verdades demostrables absolutas, que lleven a una solución única y verdadera. Más bien al contrario, pretende contraponer los valores de la observación atenta y detenida de una realidad especialmente tranquila y placentera, a los procesos metódicos del investigador científico.

A la manera oriental, trata de mostrar y no demostrar, de ayudar a ver lo que no se ve, de aprender a leer entre líneas, de no dejarse influir por lo superficial de las cosas, e incidiendo en el carácter poliédrico que debe tener la mirada artística, lleva a presentar maneras de ver, de pensar y de hacer, que buscan como finalidad principal, poner la cabeza en marcha y forzar el estímulo a participar en el disfrute artístico.

Trataré de hacerlo, mediante una supuesta visita al Recinto Imperial de un personaje oculto en el texto, un arquitecto en la edad de la madurez, al que mueve el noble afán por conocer. Intenta saber ¿por qué en nuestra profesión, lo contrario de lo que está bien, también puede estar bien? Y así confirmar que la duda es el motor que nos lleva adelante. El lector deberá participar, si quiere encontrar sus propias respuestas.

## 2. CONSIDERACIONES PREVIAS

Hacia el año 1925 se estaba produciendo en Japón un encarnecido debate entre tradición y modernidad.

En este año se constituye un movimiento de arquitectos de la escuela moderna que intentan, mediante manifiestos, introducir la arquitectura europea del momento en la isla. La subida del fascismo en la década siguiente supuso un duro golpe a este movimiento.

El estilo oficial, el denominado de "techo imperial", era promovido por las autoridades de tal manera que en los concursos públicos se aseguraba que este estilo sería tenido en consideración para el fallo del concurso, y se recomendaba "...un estilo para el Extremo Oriente basado en el gusto japonés" <sup>1</sup>.

En el mes de mayo de 1933, Bruno Taut llega a Japón, oficialmente invitado por un grupo de arquitectos de Osaka, la "Asociación Japonesa para una Arquitectura Internacional" (Figs 2.1, 2.2).

Al día siguiente de su llegada, un arquitecto del grupo le propone visitar el Recinto Imperial Katsura, en compañía de un arquitecto de la administración, pues es necesaria una autorización del Ministro del Interior, que nunca se concede a visitantes ordinarios.

La impresión que produce Katsura a Bruno Taut es tal, que durante los tres años y medio que duró su estancia en Japón, no deja de hacer referencia a él en sus escritos ("Mi diario íntimo", "Mis ideas sobre la cultura japonesa", "Vivienda y estilo de vida en Japón", "Arte y Arquitectura", etc...).

En el capítulo ¿Y ahora qué? del libro "La casa y la vida japonesas" relata:

*"...el Sr. Suzuki era un hombre de talento...y sentía tanto interés por mi trabajo que me había pedido que le dejara leer todo el manuscrito.... Habíamos quedado en un restaurante antiguo llamado Hyotei...La conversación se vio interrumpida por larguísimas pausas de silencio y reflexión... ..Mi querido señor Taut, déjese de dudas. Es cierto que, al leer su manuscrito, me ha llamado la atención que procuraba dejar bien claro todo lo que nosotros, por así decirlo simplemente llevamos en la sangre. También me he dado cuenta de que, con los conceptos europeos, se veía obligado a hacer muchos circunloquios de lo que nosotros expresamos con una sola palabra, que encierra en sí misma toda una atmosfera llena de asociaciones que en términos y conceptos europeos podrían llenar volúmenes enteros."*<sup>2</sup>

Bruno Taut con extrema habilidad, en aras a evitar susceptibilidades políticas, presenta el palacio como un monumento eterno, y realiza un análisis relativo a la integración de las partes en el conjunto, y de cómo

2.1.- A.ISOZAKI, *Katsura: un modèle pour une architecture post-moderne* (en A.ISOZAKI; O.SATO, *Katsura, Ermitage et jardins*. Office du Livre (1986)) pág. 9

2.2.- B.TAUT, *La casa y la vida japonesas*. Arquia (2007) pág. 255.

Fig 2.1 Bruno Taut y su esposa en el recibimiento de la casa del monje

Fig 2.2 Bruno Taut en el restaurante Hyotei con el Sr. Suzuki

Fig 2.1



Fig 2.2



8

2.3.- A.ISOZAKI, *Katsura: un modèle pour une architecture post-moderne* (en A.ISOZAKI; O.SATO, *Katsura, Ermitage et jardins*. Office du Livre (1986)) pág. 11

2.4.- idem

2.5.- K.TANGE, *Tradition and Creation in Japanese Architecture*. Yale University Press (1960) pág.44

Fig 2.3 Yasuhiro Ishimoto La Sala Primera del Antiguo Shoin y el Medio Shoin desde la Sala Segunda del Antiguo Shoin

Fig 2.3



cada una mostraba la función, para la que estaba realizada... Fue la tabla de salvación de los arquitectos empeñados en imponer el movimiento moderno.

A partir de aquel momento, sólo se trataba de convencer a las autoridades, de que el verdadero estilo japonés, el más antiguo y más auténtico, por no tener influencias chinas, era el del Palacio Katsura, y no el del "techo imperial". Y puesto que si Katsura se podía afirmar que era funcional, resultaba que los japoneses eran los auténticos funcionales, desde la noche de los tiempos.

Sutemi Horiguchi dió el siguiente impulso al Palacio Katsura como portador de valores modernos, y por los años cuarenta, con un ojo puesto en las autoridades, decía de él cosas tan miesianas como: "No existe un estilo establecido, son las exigencias constructivas las que dan nacimiento a las formas"<sup>3</sup>, y recalcaba: "Son los materiales de la estructura elegidos los que definen el estilo"<sup>4</sup>.

De esta manera se consigue, por los años cuarenta y cincuenta, establecer un consenso entre modernos y revivalistas, con sólo utilizar la palabra KATSURA.

La arquitectura moderna japonesa comienza a conocerse a partir de la World Design Conference de 1960 en Tokio, que condujo a la formación del Grupo Metabolista o de las "condiciones cambiantes", encabezado por Kiyonori Kikutake.

Este mismo año, Kenzo Tange escribe el libro "Katsura : Tradición y Creación en la Arquitectura Japonesa", con fotografías del americano japonés Yasuhiro Ishimoto.

En el texto se decían cosas como:

*"...La tradición por sí misma no puede constituir una forma creativa. Siempre tiene una tendencia decadente que provoca formalización y repetición. Lo necesario para que la tradición sea creativa es que tenga energía fresca, que rechace formas muertas y evite que las nuevas acaben siendo estáticas. En cierto sentido para que la tradición viva, debe de ser constantemente destruida, pero la destrucción en sí misma no puede crear nuevas formas culturales. Debe de existir alguna otra fuerza que limite esta energía destructiva e impida que lo reduzca todo a nada. La síntesis dialéctica entre tradición y anti-tradición es la estructura de la verdadera creatividad"*<sup>5</sup>.

En el capítulo destinado a comentar el Palacio, lo presenta como el enfrentamiento dentro del recinto del Katsura, de los principios Yayoi, o gusto apolíneo de la clase dominante, al que pertenece el propio Palacio,

y los *Jomon*, dionisiaco gusto popular, al que pertenecen los Pabellones del Té.

El libro en sí se basa en unas fotografías de Yasuhiro Ishimoto que, a pesar de su nombre, era californiano, buen conocedor de la obra de Neutra, Mies, Breuer, y Gropius. Sus fotografías, en blanco y negro, intencionadas y particulares, están encaminadas a demostrar que la belleza del Palacio proviene de haber puesto en práctica principios en correspondencia con las teorías de la arquitectura moderna (Fig 2.3).

En 1983, publicado por la Editorial Shikenchiku-Sha, aparece el libro "Katsura", supervisado por Teijo Ito, Shojiro Obata, Kakichi Suzuki y Yoshiachi Kudo, con fotografías de Masao Arai y Taisuke Ogawa y dibujos de Eiji Musha, de la Universidad de Hosei.

Recientemente, ha aparecido otra publicación importante a cargo de Virginia Poncioli, "Katsura la villa imperiale", con artículos de Arata Isozaki y fotografías de Yoshiharu Matsumura. Recoge reflexiones de Manfred Speidel sobre los escritos de Bruno Taut, y reedita los textos de Walter Gropius y Kenzo Tange. Al final un poético artículo de Francesco dal Co, titulado "La princesa es modesta" hace referencia a un dibujo de Le Corbusier en su visita a Katsura en 1955, del cual hablaremos más tarde.

Estos tres libros, junto a los ya mencionados de Bruno Taut, forman la base de la información en la que se asienta este trabajo. Las fotografías más actuales se recogen de las aportadas por mis ex alumnos Aizea Arce de Muguerza y los hermanos Josep y Lluís Albin Ruiz.

Desde los hace treinta años que comencé a interesarme en Katsura, han cambiado muchas cosas. La irrupción de Internet y el comienzo de las visitas turísticas al Recinto Imperial han llenado de imágenes y explicaciones superficiales las redes sociales. Al mismo tiempo, el cuidado excesivo en la rehabilitación cotidiana, y la protección obligada a la invasión de las masas ha conseguido brillos y prohibiciones, donde antes había penumbras y opciones.

La comparación del modelo compositivo de los edificios del recinto, o de su relación con sus alrededores, con lo que hacen los edificios occidentales de su época, se hará sutilmente. Abrirá, sin decirlo, un capítulo de contraposiciones entre: reiteración y paráfrasis, simétrico y asimétrico, desnudo y ornamentado, pilar y muro, perfección e imperfección, regular e irregular, fragilidad y pesadez, rigidez y flexibilidad, etc....

La contribución o comparación con la arquitectura de los maestros del siglo XX, no alude a mejor o peor, a copias o inventos. Lo importante, será la manera de hacerlo para tocar las conciencias. Evitaré las demostraciones siguiendo el consejo japonés: *"El artista muestra, el moralista demues-*

2.6.- A.CORBOZ, La arquitectura moderna frente a la tradición japonesa. (en Japón. Garriga (1971))  
Profesor en la Escuela de arquitectura de la Universidad de Montreal.

tra". Porque al mostrar se enseña al que está dispuesto a ver, y sólo verá el que, como asegura André Corboz<sup>6</sup>, entienda lo que la palabra japonesa *shibui* quiere decir, cuando para expresar la calidad de una construcción tradicional japonesa necesita de varias acepciones acompañadas de un modificativo, como por ejemplo: "tranquilo, pero no inerte; bello, pero no superficial; sencillo, pero no torpe; sobrio, pero interesante y vital; original pero familiar; estable, opuesto a lo efímero de las modas"; que al fin y al cabo son palabras que sería importante recuperar para las publicaciones actuales sobre arquitectura.

### 3. BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Katsura es un conjunto de entre 66.000m<sup>2</sup> y 69.000m<sup>2</sup>, según las publicaciones (257x257m aproximadamente, en forma irregular) con un Palacio, residencia por lo tanto de un príncipe, varios Pabellones de Té, un mausoleo, y otras pequeñas construcciones, circundados por un jardín cerrado.

A pesar de que hoy en día está rodeado de carreteras y construcciones, la particular manera de entender la rehabilitación en Japón, la prohibición, durante muchos años de entrada al recinto de visitantes ordinarios, y su particular configuración, encaminada a ocultar sus límites, han mantenido el Katsura intacto y con toda su magia hasta nuestros días.

El Palacio Katsura es un palacio, la residencia de un príncipe, que se llamaba Toshihito Hachijo (1579-1629), hermano del emperador de Japón Go-Yozei (1571-1617) fundador de la rama Hachijo-no-miya.

Japón hasta el s.XVII, se debatía en guerras terribles entre *shogunes* que las películas de Akira Kurosawa, reflejan con singular belleza. Batallas encarnizadas, casi místicas, de feroces cuerpo a cuerpo entre señores feudales.

El general (*shogun*) vencedor, Tokugawa Ieyasu (Fig 3.1) llegó a dominar casi todo Japón. y ante el dilema de tener que matar al príncipe heredero que era Toshihito, que contaba entonces siete años de edad, o dejarlo que reinase optó, dada las tendencias del niño por las artes y las letras, por construirle un palacio, a cambio de su renuncia como gobernante, y lo rodeó de las personas de mayor categoría artística y literaria del Japón de aquella época.

En el año 1615 los terrenos de Katsura ya constan como propiedad de la familia Hachijo, por lo que se supone que Toshihito inició la construcción de la villa aproximadamente ese año. Era un gran amante de la literatura y se cree que se inspiró para el diseño paisajístico de su villa en la famosa novela japonesa "Genji Monogatari" (La novela de Genji) de la escritora japonesa de finales del siglo X, Murasaki Shikibu, de la que Octavio Paz afirma ser: "... Una de las novelas más antiguas del mundo comparable a las de los grandes clásicos occidentales como Cervantes o Balzac"<sup>1</sup>. En el capítulo "El viento entre los pinos" se menciona: "A lo lejos, en el pueblo de Katsura, el reflejo de la luna sobre el agua es claro y tranquilo"<sup>2</sup>. Al poseer el terreno mencionado en la novela, Toshihito decidió llevar a cabo la construcción de una villa, de carácter sencillo y modesto.

Tokugawa Ieyasu, obligó al Japón a un aislamiento absoluto que duró 264 años, con una persecución feroz a los extranjeros y a las influencias foráneas. La residencia de los Shogunes, gobernantes supremos, frente al poder puramente simbólico de los emperadores, se traslada a Edo,

3.1.- O.PAZ (en presentación de M.SHIKIBU, *La novela de Genji*. Austral (2010)).

3.2.- M.SHIKIBU, *La novela de Genji*. Austral (2010) pág. 505

Fig 3.1 Tokugawa Ieyasu

Fig 3.1



Fig 3.2 El Príncipe Toshihito Hachijo

Fig 3.3 El Kobori Enshu

Fig 3.4 Vision aérea del Recinto Imperial

Fig 3.2



Fig 3.3



Fig 3.4



la actual Tokyo, por eso en Japón, a este período se le llama período Edo.

A pesar de la rígida disciplina político y social, desde mediados del siglo XVII florece en Edo, Osaka y Kioto una nueva clase social que modifica la atmósfera de las grandes ciudades: los mercaderes.

Se convierten en mecenas de las artes, y un nuevo estilo de vida llega a imponerse. Se multiplican los teatros, los restaurantes, las casas de placer y los baños públicos atendidos por muchachas.

A diferencia de lo que podría parecer, en todas estas actividades se premia el refinamiento y la creación artística. Es el caldo de cultivo donde prospera el arte de los grabados *Ukiyo-e* (Imágenes del mundo furtivo), el teatro *kabuki* o la poesía refinada del *haikú*. Son los años en los que se construye el Recinto Imperial Katsura.

Está constituido por el palacio propiamente dicho, la residencia del príncipe, unos pabellones para la ceremonia del té, un edificio funerario, un jardín con un lago, y una serie de construcciones auxiliares, cada una con una intención muy precisa (Fig 3.4). Todo está dispuesto con la intención de parecer casual.

El conjunto del palacio se construyó en varias fases mediante añadidos al primer edificio, conocido como el Antiguo Shoin o Antiguo Palacio.

Tras la muerte del Príncipe Toshihito (Fig 3.2), su hijo Toshitada (1619-1662) que tenía entonces 10 años, esperó doce años para continuar los trabajos.

Se sabe que Yashuhito, noveno hijo del emperador Go-Mizunoo, había sido adoptado por la familia Hachijo para ser el tercer continuador de Katsura y en una visita del emperador para ver a su hijo, el 6 de marzo de 1663, se relata la recepción en la villa y se describe su estado, que coincide con el que conocemos en la actualidad. Este dato permite afirmar que las obras de construcción de lo que hoy conocemos como el Recinto Imperial Katsura, Villa Katsura o Eremitorio Katsura, se llevaron a cabo a lo largo de cincuenta años.

Existen diferentes versiones de quien fue el autor de las obras más importantes del recinto. La figura del maestro jardinero Kobori Enshu (1579-1647), es la que más se relaciona con las características del jardín y edificios. Sea éste o sea otro, es importante señalar que para ser maestro jardinero en Japón, se necesitaba haber alcanzado la edad de 65 años (Fig 3.3).

En 1883 se realizó un extenso proceso de restauración que implicó el desensamble, mantenimiento y reensamble de todo el edificio.

#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Se podría escribir una historia de la arquitectura, atendiendo al procedimiento espacial desplegado para acceder a un edificio, un recinto o una ciudad.

En cualquier caso, la manera de entrar constituye la esclusa física y mental para pasar de un exterior a un interior, de un ambiente a otro, con unas determinadas intenciones, y refleja los valores plásticos y de conocimiento artístico-arquitectónico de una determinada sociedad en un determinado tiempo.

En muchísimas culturas la utilización y el manejo de un eje principal como recurso a seguir, fue la guía y al mismo tiempo la limitación, para aproximarse desde el exterior a algo construido.

En otras, como en la de los griegos, la entrada se producía a través de un espacio con nombre propio, propileo, para desde allí ofrecer lo construido en escorzo, ocultando o ensalzando, con verdadera pericia escenográfica, lo que se encontraba delante.

Los árabes, según asegura Fernando Chueca Goitia, consiguieron quebrar los ejes de manera que la incertidumbre y el valor del descubrimiento sucesivo, pasaron a ser virtudes novedosas para la composición arquitectónica.

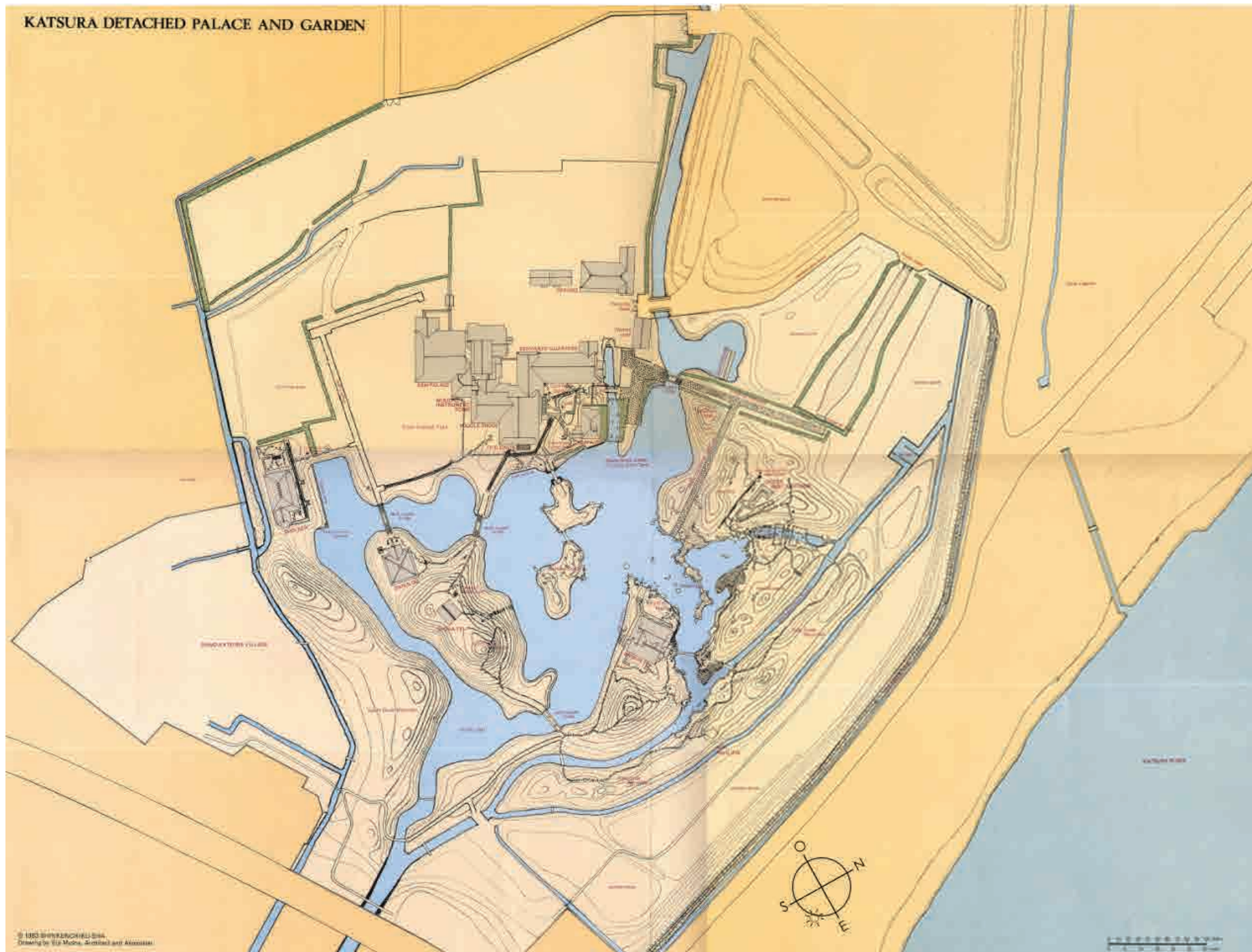
En la arquitectura moderna, carente de reglas visibles, aparecen factores en la manera de aproximarse a un edificio, o de poner en relación las partes, que han de ser necesariamente explicables desde la evolución de la condición artística.

Entre ellos, lo que sucede en el Recinto Imperial Katsura, merece una reflexión profunda, para entender muchos de los valores artísticos que la modernidad ha asumido como suyos y que, ante la resistencia del artista a mostrar sus procedimientos de construcción de la forma, merece la pena sacar a la luz.

En Katsura, como veremos, el procedimiento arquitectónico para llegar desde el exterior a la Puerta del Palacio, pasa desde ser capaz de reconocer la puerta en la valla del recinto, a continuación atravesar diferentes espacios, girar hacia izquierda y derecha, pasar puentes, sortear obstáculos, pisar pavimentos diversos, y llegar a la verdadera puerta de entrada del palacio, en un ejercicio propio del prestidigitador más experto en el arte de la "misdirection"; procedimiento inmortalizado por el mago Tony Slydini y el maestro español Arturo Ascanio, y que consiste en desviar la atención o utilizar la distracción, para que el espectador no vea lo que al mago le interesa ocultar.



14 Plano 4.1 Emplazamiento y topografía. Las curvas de nivel marcan alturas de un metro.



La presentación debe mantener al público en constante trance y misterio, para que olvide que se están haciendo trucos, sino por el contrario, debe llegar a creer que está presenciando verdadera magia.

De la misma manera, al visitante del Recinto Imperial Katsura se le debe hacer creer que se encuentra ante un prodigio de la naturaleza, que la casualidad ha moldeado y preservado durante siglos, que su tamaño es enorme, cuando realmente es un espacio concienzudamente proyectado, tanto en los edificios como en los espacios exteriores, y su tamaño relativamente pequeño.

La topografía del recinto (Plano 5.1) ofrece un aspecto de terreno natural alrededor de un estanque, pero si observamos su entorno, de antiguos campos de arroz, es prácticamente plano. Ésto nos revela que las lomas y montañas del jardín se han construido con las tierras procedentes de la excavación del lago.

En las escrituras de la época consta que;

"...Toshihito de la familia Hachijo, había adquirido un terreno que tenía un estanque en el melonar de Katsura"<sup>1</sup>.

El extraordinario manejo que se hace del recorrido no está encaminado a obligar al visitante a ver cosas, sino a ocultárselas, en una consciente maniobra para obligarle a participar, descubrir y pensar, siguiendo el sistema japonés propio del período Edo que podríamos llamar de "oculta y revela".

La participación se fuerza en las cosas inacabadas, que el hombre de bien trata inconscientemente de terminar.

#### La búsqueda de la entrada

Desde el exterior, la Villa Imperial aparece como un bosque circundado por una valla. Nada de ostentación, ninguna pista, todo está por descubrir. El terreno exterior es plano, y plano se adivina el interior (Fig 4.1).

La valla es convexa hacia el exterior, con un único punto de inflexión, y cóncava hacia el interior. En plástica lo convexo expulsa, deja fuera, lo cóncavo recoge, deja dentro. Es una condición abstracta.

Hay dos tipos de valla. Una de caña de bambú, viva, en movimiento, cuidadosamente "peinada", que pretende no existir (Fig.4.2). La otra, muerta, inerte, de ramas de sauce entrelazadas sobre soportes verticales de caña que con sus puntas afiladas prohíbe y cierra. Su forma se ha convertido en prototipo comercial de cierre en Japón con el nombre Katsuragaki (Figs 4.3, 4.4).

4.1.- André Corboz, *La arquitectura moderna frente a la tradición japonesa*. Garriga (1971). Profesor en la Escuela de arquitectura de la Universidad de Montreal. Japón.

15

Fig 4.1 El Recinto Imperial, desde el exterior

Fig 4.1



16 Fig 4.2 Cierre vegetal.

Fig 4.3 Katsuragaki.

Fig 4.4 Katsuragaki.

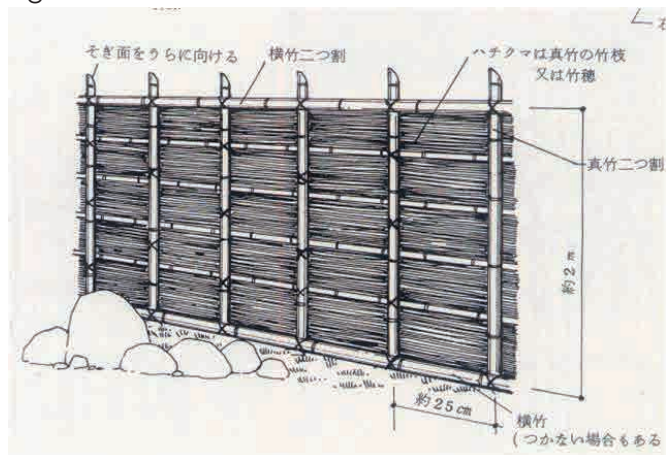
Fig 4.2



Fig 4.3



Fig 4.4



#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

La primera habla de lo natural en su parte de arriba, y fija el límite a ras de suelo. La segunda, no está en la frontera del cambio de pavimento, y deja asomar por debajo algo del tesoro que encierra. Es suficiente para adivinar lo que hay detrás, para sugerir, es la patita por debajo de la puerta<sup>2</sup>.

Este pequeño detalle hace reflexionar al que sabe de arte. En pintura, hasta el cubismo, los colores no podían salirse del contorno dibujado. El neoplasticismo, y sobretodo el purismo abolieron esa obligación y permitieron actuar por separado manchas coloreadas y líneas de dibujo ( Figs 4.5, 4.6). En la arquitectura, la modernidad de igual manera derogó la dependencia de ajustar la estructura y los pavimentos a las distribuciones y cerramientos. La arquitectura moderna se enriqueció al liberarse de una coacción tan fuerte para la construcción de la forma.

En las dos mujeres, de lo cuadros de Picasso y Le Corbusier, las manchas de color no están limitadas por los bordes de las líneas de dibujo.

4.2.- HERMANOS GRIMM, *El lobo y los siete cabritillos*

17

Fig 4.5 Picasso. Fragmento de "Cabeza de mujer" (1935).

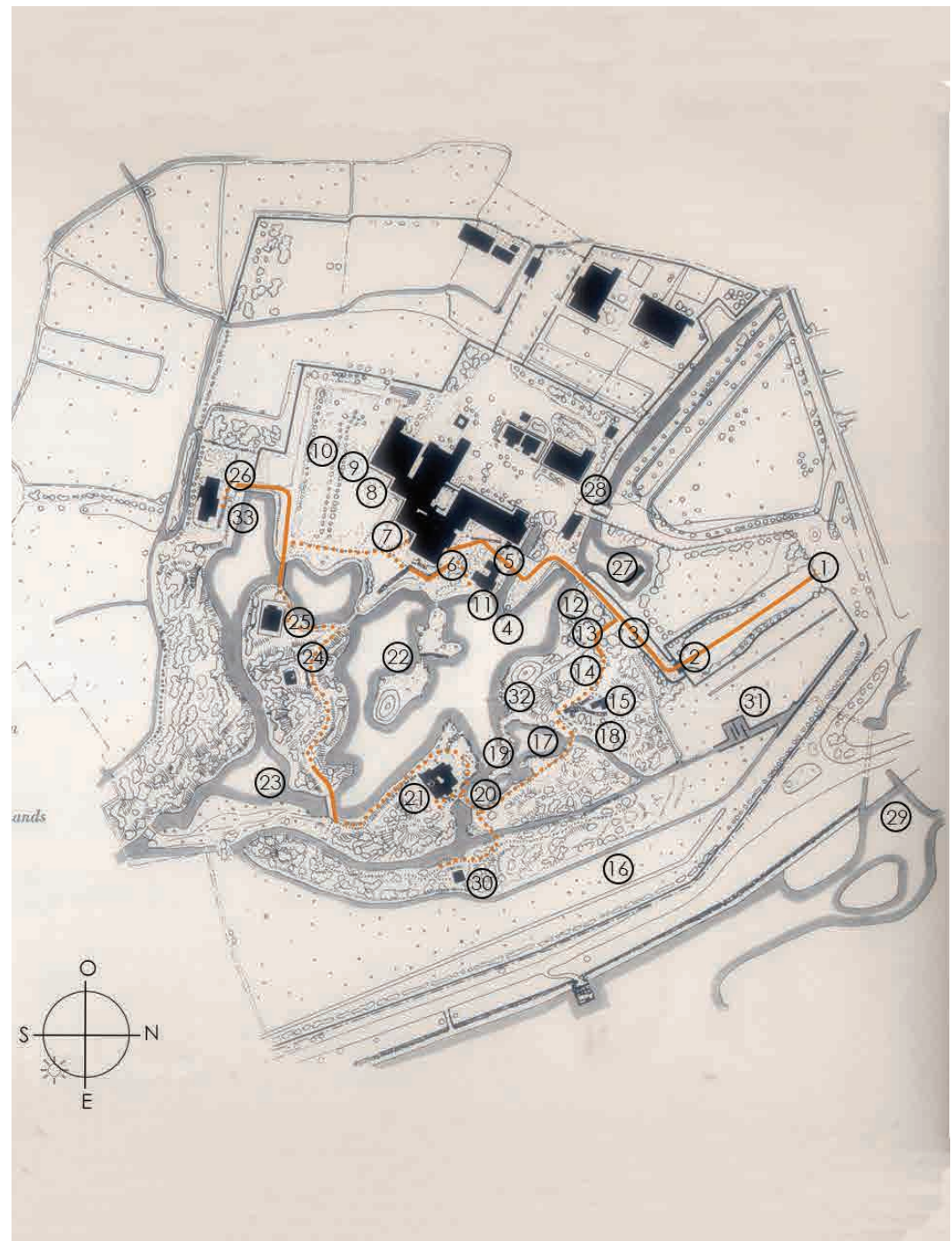
Fig 4.6. Le Corbusier. "La Chute de Barcelone"1939.

Fig 4.5



Fig 4.6





## Plano 4.2

1.- Puerta principal. 2.- Puerta imperial. 3.- Camino Imperial. 4.- Pino Sumiyoshi. 5.- Puerta Interior. 6.- Palacio antiguo. 7.- Palacio Medio. 8.- Sala de música. 9.- Palacio nuevo. 10.- Paseo a caballo. 11.- Gepparo. 12.- Montículo de los arces. 13.- Paseo de los arces "Momiji." 14.- Colina de las cycas "Sotetsu". 15.- Pabellón de descanso. 16.- Bosquecillo de bambú. 17.- Ribera. 18.- Cascada. 19.- Amanohashidate. 20.- Agua corriente para lavarse las manos. 21.- Shokintei. 22.- Isla de los inmortales. 23.- Valle de las luciernagas. 24.- Shokatei. 25.- Onrindo. 26.- Shoiken. 27.- Embarcadero. 28.- Puerta de servicio. 29.- Rio Katsura. 30.- Pabellón de los cuatro bancos "yotsukoshikake". 31.- Compuertas de entrada de agua del rio Katsura. 32.- Embarcadero de los arces. 33.- Embarcadero de los ciruelos.

#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

4.3.- LAO TSÉ, *Tao Te King* (s.VI a.C.)  
XI. "La utilidad de la nada"

4.4.- *idem.* XXIV. "La complacencia nociva"

Fig 4.7 Puerta principal.

Fig 4.8 Puerta de servicio.

Sin dejar la reflexión sobre el procedimiento artístico, la mirada busca la puerta en la valla.

##### **De la Puerta Principal a la Puerta Imperial**

En uno de los puntos de máxima convexidad aparece la puerta principal (Fig 4.7) y en lo más profundo del punto de inflexión, de concavidad exterior, está la puerta de servicio (Fig 4.8). Sus posiciones en la valla son conceptualmente inversas. Las dos son iguales, en medida y construcción, pero su posición las califica. Dos magníficos postes de tronco de ciprés, con puerta de dos hojas de bambú que abren hacia el interior. La de servicio tiene delante un importante espacio ajardinado en forma de embudo con un riachuelo y un puentecito al fondo; la principal nada, un simple camino pavimentado de grava suelta, ante el que la puerta hace un leve gesto de echarse hacia atrás, de no molestar. Podría ser de un huerto pero es de un palacio.

*"...Gracias al hueco puede usarse la copa.  
...Gracias a la puerta se puede usar la casa.  
Así pues, la riqueza proviene de lo que existe,  
Pero lo valioso proviene de lo que no existe."* <sup>3</sup>

El occidental se preguntará ¿Por qué lo importante es más austero que lo secundario? ¿Por qué lo principal trata de pasar desapercibido? ¿Por qué lo secundario tiene más pompa que lo principal? ¿Por qué lo principal se llena de vacío y lo secundario de cosas?

*"Si te muestras a tí mismo no puedes ser bien visto;  
Si te autojustificas no puedes ser respetado;  
Si te halagas a tí mismo no puedes ser creído..."* <sup>4</sup>

No es frecuente en un edificio occidental disponer una entrada en una posición de máxima convexidad, de máxima expulsión. El huésped instruido en arquitectura se pregunta: ¿Conocería este principio Le Corbusier cuando dispuso la entrada principal de la Ville Savoie y la del garaje en esas mismas condiciones de convexidad y concavidad?

Por la puerta de servicio se accede a la zona de empleados del palacio con sus almacenes y viviendas. Nos olvidaremos, de ahora en adelante, de toda esta zona de apoyo al Palacio, y como un invitado más nos disponemos a atravesar la Puerta Principal, que es la de la valla del recinto. Se supone que algún servidor nos la abre. Un vacío inquietante se abre a

Fig 4.7



Fig 4.8



nuestros ojos. Un espacio abocinado, descuidado e irregular (en fotos recientes se puede observar como lo han "arreglado", eliminando su auténtica intención), con un camino de forma fusiforme de grava suelta, como la del exterior, nos enfrenta, a eje, a otra puerta con cubierta de paja, que aparece al fondo. Es la Puerta Imperial (Fig 4.9).

Más allá no hay nada, no hay pistas, no se ve nada, no se sabe a dónde lleva. Unos setos perfectamente recortados en horizontal, se sitúan perpendicularmente al eje establecido entre las dos puertas y cortan el paso. Será el único eje que podremos encontrar en todo el recinto. Es más, la organización espacial de todo lo construido, tanto exterior como interior se basará en la rotura, la eliminación del eje como sistema compositivo conceptual.

Los setos recortados ortogonalmente se acaban de presentar en su papel de "chistera del mago". Ayudarán a ocultar y dirigir las opciones visuales de la totalidad del Recinto.

El espacio no es simétrico, su condición irregular, su aspecto descuidado, su pavimento pobre, el camino fusiforme, no tiene los bordes paralelos, todo parece arbitrario, producto de la casualidad, y que nadie lo ha proyectado. Sólo inquieta la puerta, la puerta llama, la puerta invita, el huésped avanza.

Suena en la calma, el crujido de los zapatos o sandalias de madera del japonés de la época sobre la grava suelta.

El paso inseguro sobre el pavimento frágil obliga a mirar al suelo, el visitante pierde entonces su relación con el espacio y llega absorto hasta la Puerta Imperial.

Un pavimento liso de tierra apisonada enmarcado por unas piedras toscas, le ofrece seguridad en la pisada, puede dejar de mirar al suelo y levantar la vista (Fig 4.11).

Para mostrar lo ficticio que es históricamente el relato, así como su auténtica veracidad plástica, se ha de señalar, en letra pequeña, que en realidad, la Puerta Principal está siempre cerrada. En los últimos años sólo se abrió en mayo de 1975 por la visita de la reina Isabel II y el príncipe Felipe, en abril de 1980 en la visita de inspección del príncipe heredero y su esposa, para revisar los trabajos de restauración, y de nuevo en octubre de 1982, cuando el emperador vino a inaugurar el fin de la restauración.

El conocimiento de lo ocurrido no hace más que confirmar la importancia espacial de la versión explicada.

La puerta está al frente, su techo cobija, la puerta no es un plano sino un espacio. Al lado derecho, en el suelo yace una piedra cuadrada, perfectamente cuadrada (Fig 4.11). Dicen los libros que allí dejaban los

#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.9



Fig 4.9 La Puerta Imperial desde la Puerta Principal "Miyuki-mon"

21

Fig 4.10 Visión hacia atrás. De la Puerta Imperial a la Puerta Principal cerrada

Fig 4.10





4.5.- G.NÉRET. *Malevich. Taschen (2003) pág.50*

4.6.- LAO TSE, *Tao Té King (s.VI a. C.).  
XLI. Identidad y diferencia*

palanquines de los invitados. Es lo de menos. Lo importante es que hay un cuadrado: anuncio de mentes inteligentes, categoría, despegó, elegancia y razón. El resto del escenario, es lo contrario, pero ayuda a su protagonismo geométrico. Contraposición entre "racional" y "orgánico", entre Apolo y Dionisos, entre Yayoi y Jomón para los japoneses, la esencia del hombre ante nuestros ojos.

Un arquitecto y un hombre de plástica pueden mirarse en silencio. Para el hombre de arte este hecho es sublime. Trescientos años más tarde, en una gloriosa exposición en San Petesburgo, Kasimir Malevich ponía por fin en los museos el valor de un cuadrado "sin otro sentido que ser sí mismo"<sup>5</sup>. Lo que ha significado, significa y significará para las artes plásticas y la arquitectura el cuadrado, creo que es de los hechos más relevantes del intelecto humano... 5,4,3,2,1,0 decía Malevich, partiremos de cero, la pintura deja de representar para comenzar a "ser". El hombre hace lo que naturaleza no puede hacer. Ha comenzado la modernidad.

Algunos autores afirman que Malevich había leído a Lao Tsé:

*"El Tao es un cuadrado sin ángulos,  
Un sonido muy fuerte que no se puede oír  
Una gran imagen carente de forma"<sup>6</sup>*

La Puerta Imperial es un trabajo exquisito (Fig 4.12). Dibujada y fotografiada en diferentes publicaciones está construida con jambas y dintel de troncos de una especie de alcornoque (*quercus variabilis*), tosco como si el árbol aún estuviese vivo. El tejadillo de paja se aguanta sobre una compleja estructura de troncos del mismo árbol, también con corteza en sentido perpendicular al paso, y se apoyan en tablonés escuadrados que sirven para disponer una familia de cabios de caña de bambú donde reposa un fantástico encaje de la misma caña que hace de base al grueso de junco con que acaba la cubierta. El trabajo es sublime, la elegancia embarga, estamos traspasando una exclusiva, dejamos un mundo para pasar a otro, nos están preparando para un acontecimiento importante.

A pesar de tanta fantasía y esmero, para el que se dedique a la plástica, no habrá pasado desapercibido el hecho de que el hueco de puerta también es cuadrado. Podría haber sido de cualquier manera, pero es cuadrado. Tiene dos hojas que abren hacia adentro y cada una de ellas tiene exactamente la medida de un *tatami*.

4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.11



Fig 4.11 La Puerta Imperial. "Miyuki-mon"

23

Fig 4.12 Cubierta de la Puerta Imperial

Fig 4.12



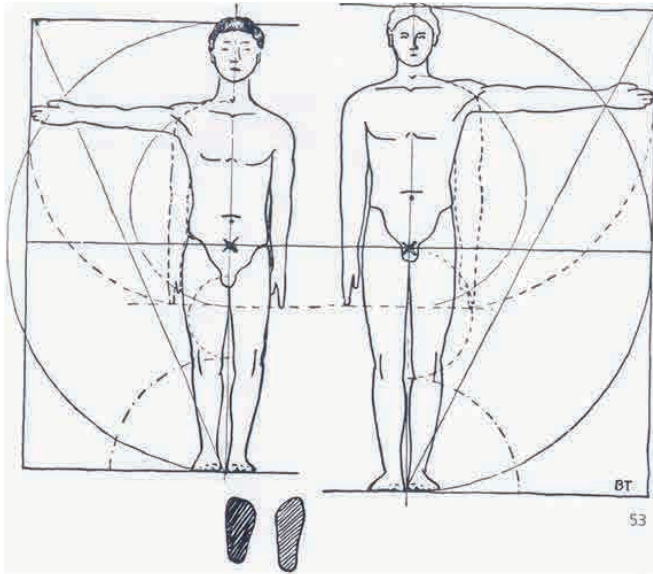
## 4.7.- LE CORBUSIER,

4.8.- LAO TSÉ, *Tao te King* (s.VI a.C.). II.Cualidades

Fig 4.13 Proporciones del cuerpo de un japonés en comparación con el esquema de Leonardo da Vinci, según Bruno Taut.

Fig 4.14 Joven japonés con la vestimenta típica de las ceremonias, el "hakama", mostrando del cuerpo humano en comparación con una puerta en Japón. Bruno Taut

24 Fig 4.13



Es baja porque los japoneses son bajos (Figs 4.13, 4.14). La medida del *tatami* es una referencia al hombre (en Kioto, 191cm x 95,5cm, aproximadamente), como una cama, como una puerta. Le Corbusier:

*"La medida del hombre debe ser la base para todas las escalas que se asociarán con la vida y las diversas funciones del ser. Medidas de escala que se aplicarán a las superficies o distancias, escala de distancias que serán consideradas en su relación con la condición natural del hombre..."*<sup>7</sup>.

Aquí, en la puerta, la medida del vacío no es visible, sino para el iniciado. Hemos de estar atentos, porque todo lo que vamos a ver construido, dentro del recinto, estará configurado con este módulo. Al visitante le están afinando el tono, le están preparando, para disfrutar de una armonía.

El amante de la arquitectura vuelve a preguntarse en silencio: ¿Conocería este principio Le Corbusier, cuando afirma que cuando alguien pasa el pórtico cuadrado de 226 x 226cm, (medida Modulor, de un hombre con el brazo levantado), de entrada al convento de la Tourette, ya está preparado para entender e integrarse en el edificio, porque todo él está ordenado en la serie armónica Modulor? (Figs 4.15, 4.16).

Hay sin embargo una diferencia importante. Desde el pórtico de entrada a la Tourette, como desde un propileo de entrada a un recinto sagrado griego, una vez traspasado éste, el arquitecto ya tiene dispuesto lo que el espectador debe ver.

En el caso de la Puerta Imperial el arquitecto tiene dispuesto lo que no debe ver, porque aquí no se ve nada.

Se han traspasado dos puertas y no hay rastro del palacio.

*"...Cerca y lejos, son abstracciones de la posición..."*<sup>8</sup>

Fig 4.14



#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.15



Fig 4.16



Fig 4.15 El porche, "llave de las proporciones de la arquitectura" del convento de Santa María de la Tourette ( Modular ). Fotografía desde el interior.

Fig 4.16 El "propileo" de entrada al Convento Dominicano de Santa Maria de la Tourette. Eveux-sur-l'Arbresle. Le Corbusier 1957-1960. El cuadrado y también los setos recortados configuran la puerta.

4.9.- LAO TSÉ, *Tao te King* (s.VI a.C). LXXVIII. "Confiar en la sinceridad"

Fig 4.17 Pavimento del Camino Imperial

Fig 4.18 El Camino Imperial

Fig 4.17



Fig 4.18



### De la Puerta Imperial a la Puerta Interior "Chumon"

Al pasar la Puerta Imperial, probablemente el anfitrión acompaña al huésped, la conversación puede distraer de lo que acontece. Aquí la grava ya no está suelta y es un poco más gruesa, algún conglomerante de base la fija, porque la junta está limpia. El pulido del tiempo realza su color gris oscuro, el caminar suena de otra manera, el paso se siente firme y el visitante alza de nuevo la vista; ante sus ojos el Camino Imperial (Figs 4.17, 4.18).

Un puente, de los llamados japoneses, al fondo se eleva, para llamar la atención, e invita a avanzar. Detrás, una valla cierra la perspectiva y no deja ver nada.

El arquitecto en su interior medita. Ha sucedido algo extraño y determinante en la manipulación del espacio, y nadie se ha enterado. Acabamos de girar 90° con relación al eje de paso de la Puerta Imperial, nada más pasarla, en una maniobra desconocida por el arquitecto occidental de aquel tiempo.

Pasa por su cabeza la entrada a un edificio italiano de la época, la Villa Capragabrielis, la Rotonda, construida en Vicenza, cuarenta y seis años antes por Andrea Palladio, donde sucede todo lo contrario (Fig 4.19).

En Vicenza todo es descaradamente manifiesto. Desde la puerta, el camino flanqueado por paredes lisas con esculturas humanas ligeramente inclinadas hacia adelante y con la cabeza desproporcionada. La rasante en pendiente del terreno aumentando la lejanía, contribuye a acentuar el eje de entrada y dar grandeza al edificio más "perfecto" (cuatro ejes iguales de simetría) construido hasta la época. La perspectiva, el invento compositivo de la época, demuestra su poder y así lo impone. El arquitecto se pregunta: ¿por qué en occidente la grandeza se magnifica y se enseña descaradamente y aquí, de forma manifiesta se oculta?

*"...Aunque parece que la acción vence a la contención,  
La inmovilidad vence al deseo;  
Así pues, el que permanece calmado es quien tiene el control."* <sup>9</sup>

¿Es la invisibilidad, el hallarse oculto, un carácter meramente negativo, o una cualidad positiva que, al verteerse sobre una cosa, la transforma, y hace de ella una nueva cosa?

¿Es ésta, la multiplicidad de destinos en la intención de la forma? ¿Por qué en el mundo de hoy es cada vez más frecuente ver cosas que alcanzarían su plenitud, ocupando un lugar secundario, y el afán de situarse en primer plano aniquila toda su virtud?

#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

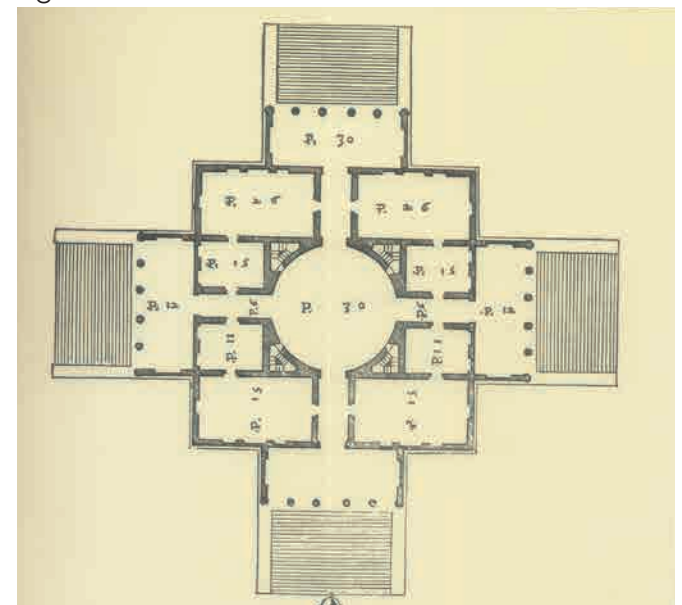
Fig 4.19



Fig 4.19 La Villa Rotonda desde la puerta de entrada

4.20 Planta de la Villa Rotonda

Fig 4.20



4.10.- J.ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote, Profundidad y Superficie*. Espasa Calpe (1985).

4.11.- B.TAUT, *La casa y la vida japonesas*, Arquia (2007) pág. 275.

Plano 4.3 De la puerta Imperial a la Puerta Interior.

Plano 4.3



Existen cosas que, descaradamente manifiestas, sucumben o pierden su valor y en cambio, ocultas o escondidas, llegan a su plenitud.<sup>10</sup>

En el frenesí al avanzar, con la urgencia de descubrir lo que no se ve al fondo, y con la mirada fijada en el puente que se alza en el frente, los huéspedes pasan sin percatarse, del arranque del paseo de los arcos *Momiji*, que girando a la izquierda nos introduciría al recinto ajardinado, entre la Montaña de los Arces y la Colina de las Cicas, para llegar al lago que no se avista. El ojo engaña, el mago trabaja (Plano 4.3, Fig 4.22).

Al avanzar, se supera el puente, debajo del cual pasan las barcas para el recorrido navegable del lago, que salen del embarcadero situado en la zona de servicio y que está oculto a los ojos del invitado.

En su constante reflexión, el constructor de la forma, vuelve su cabeza atrás. Ni rastro de la Puerta Imperial que acaban de cruzar (Fig 4.24). La inquietud se apodera de su conciencia y no sabe dónde mirar, no sabe a qué atender. La valla de enfrente corta el camino y el Camino Imperial se divide en dos brazos. A la derecha, la puerta que comunica con la zona de servicio (Fig.4.23) y a la izquierda y al frente, el ¡Pino Sumiyoshi!

Al fondo, sobre un promontorio, *Kame-no-o*, pavimentado con grava negra, flanqueado por dos setos tallados ortogonalmente y sobre un pequeño montículo de musgo, se ofrece el pino más famoso de Japón, *Sumiyoshi-no-Matsu*. Se utiliza como "Pino pantalla de ocultación" que deja percibir el estanque sin permitir verlo descaradamente (Figs 4.25, 4.26, 4.27, 4.28).

Bruno Taut relata en su visita al Palacio:

"...el camino se prolongaba por un sendero flanqueado a ambos lados por unos setos rigurosamente recortados en cuyo centro había un pequeño pino. Después había un estanque rodeado de arboles.

-¿Eso de ahí es el jardín?

-Naturalmente.

-Pues no se ve absolutamente nada del arte del jardín japonés.

El señor Ueno opinó que la respuesta vendría más tarde por sí sola."<sup>11</sup>

Sumiyoshi y Takasago son los protagonistas de una de las más antiguas obras de teatro Noh, que representa la historia del espíritu de dos pinos que se aman aunque están alejados uno del otro por el mar. Viene a exponer que la distancia no debe ser un obstáculo, cuando se está unido por un amor y devoción profundos.

Su ubicación expuesta al borde del agua responde, a mostrar su actitud de espera paciente a que su amada regrese.

#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.21



Fig 4.22



Fig 4.23



Fig 4.24



Fig 4.21 El Camino Imperial "Miyukimichi" y el puente de las barcas. Los setos arropan la intención del paseo y la valla del fondo cierra y oculta.

Fig 4.22 El Paseo de los Arces, entre la Montaña de los Arces a la derecha y la Colina de las Cicas a la izquierda. Al fondo llega a percibirse sutilmente el estanque.

Fig 4.23 La puerta a la zona de servicio.

Fig 4.24 El Camino Imperial "Miyukimichi" pasado el puente del embarcadero. En otoño a través de los arces la naturaleza colorea la vida y reivindica con fuego su alma.



Fig 4.25

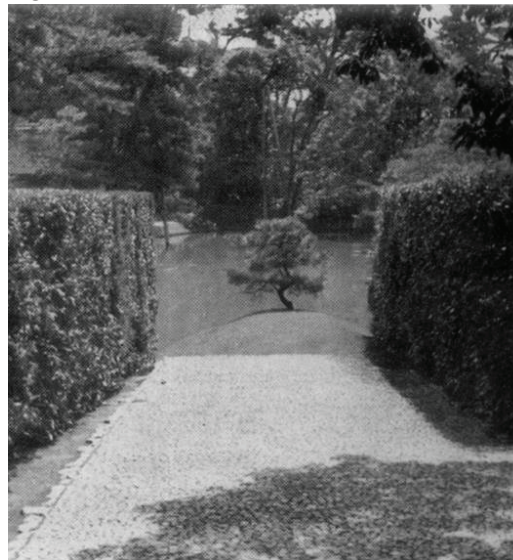


Fig 4.26



Fig 4.27



Fig 4.28



Fig 4.25 El Pino Sumiyoshi en 1934

Fig 4.26 El Pino Sumiyoshi en 1950

Fig 4.27 El Pino Sumiyoshi en 1981

Fig 4.28 El Pino Sumiyoshi-no-Matsu en noviembre del 2007. El pino en combinación con los arbustos es usado para bloquear la vista general del estanque. Es un ejemplo de la técnica "oculta y revela".

Algunos señalan que este pino era antiguamente muy grande, pero las fotografías tomadas desde 1934 hasta hoy en día, dan idea de cómo el tratamiento de poda *bonsai* sobre el pino japonés *pinus Thumbergii* permite que el paso del tiempo apenas modifique su forma. Cuando se hable de la posible ubicación de Takasago se complementará lo expuesto sobre esta historia de amor, que muestra el espíritu que habita en los árboles, y comporta su cuidado y respeto.

Las orejeras de los setos enmarcan el pino, que cierra la vista. Siguiendo la valla, aparece otra puerta.

Un nuevo puente más horizontal nos llevará a ella. Es la Puerta *Chumon* o Puerta Interior (Fig. 4.29).

Para llegar desde la entrada hasta aquí, cosa que se podía haber hecho directamente por la puerta de servicio, hemos pasado tres puertas, con dos giros a la derecha y uno a la izquierda, atravesado dos puentes, nos han ofrecido espacios y nos han ocultado otros, y ahora desde el umbral de la puerta, por primera vez se adivina el Palacio. El extraordinario manejo que se hace del recorrido conmueve al sensible. Las vistas se nos presentan o se nos ocultan secuencialmente, casi como una puesta en escena o en un guión cinematográfico que ofrece múltiples variantes.

Nuestro arquitecto recuerda sus clases de Historia. En la antigüedad estos recorridos tortuosos se hacían por razones defensivas. Recuerda la fortaleza de Tirinto con sus dos puertas en la muralla y sus dos puertas interiores, aquí denominadas propileos, hasta llegar al patio principal. Recuerda la disimulada puerta de la entrada al recinto de las mujeres desde el primer propileo, como un truco sublime para mantenerlas ocultas al invasor que en sus urgencias de conquista avanza siguiendo el señuelo arquitectónico, que le llevará a ser abatido desde el patio de armas (Fig. 4.30).

En su vuelta de vista hacia atrás, resucita la imagen de como los árabes, en la Alcazaba de Málaga, dispusieron sus cinco puertas defensivas antes de entrar al recinto (Fig. 4.31).

Pero aquí las razones no son defensivas, la fragilidad de la valla así lo indica. El acceso directo desde la puerta de servicio, que es mucho más visible desde el exterior, también lo señala. Los japoneses sabían defenderse. El Castillo de Himeji del año 1609, con sus poderosas murallas y dispositivos de ataque demuestra que, para defenderse había otras maneras de hacer (Fig. 4.32).

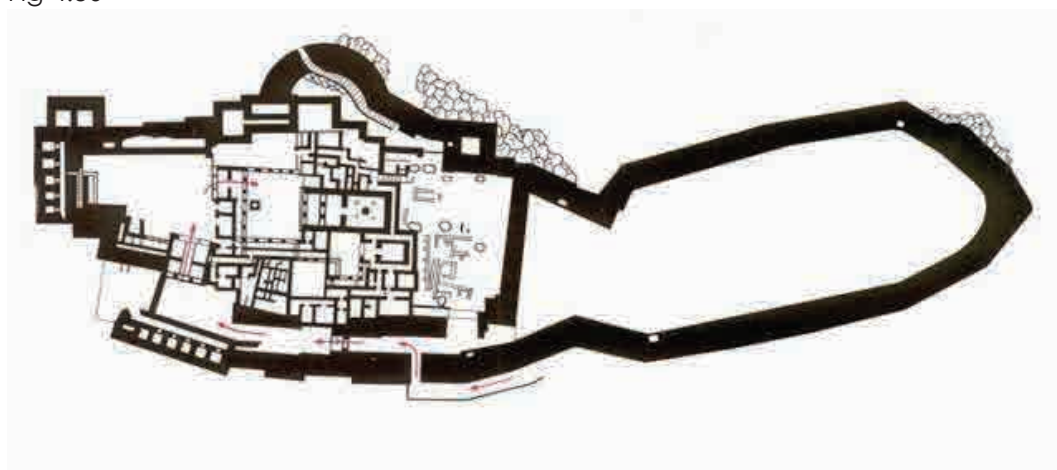
Fig 4.29 La valla oculta la zona de servicio. Cañas horizontales de bambú, entramado vertical de ramas de sauce, y cubierta a dos aguas, al lado el puente de acceso a la Puerta Interior "Chumon"

32



#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.30



33

Fig 4.31

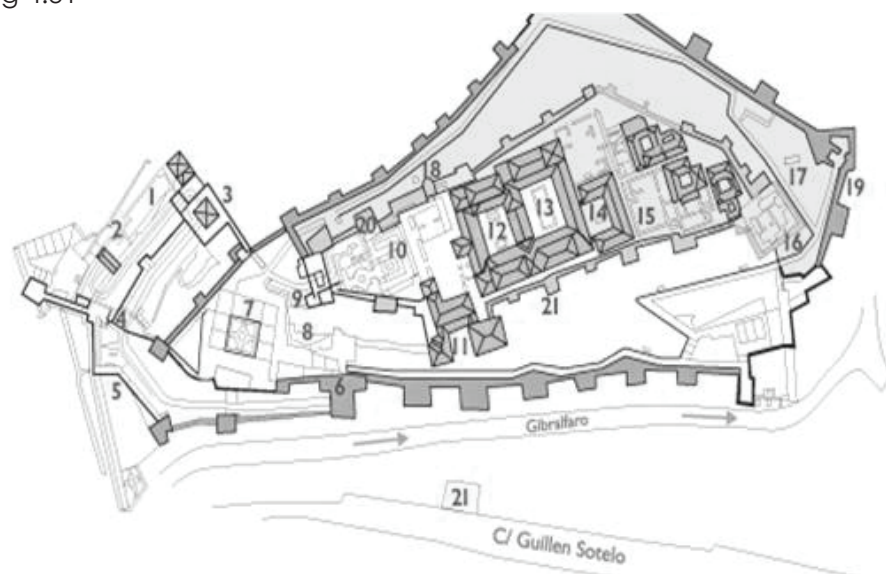


Fig 4.30 Recinto amurallado de la ciudad de Tirinto. En torno a 1.600 años a.C.

Fig 4.31 La Alcazaba de Málaga  
1. Entrada, 2. Camino, 3. Puerta de la Bóveda, 4. Puerta de las Columnas, 5. Salida, 6. Puerta de la Torre del Cristo, 9. Puerta de los Cuartos de Granada.

4.12.- A.VAN EYCK en [https:// ARQUIKIDS.com](https://ARQUIKIDS.com)

4.13.- Interpretación personal a partir de G.NITS-CHKE, "Ma". *El sentido japonés del "Lugar". (en Ja-pón. Una nueva perspectiva. Nueva Visión (1969))*

Fig 4.32 Castillo de Himeji

Fig 4.34 Encaje en bambú de la cubierta 1950

34 Fig 4.32



El que hizo Katsura, quiere introducirnos en la naturaleza, que formemos parte de ella, y hacernos disfrutar de sus enseñanzas, de su espacio y de su tiempo. ¿Por qué entonces acortar su tiempo? Por los años 50-60 Aldo Van Eyck afirmaba:

*"El espacio en la mente del hombre es lugar, el tiempo en la mente del hombre es oportunidad"*<sup>12</sup>

Trata el exterior como un interior. El espacio también es tiempo y el tiempo también espacio. Es el principio japonés del Ma: *"las cosas desde fuera son un objeto pero desde dentro son un espacio"*<sup>13</sup>.

### **De la Puerta Interior "Chumon" a la entrada al Palacio "Shoin". El laberinto de los dos mundos**

El puente estrecho que antecede a la Puerta Interior, se acerca a una alfombra en el suelo de empedrado irregular enmarcada en un rectángulo (Fig. 4.33). A continuación una disposición laberíntica de diferentes piedras nos llevará de nuevo a traspasar un mundo para llegar a otro.

El vacío de la puerta también es cuadrado, dos *tatamis*, también de dos hojas que abren hacia adentro, pero en este caso de un entramado vegetal más opaco que en la anterior puerta. Normalmente debería estar cerrada para acentuar el encanto de descubrir al abrirla.

Su estructura de cubierta es diferente. Aquí cuatro postes verticales de madera de ciprés japonés, sin corteza, ayudan a aguantar el techo. Dos adentro y dos afuera. La vegetación que la envuelve por un lado y la valla adyacente por el otro eliminan el carácter solemne de la Puerta Imperial.

Las sensaciones se nos van a revelar por los pies.

Ante el umbral, irregularidad, indeterminación, naturaleza. *Jomon*, dionisiaco. Tras el umbral, geometría, determinación, elegancia, intelecto. *Yayoi*, apolíneo (fig. 4.33).

Sólo el amante de la arquitectura advierte que va a pasar de un mundo a otro.

La piedra grande e irregular que antecede al paso, rodeada concéntricamente por el resto de piedras pequeñas, reclama la atención y parece decir: deténgase, prepárese, purifique el alma, ilumine el intelecto y afine los sentidos. El espectáculo va a empezar (Figs 4.35, 4.36).

El marco inferior de la puerta se levanta dividiendo el antes y el después, tanto en modo de tiempo como en condición de espacio. ¿Es lo mismo?

Fig 4.34



#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.33 La Puerta Interior también llamado de Honor. "Chumon"

35



Fig 4.35 La puerta interior desde el patio

Fig 4.36 Paso de piedras

36 Fig 4.35



Fig 4.36



Su elevación obliga al visitante a recoger ligeramente el apretado kimono. La musculatura del pie se estimula para aguantar las sandalias de madera. El gesto resultante proclama reverencia, finura y delicadez. Exactamente lo que veremos a continuación.

### El Patio de acceso

Desde cuatro piedras de granito cuadradas enmarcadas por bordillos por tres lados se ofrece el vacío de entrada (Figs 4.36, 4.37, 4.38).

Un jeroglífico de piedras se dibuja en el suelo. Parece que sus distancias se adaptan a la longitud de un paso, pero suceden tantas cosas que se adivina un fracaso si alguien intenta explicarlo.

Las piedras son de dos tipos, unas geométricas y perfiladas, con las huellas del puntero del maestro cantero; otras irregulares, aplanadas pero naturales y sin haber sufrido manipulación por el hombre.

Al igual que en la Puerta Imperial vuelve el diálogo entre racional y orgánico, pero aquí lo racional, lo regular, se dirigirá al palacio principal y lo orgánico, lo irregular, hacia lo secundario.

Para entrar, las cuatro primeras piedras, cuadradas, en ángulo de escuadra, obligan a pasar de uno en uno, y exigen al visitante un golpe de cadera. Sin duda se ha de mirar al suelo. A continuación otra cuadrada, girada con relación a las anteriores y acompañada de dos irregulares que no llevan a ninguna parte, da entrada a un pasillo de anchura regular, que siguiendo una diagonal se dirige a la entrada principal (Fig 4.37, Plano 4.4).

Es el primer suelo en un plano continuo, desde la entrada, que ofrece garantía de no tropezar. El visitante puede levantar la vista, los paneles blancos sobre fondo oscuro de la entrada se ofrecen flotando al frente, sobre una elevación y escalones (Figs 4.38, 4.39).

El arquitecto acaba de alzar la mirada. El cuadrado blanco en el aire le trae a la mente las nociones de peso y masa de color, de los cuadros de Ellsworth Kelly (Fig. 4.40)

Por el suelo, se le aparecen la entrada y los patios de Can Lis, de Jorn Utzon en Porto Petro, Mallorca e intuye de donde procede su forma (Fig 4.41).

Media historia de la arquitectura moderna le pasa por la cabeza. Un "medium" secreto le ayuda a entender muchas cosas pero decide seguir observando para más tarde, sereno, sacar conclusiones.

Absorto en su contemplación se le han pasado muchas cosas por alto. Desde la alfombra de granito, el primer sendero de piedra irregular, sale a la izquierda. Sube al Gepparo, pabellón del té semioculto en lo alto (Fig.4.44).

#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.37 Pavimento de la Puerta Interior.

Fig 4.38 El patio de entrada. Los diferentes tipos de piedras corresponden a diferentes tipos de escritura.

Plano 4.4 Patio de entrada. A. Gepparo. B, Palacio

Fig 4.37



37

Fig 4.38



Plano 4.4

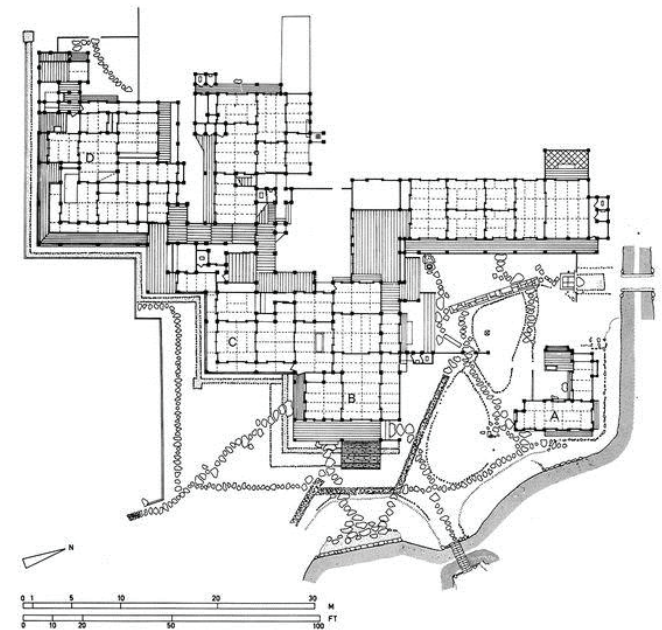




Fig 4.39 El cuadrado blanco flota en el aire y las piedras en el mar de musgo del plano del suelo. Todo está cerrado, todo por descubrir.

Fig 4.40 Ellsworth Kelly. Sin título 1973.

Fig 4.41 Jorn Utzon. Can Lis. Entrada. Porto Petro. Mallorca. 1971-1973

38

Fig 4.39



Fig 4.40



Fig 4.41



#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.42



Fig 4.43



Fig 4.42 Jorn Utzon. Can Lis. Patio con el pavimento original.

Fig 4.43 Jorn Utzon. Can Lis. Entrada. Porto Petro, Malloca. 1971-1973.

4.14.- L.CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas*

Fig 4.44 El camino hacia el Gepparo

Fig 4.44



Es un camino de grandes piedras, en medio de cantos oscuros, tomados con algún aglomerante, para evitar la erosión por la fuerte pendiente.

Otros pasajes, como senderos de hormigas, se dirigen hacia sus objetivos. El primero a la derecha se encamina hacia el corredor de los pabellones de servicio. Comienza con una losa grande e irregular, la siguiente y las dos últimas son de las mismas características, pero más pequeñas, y en medio aparecen tres piedras cuadradas y trabajadas, de las cuales parece, desde una visión utilitaria, que dos no son necesarias. Pero ya hemos podido comprobar que aquí no se construye la forma con argumentos de forma y función. Acaba en una gran piedra que sin tocar la madera del pavimento del edificio, se aproxima a él en medidas de escalón, para facilitar el acceso.

Las piedras cuadradas sugieren parada, seguridad y descanso. Las irregulares acción, movimiento. Las tres geométricas intercaladas, hacen pensar que si alguna persona llegase acompañada y necesitase el visto bueno para acceder al corredor, estarían señalando el lugar preciso para esperar y guardar las necesarias distancias, que obligan la subordinación y el respeto.

Más adelante, y sobrepasando a la izquierda una loma artificial con una linterna de piedra, sale un camino formado por ocho piedras pequeñas e irregulares que acaban con una más grande, delante de una puerta (Fig 4.45, 4.46).

La puerta, corredera detrás de un muro, con tejadillo, oculta cuando está cerrada, el paso al jardín y a los pabellones del recinto. La hoja es opaca, por lo que cerrada o semiabierta, se une al criterio de oculta y enseña, que rige la escenografía de todo el recinto.

Abierta parece un espejo. Al otro lado un mundo mágico. Como en "Alicia en el país de las Maravillas"<sup>14</sup>, podría haber conejos con reloj y chistera (Fig 4.47).

Al final de la "alfombra" regular de granito, un camino de piedras irregulares, se atraviesa cruzándola. A la derecha se dirige a una fuente y de frente, se interpone para facilitar el problema de unión entre dos piezas geométricas que se encuentran en ángulo. De nuevo los pies obligan a pensar. Se ha mirar al suelo para encarar cuatro escalones que acaban en un pavimento de piedras preciosas de color ámbar-rojizo (Fig 4.48, 4.49).

Encima, una única piedra con la parte superior ligeramente convexa (Fig 4.49).

Aquí acaba lo que viene de la profundidad de la tierra, de lo natural e ignorado, piedras, tierra, vegetación y vida. El maestro jardinero las ofrece al dios creador y las acerca al hombre en maravilloso gesto de gene-

#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

Fig 4.45



Fig 4.46



Fig 4.47



Fig 4.45 Acceso al pabellón de servicio. El musgo incrementa el papel de las piedras.

Fig 4.46 Acceso al pabellón de servicio. Los invitados son tres.

Fig 4.47 La puerta al jardín. Aquí abierta parece un espejo.

42

Fig 4.48 Cuatro escalones alcanzan un plano de piedras preciosas sobre el que una piedra ligeramente curvada para descalzarse no se atreve a tocar la madera.

Fig 4.49 El pavimento de entrada con pétalos de flor de cerezo, desde el banco para descalzarse.

Fig 4.49



Fig 4.48



#### 4. LA NECESARIA PREPARACIÓN PARA ENTRAR. RITUAL Y PRAGMATISMO

rosidad y entrega.

A partir de aquí es otro mundo, la sensibilidad y la inteligencia del hombre mostrarán su capacidad para concebir, y el genio para edificar.

Un escalón o banco de madera dignifica la puerta. Escalón porque ayuda a subir, banco porque en su silencio, describe al invitado sentado quitándose las sandalias de madera, que quedarán sobre la piedra en el mundo anterior, y descalzo y purificado por el mero hecho de quitarse los zuecos, pasa a un universo interior.

En su visita a Katsura, Bruno Taut escribe:

*“ ...Unos pasos después, las piedras del jardín iban adoptando un carácter más severo y se desviaban oblicuamente hacia la ancha puerta de entrada, que era increíblemente sencilla y, sin embargo, digna, sin el más mínimo rasgo de teatralidad. Allí nos quitamos los zapatos y entramos en una pequeña estancia.....”*<sup>15</sup>

Todavía en el suelo queda una piedra única, larga y estrecha, que se dirige desde el primer escalón hacia la puerta del jardín, supuestamente cerrada. Es la piedra más grande y se diferencia de todas. ¿Qué nos quiere decir?

Este camino es contrario a los demás. Su ángulo de inserción con la alfombra de piedra es agudo y el del resto de caminos obtuso. Es un camino para volver y no un camino para ir. Es decir, se puede salir del palacio, bajar el banco y los escalones, abrir la puerta corredera, y dirigirse al jardín.

Las fachadas al patio son galerías, corredores o porches, que ayudan a pasar de la luz a la sombra (Fig.4.50). Los niveles del piso son todos distintos. De menor a mayor importancia.

El más bajo es la galería de las habitaciones de servicio, un poco más alto, aproximadamente un escalón, el del porche de servicio que comunica con el edificio principal y enrasa con la plataforma de piedras preciosas. El más alto corresponde al más elevado en jerarquía edilicia, el Palacio Imperial.

En cubierta pasa algo similar, las alturas suben a medida que suben los suelos, por lo que se antoja alturas interiores de igual o parecido rango.

La cubierta de la zona de servicio es de tejas, mientras que la del Palacio, de tablitas de ciprés (Fig. 4.50). En Japón se llama *irimoya kokerabuki* y está formada por tablillas de entre 0.3 y 0.5 cm de espesor, 9 y 15 cm de ancho y cerca de 30 cm de largo, que se aseguran con clavos de bambú.

La primera resistente y duradera, la segunda frágil y efímera. El occidental en su pragmatismo lo entiende al revés, en la zona señorial lo eterno y preciso, y en la zona de servicio, lo frágil y débil.

4.15.- B.TAUT, *La casa y la vida japonesas*, Arquia (2007) pág. 275.

43

Fig 4.50 De la luz a la sombra. Cubiertas y pisos.

Fig 4.50



Fig 4.51 "Caminos principales y caminos laterales". Paul Klee (1929)

*Este cuadro lo pintó Paul Klee después de un viaje a Egipto, y sus colores transmiten el embrujo de la arena y el azul lapislázuli. Eso no quita que la visión poliédrica, esencia del arte, permita enriquecer lo pintado con la interpretación diferente, del que disfruta del cuadro.*

Fig 4.51



El hombre cultivado valora otras cosas. Ortega y Gasset le llama el "espíritu del gentleman".

El hombre cultivado no adquiere categoría por el valor de las cosas que tiene, sino por el trato que da a las cosas. El tejado de tablitas requiere mucha más atención y cuidado. Su impecable estado de revista confirmará la categoría del dueño.

En la penumbra el blanco de la puerta reclama la atención, es la protagonista (Figs. 4.39, 4.48). Cuadrado blanco sobre fondo negro. Malevich hacia 1913 pintó su negativo, cuadrado negro sobre fondo blanco; es lo que veremos cuando se abra la puerta.

Toda la escena: pasillo, escalera, piedra, banco...hasta los filetes verticales de madera que enrasan con el frente del banco, acentúan la importancia del ámbito de entrada y elevan el candor de los paneles blancos de entrada al nivel de auténtico altar a la purísima concepción, a la purísima concepción plástica: la condición abstracta.

En su abstracción, Paul Klee con el cuadro "Caminos principales y caminos laterales" (Fig. 4.51) podría expresar lo que ha sucedido en el suelo del patio.

Un camino principal, que lo es porque se impone, y no se deforma ni cambia, bordeado por otros de menor rango que deben atender a particularidades diversas y ceder a variadas circunstancias, se dirige al fondo a unos posibles escalones perpendiculares al paso, que conducen a un lugar desconocido que inquieta y se oscurece en el límite.

La puerta se abre...

## 5. EL PALACIO

### Consideraciones previas

El idioma japonés tiene un elenco de muchas más palabras que cualquier idioma europeo. La ventaja de tener muchas palabras es que, con una sola, se diferencian un sinfín de matices. Los lenguajes europeos con menos palabras necesitan ejercicios complicados de frases, para aproximarse a expresar los mismos matices.

Al intentar explicar con lenguaje europeo los pormenores de gran parte de los configurantes del espacio, la vida, y la cultura tradicional japonesa, uno se encuentra necesitado de hacer descripciones tortuosas y confusas. Basta recordar las palabras del señor Suzuki a Bruno Taut:

*"...También me he dado cuenta de que, con los conceptos europeos, se veía obligado a hacer muchos circunloquios de lo que nosotros expresamos con una sola palabra, que encierra en sí misma toda una atmósfera llena de asociaciones que en términos y conceptos europeos podrían llenar volúmenes enteros."*<sup>1</sup>

Para facilitar la comprensión de lo que a continuación se expone, sin necesidad de hacer piruetas semánticas, se ha considerado oportuno ofrecer un listado de:

### Significado de las palabras utilizadas directamente del japonés

**Chigaidana:** Estanterías de pared escalonadas que típicamente se encuentran junto a la alcoba y se utilizan para la visualización de decoraciones, como floreros y quemadores de incienso.

El propósito principal de la chigai-dana de este tiempo era proporcionar un lugar para la disposición artística de libros y utensilios de cocina. La función de mantener los libros fue una influencia directa de los monjes Zen. Durante este tiempo hubo un amplio comercio con China y Corea, que dio lugar a una enorme afluencia de textos literarios y filosóficos. Sólo después de estos textos fueron importados utensilios del té, que se muestran en estos estantes. Normalmente, esto incluye una taza de té, carrito de té, batidor de té, bote de comida, cuchara de té, chimenea portátil, escoba de plumas, pinzas para las brasas, y el cuenco de agua.

**Fusuma:** Puerta corredera de interior, lisa, inevitable en la arquitectura tradicional japonesa. Se utilizan como divisiones, tabiques móviles o puertas. Mide sensiblemente lo mismo que un *tatami* y tiene alrededor de 3 cm de espesor. Se desliza por sutiles rieles tallados en la madera, sin necesidad de herrajes.

Los carpinteros que realizan este trabajo gozan de gran prestigio, pues se ha de trabajar con gran precisión y con maderas indeformables.

Están formadas por un bastidor enlistonado y dos capas de papel grueso, que le dan rigidez y tersura.

5.1.- B.TAUT, *La casa y la vida japonesas*. Arquia (2007) pág. 255







Futon: Colchón tradicional que se pone directamente en el suelo de *tatami*. Se mantienen doblados en el armario durante el día y se colocan en la noche después de la cena.

Geta: Tradicional sandalia japonesa hecha de madera de paulonia (muy ligera pero resistente) en forma de chancleta. En Occidente estamos acostumbrados a verlas en los pies de las *Geishas*.

La *geta* está hecha a partir de una tabla llamada *dai* y dos apoyos, que soportan todo el peso del cuerpo. El cordón se denomina *henao* y normalmente es de terciopelo. Suelen usarse sobre todo en épocas de calor y se combinan con el *kimono* o el *yutaka*, vestidos tradicionales japoneses. Además, son beneficiosas para los pies, ya que impiden deformidades en los dedos y su material, la madera de paulonia japonesa, absorbe el sudor e impide que huelan los pies.

Lo más curioso de este calzado es el sonido de la madera al picar con el suelo, habitual en las calles de Japón. En los festivales japoneses o *Matsuri*, es típico bailar con ellas y hacer música con los pies.

La razón para usar estos zapatos tan altos, no fue por la moda, sino por razones prácticas. El *kimono* elegante es largo. Se debe de ser cuidadoso para no arrastrarlo ni mancharlo.

Kimono: Vestido tradicional japonés, que fue la prenda de uso común en la antigüedad.

Los *kimonos* llegan hasta las partes bajas del cuerpo, y tienen amplias mangas. Hay varios tipos de *kimonos* usados por hombres, mujeres y niños. El corte, el color, la tela y las decoraciones varían de acuerdo al sexo, la edad, el estado marital, la época del año y la ocasión. El *kimono* se viste cubriendo el cuerpo en forma envolvente y se sujeta con una faja ancha llamada *Obi*.

Antiguamente, el *kimono* se confeccionaba con un material rústico pero cuando Japón fue influenciado por la cultura china y coreana, se introdujo la seda, haciendo que el *kimono* fuera un traje suntuoso.

Los accesorios para acompañar al *kimono* son las *geta* (sandalias de madera) y los *tabi*, calcetines tradicionales para calzar la sandalia, que separan el dedo pulgar del resto de los dedos.

Ranma: Paños que normalmente se encuentran por encima del *fusuma* en las habitaciones tradicionales japonesas. Pueden ser opacos, translúcidos o con rejillas, y sirven para permitir que el aire, el sonido o la luz puedan desplazarse entre las habitaciones.

## 5. EL PALACIO

Shoin: Originalmente se refirió a un estudio y un lugar para conferencias sobre el *sūtra* dentro de un templo, pero más tarde llegó a significar simplemente una sala de dibujo o estudio.

Uno de los cambios más notables en la arquitectura *shoin* provino de la práctica de forrar los pisos de la habitación con *tatami*.

Un *shoin* tiene un área central rodeada por los pasillos y áreas más pequeñas, separadas por puertas correderas (*fusuma*) o paneles de papel (*shōji*). La sala de recepción principal se caracteriza por rasgos específicos: una alcoba rebajada (*tokonoma*), estantes escalonados, escritorios empotrados, y puertas correderas adornadas.

Shoji: En arquitectura japonesa, puertas correderas de división exterior y ventanas hechas de un marco de madera de celosía y cubiertas con un papel de arroz, blanco, translúcido y resistente. Cuando están cerrados, difunden suavemente la luz en toda la casa.

La suave transparencia del panel y su movilidad, es un recurso escenográfico de primer orden para conseguir el hechizo de lo que no se muestra con descaro.

Tabi: Calcetín que lleva separado el dedo gordo de los demás para que pueda sujetar la correa de la sandalia. Son de tela y no de punto, en los hombres de color negro y en las mujeres blancos.

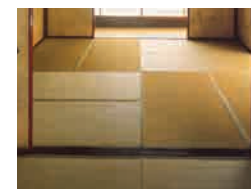
Tatami: A diferencia de la manera de construir *Shinden*, donde los suelos eran de entablillado de madera, en el modo *Shoin* estaban recubiertos con *tatamis*. La organización de las plantas de los edificios se medía atendiendo al número de *tatamis*, al contrario que en occidente que se hacía en pies, palmos, codos, pulgadas o metros cuadrados.

Creo que puede ser oportuno observar, que todas estas maneras de medir, menos el metro cuadrado derivan de las medidas del hombre o alguna de sus partes, mientras que la diez millonésima parte del meridiano terrestre poco tiene que ver con el organismo humano. Alguien puede pensar que sin personas no hay arquitectura. Quizás negocio cuantificable.

El *Tsubu* es una medida de superficie correspondiente a dos *tatamis*.

El *tatami* tradicional se aproxima a 90 x 180cm. en el área de de Tokyo. Pero al igual que pasa con el palmo o la vara, esta medida cambia dependiendo de las zonas en que se aplique.

En Kyoto, y en nuestro palacio miden 95,5 x 191cm.



### Plano 5.1 Palacio según Kenzo Tange

1.- Puerta Interior. 2.- Puente de tierra.

Edificio de Servicio: 3.-Entrada de servicio.

Palacio antiguo: 4.- Antesala de parada del carruaje imperial.- 5.- Habitación con suelo de madera. 6.- Despensa. 7.- Habitación de la espada. 8.-Galería con tatami. 9.- Sala segunda. 10.- Sala primera. 11.- Habitación con fogón. 12.- Fogón. 13.- Antecámara para los sirvientes.

Palacio medio: 14.- Sala tercera. 15.- Sala segunda. 16.- Sala primera. 17.- Estantes. 18.- Terraza con tatami. 19.-Baño de mujeres. 20.- Habitación del tokonoma. 21.- Sala de música. 22.- Despensa.

Nuevo Palacio: 23.- Sala segunda. 24.- Sala primera. 25.- Lugar de honor. 26.-Habitación imperial. 27.- Sala para arreglarse. 28.- Aseos. 29.- Lavandería. 30.- Baño. 31.- Almacén. 32.- Plataforma para contemplar la luna. 33.- Jardín de musgo. 34.- Césped.



## El interior del palacio, razón y geometría. Horizontal y vertical

La puerta se abre ¡El Antiguo Shoin!

Al sobrepasar el umbral de la puerta, se accede a una antesala que parece que se utilizaba para descender el palanquín imperial. Entrar a pié descalzo es purificarse, pasar un límite, cambiar de universo.

Su suelo lo configuran cuatro tatamis, centrados con la puerta de entrada y que con su modulación organizan la comunicación con las salas adyacentes mediante puertas correderas.

Un plano horizontal, elevado sobre el terreno, se ofrece a nuestros ojos y a nuestros pies. Es el escenario cambiante, donde discurre la vida.

Cambiante como la naturaleza, cambiante como la vida, cambiante como uno mismo.

De frente, a través de dos puertas correderas se comunica con la llamada Sala de la Espada, Yari-no-ma. Están abiertas y desde aquí se produce una visión transversal de todo el Palacio (Planos 5.1, 5.2).

El nombre de Sala de la Espada, desde mi imaginaria explicación, se debe a que aquí el *samurai* debía despojarse de sus armas y entender que el edificio estaba dedicado al estudio, la poesía, la música y la pintura.

*“El buen general no ama la agresión.  
El buen guerrero no conoce el odio.  
Si quieres vencer al enemigo, no te enfrentes a él...”<sup>2</sup>*

La planta también, con su dibujo, establece la composición de los alzados interiores. Unidad y sencillez, los valores eternos, desde Platón, de la categoría estética (Fig 5.1).

Un entramado de líneas oscuras, verticales y horizontales, se cruza en el espacio. Los pilares son de madera de cedro, escuadrados y con las aristas ligeramente redondeadas. Todo el armazón de madera tiene sección cuadrada o rectangular, ligeramente desbastado y de sección constante.

Los diferentes planos de color claro, que configuran el espacio, horizontales y verticales, están enmarcados por filetes de color oscuro. Mediante un ribete de tela negra únicamente en su costado más largo, los *tatamis* de cada sala, se unen de dos en dos en sentido longitudinal, reforzando la linealidad del suelo.

En el antiguo Shoin, todos están colocados en la misma dirección, nor-noreste, sur-suroeste, menos tres de la habitación con fogón y los de la Sala de la Espada que, perpendiculares, se disponen a oeste-noroeste, este-sudeste.

5.2.- LAO TSÉ, *Tao Te King* (s.VI a.C.). LXVII. Reunirse en el cielo.

Plano 5.2 Planta del conjunto del Palacio según Virginia Ponceroli

Palacio antiguo: 2.- Antesala de parada del carruaje imperial. 3.- Galería con tatami. 4.- Sala segunda. 5.- Galería grande. 6.- Plataforma para contemplar la luna. 7.- Sala primera. 8.- Tokonoma. 9.- Sala de la espada. 10.- Sala con fogón. 11.- Sala de preparación. 12.- Sala para la servidumbre. 13.- Corredor en ángulo con pavimento de madera.

Palacio Medio: 14.- Galería en Angulo cerrada. 15.- Sala tercera. 16.- Nicho. 17.- Tokonoma. 18.- Sala segunda. 19.- Sala primera. 20.- Tokonoma grande. 21.- Despensa. 22.- Sala de baño.

Pabellón de la música: 23.- Sala de la galería. 24.- Sala de los tres tatamis. 25.- Galería grande. 26.- Corredor de paso.

Palacio nuevo: 27.- Galería en ángulo cerrada. 28.- sala del té. 29.- Sala segunda. 30.- Tokonoma. 31.- Sala primera. 32.- Palco imperial. 33.- Sala de los seis tatamis. 34.- Despensa principal. 35.- Dormitorio principal. 36.- Vestuario 37.- Guardarropa. 38.- Sala para lavarse las manos. 39.- sala de servicio. 40.- Sala de baño. 41.- Vestuario sobre la sala de baño. 42.- Corredor de la entrada posterior.

Antigua zona de servicio: 43.- Sala primera. 44.- Cocina. 45.- Porche con pavimento de tierra batida. 46.- Sala segunda. 47.- Entrada posterior. 48.- Porche con pavimento de tierra batida. 49.- despensa. 50.- Sala en forma de pozo.

Habitaciones de los sirvientes: 51.- Porche. 52.- Entrada posterior. 53.- Antecámara. 54.- Sala oeste de cuatro tatamis y medio. 55.- Sala este de cuatro tatamis y medio. 56.- Sala oeste de seis tatamis. 57.- Sala este de seis tatamis. 58.- Sala sur. 59.- Porche con pavimento de tierra batida. 60.- Galerita de servicio. 61.- Galería. 62.- Corredor de conexión.



## 5. EL PALACIO

Fig 5.1 Las Salas Primera, Segunda y la Sala de la Espada, con los *tatamis* girados, desde la Galería con *tatamis*.



5.3.- J.TANIZAKI, *El elogio de la sombra*. Siruela (1994) pág. 44,46

Es diferente al resto, es la única interior, está centrada, sin luz directa y los *tatamis* girados. (Figs 5.1, 5.2)

Su desigual condición la convierte en el núcleo de irradiación de espacio hacia el exterior y fija mentalmente la posición, en la confusión de espacios, que se abren y se cierran en todas direcciones. Ayuda mentalmente a orientarse en el laberinto que se produce en el espacio fugaz, ante el cambio del punto de vista.

El sentido largo de los *tatamis* nos dirige al sur y el sentido corto al este. Al sur, la luz de mediodía se filtra por los paneles translúcidos de la galería en ángulo cerrada, y al este hacia la Galería Grande y la Plataforma para contemplar la Luna.

El espacio que se produce podría ser un juego de espejos, donde todo se modifica cuando uno se mueve.

Un sutil quiebro entra las Salas Segunda y Primera permite igualar el ancho de estas dos salas con el de la Espada a dos *tatamis* y permitir por este quiebro enlazar visualmente con la galería en ángulo del Medio *Shoin*. (Figs 5.1, 5.2)

A pesar de que las cubiertas son inclinadas, los techos interiores son planos y de color oscuro. Falsos techos de tablilla de madera sobre listones modulados a las medidas del *tatami*.

La Sala Segunda, la de mayor superficie, tiene el techo ligeramente más alto que el resto de dependencias.

La Sala del Braserero, que en la fotografía se muestra remodelada, limpia y sin haber hecho fuego desde hace tiempo, se nos presenta resplandeciente, pero sin duda debió ser una estancia oscura, al gusto japonés (Figs 5.3, 5.5).

La puerta que comunica con la antecámara de los servidores está adornada por un lado con pinturas de un ave y un gallo sobre un taburete de rituales, y por su parte opuesta con motivos florales.

*“... así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos...”*

*“A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.”<sup>3</sup>*

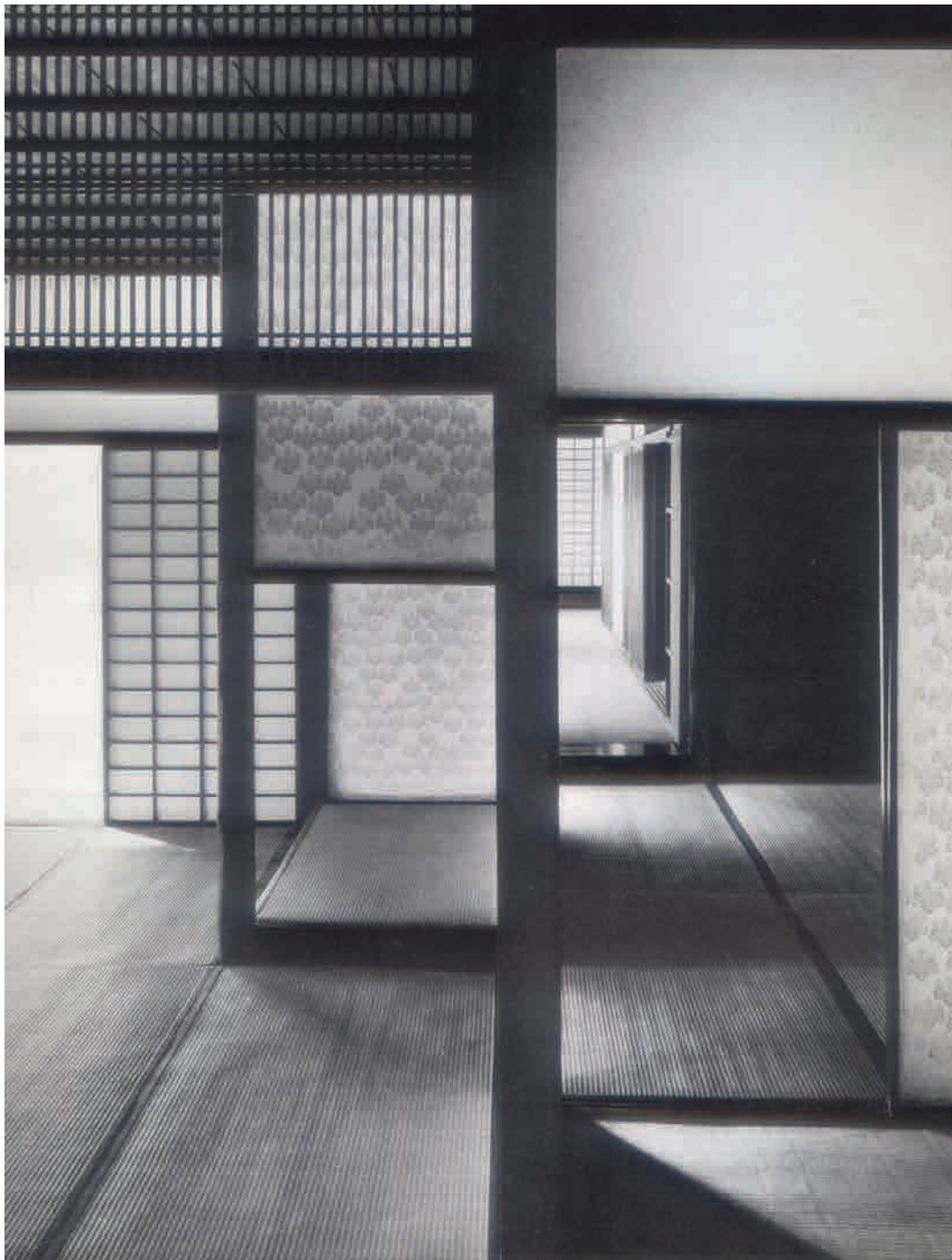


Fig 5.2 La Sala Primera y la Galería del Medio Shoin a través de la Sala del Bra-sero, desde la Sala Segunda



54

5.4.- B.TAUT, *La casa y la vida japonesas*. Arquia (2007) pág.129

Fig 5.3 La Sala del Braserero con la trampilla para la salida del humo

Fig 5.3



En el techo, sobre el brasero, se abre una trampilla registrable, exactamente sobre el receptáculo del fuego, de la medida de un *tatami*. Todo está modulado. No se advierte el gancho de madera para colgar la marmita, que describe Bruno Taut en el capítulo primero de su libro "La casa y la vida japonesas".

A pesar de que las brasas de carbón no producen mucho humo, el consumo de oxígeno exige la evacuación del aire viciado al bajo cubierta, y la aportación de aire nuevo desde el exterior, a través de los *shoji* de fachada, dando así sentido a su manera de cerrar no estanca.

El recinto del brasero se remata en su parte superior con un marco de madera lacada en rojo transparente que lo separa de los *tatamis*. Tiene dos compartimentos, uno para el fuego propiamente dicho y otro para almacenar el carbón o la leña, que a medida que se van consumiendo las brasas, se debe ir reponiendo.

A su alrededor se perciben conversaciones cruzadas: se improvisan versos de *haikus*, y se vislumbran charlas de corte. (Fig 5.3)

Estamos dentro del edificio, pero no hemos visto su aspecto exterior. Cuando lo veamos, advertiremos que los falsos hastiales enfrentados de la cubierta de tablillas de ciprés, cumplen perfectamente esta función de evacuación de humo, permitiendo la corriente de aire a través de sus rejillas y el propio techado.

Bruno Taut escribe en el capítulo quinto de "La vida y la casa japonesas":

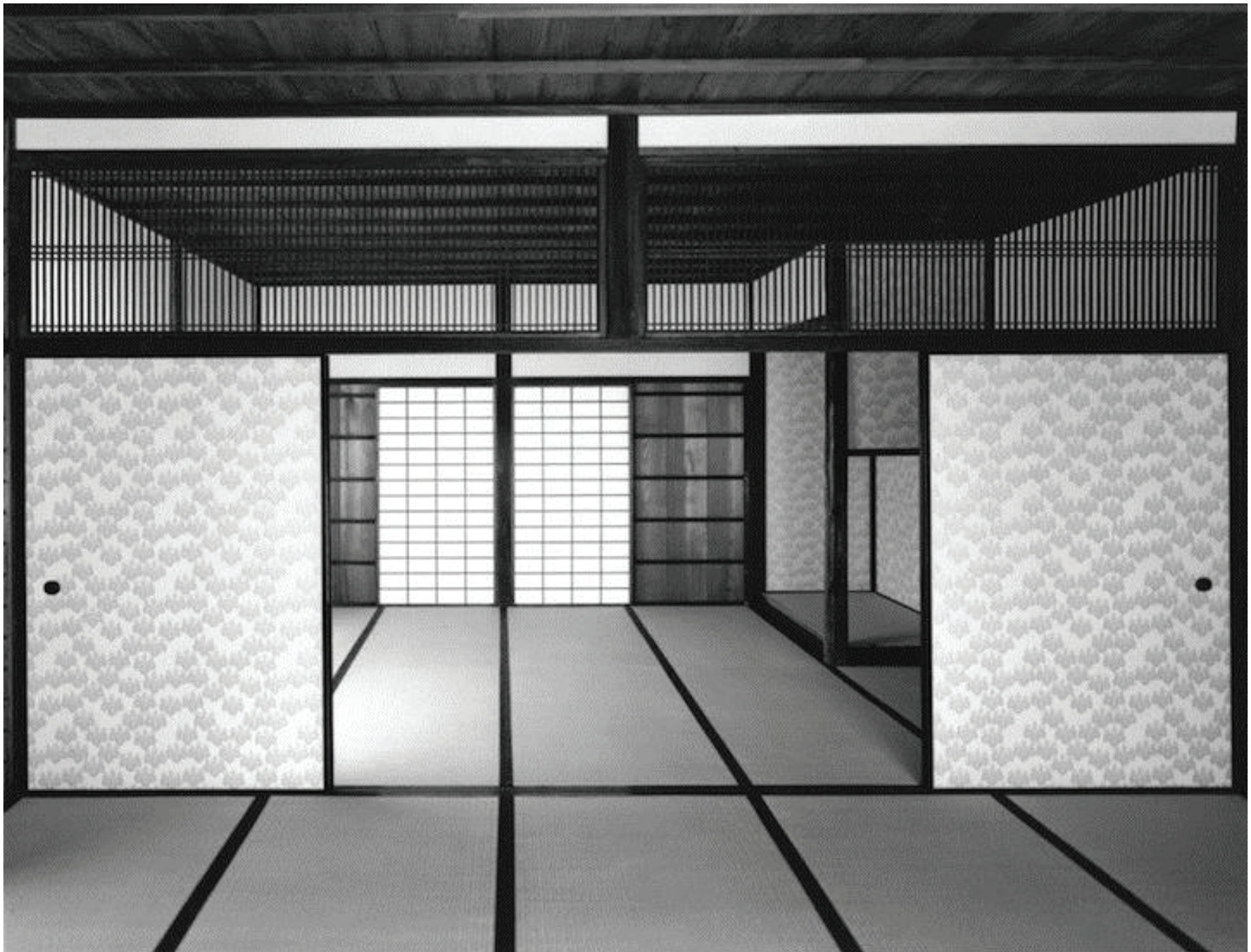
*"Todas las casas rurales del mundo han tenido el mismo hogar abierto que hoy conserva la japonesa; en todas partes el humo salía sencillamente por el tejado, sin chimenea.... El fuego era el centro de la familia y de la casa.*

*El humo sube hasta el tejado y oscurece la madera, que cuando se frota adquiere un tono pardo rojizo más bonito que el que pudiera conseguirse con cualquier otro modo artificial....*

*El humo sale finalmente al exterior por arriba... o por los dos extremos triangulares del caballete. La nubecilla de humo azul forma parte de la imagen del tejado y de la casa."*<sup>4</sup>

Lo que no dice Bruno Taut es que el humo ha sido uno de los grandes desinfectantes de la antigüedad. En la Europa del sur el desinfectante ancestral es la cal y en el norte, especialmente en Galicia, el humo.

Un viejo médico rural atribuía la longevidad de los campesinos gallegos a la constante presencia del humo y aconsejaba a sus pacientes el mantenerlo en sus casas. Donde hay humo no entran insectos, tampoco



bacterias. Hubiera sido imposible vivir higiénicamente en casas de paredes y suelos no estancos, con cuadras debajo o al lado, sin la presencia del humo. En los edificios de madera, es el mejor tratamiento anti carcoma.

La altura de las paredes se divide en dos partes en todo el perímetro interior del recinto Imperial. La inferior se eleva hasta la altura de las guías de las puertas correderas, sensiblemente la medida larga de un *tatami* (191cm) y por encima el ancho de un *tatami* más (95,5cm). En total 286,5cm.

Las puertas correderas son de varios tipos y medidas. En el Antiguo y Medio Shoin, la mayoría son de doble papel lacado, con motivos grabados de flores de paulonia. Otras, como las de la Sala del Braserero que comunican con la Sala de la Espada, y las de la Sala Tercera, son de madera con el bastidor de listones visible por el lado del fogón y lisas con el estampado de flores desde la habitación contigua. Sencilla condición que acentúa el valor de la madera bañada por el humo y que arquitectónicamente, enriquece y diferencia el carácter de dependencias contiguas (Fig 5.5).

Como en el Camino Imperial, si miras en un sentido ves una cosa y si te das la vuelta ves otra. En arquitectura, aunque parezca paradójico, se pueden diferenciar las puertas para entrar y las puertas para salir.

Encima de las fusuma está la escuadría de madera que contiene sus guías superiores. Es un listón oscuro que, haya puerta o no, recorre en sublime traza horizontal todo el Palacio y le da una percepción unitaria. A pesar de su humilde condición, permite dividir el espacio entre lo que pasa por debajo y lo que pasa por arriba. Lo que pasa por abajo está a la altura de los ojos, se ve con facilidad. Para ver lo que pasa encima es necesario levantar la vista.

Al afinar la mirada, se puede comprobar que, en aquellas divisiones en que la parte inferior es ciega, el ribete no trabaja a flexión, solo tiene función estructural de trabazón y zunchado, y la parte superior del paño de pared se mantiene en el mismo material, color y textura que la parte inferior.

En el caso de los huecos y debido a su dimensión, la guía superior de las puertas resuelve los esfuerzos de flexión con la ayuda de los paños superiores, que actúan como vigas ligeras en descuelgue o cerchas diáfanas o translúcidas.

Por encima de las puertas que separan la Sala Segunda y la Primera del Antiguo Shoin, una finísima celosía de tiras de bambú gradúa los espacios. El aire puede pasar y las conversaciones también (Figs 5.1, 5.2). Lo contrario sucede entre la Sala Segunda y la Sala de la Espada (Fig. 5.1). Los paños ciegos de color blanco separan y aíslan.

## 5. EL PALACIO

Fig 5.5 Desde a Sala del Brasero hacia las Salas Primera y Segunda y la Sala de la Espada con los tatmis girados.

57



58 Fig 5.6 La Galería con Tatamis hacia la Sala Segunda



Entre la Galería con Tatamis, única galería que no tiene el suelo de madera, y la Sala Segunda, por considerarse ya un espacio exterior, encima de las puertas hay dos paneles translúcidos a la manera de un *shoji* (Figs. 5.1, 5.6).

Matices, delicadezas, unir o separar, sumar o estructurar, permitir o aislar; palabras claves en la concepción arquitectónica.

La vida se lleva a cabo en un laberinto entre dos planos horizontales, cruzados de líneas que señalan antes y después, ir o volver, en el espacio y en el tiempo. Los apretados vestidos obligan a pasos cortos. Los pies con sus calcetines *tabi* hacen deslizar los cuerpos sin apenas agitarse. La elegancia se adivina exquisita. Sin apenas hacer ruido los personajes aparecen y desaparecen entre el bosque de mamparas y pilares.

Los grabados antiguos, y las películas de Yasuhiro Ozu, revelan una manera de visualizar lo cotidiano desde la altura de los ojos de una persona arrodillada en el suelo, y desde donde el silencio y el vacío llenan la vida.

Carlos Martí Aris escribe al respecto:

*"...Ozu guarda silencio para hacer hablar las cosas, mantiene la inmovilidad para mostrarnos la más leve palpitación del mundo. En vez de interponerse entre nosotros y la obra, taratando de exhibir su habilidad o virtuosismo, quiere pasar de incógnito y difuminar su presencia, para favorecer así la claridad y la transparencia de nuestra mirada..."*<sup>5</sup>

No se sabe si por suerte o por desgracia en la actualidad el Palacio está cerrado, en constante rehabilitación, y solo se abre ante huéspedes de alto rango. Su interior no es visitable en los recorridos turísticos.

El arquitecto previsor lo ha hecho virtualmente y como siempre intenta confrontarlo con lo que ha estudiado y conoce.

Aprendió en la Escuela de Arquitectura que la construcción ligera sobre pilares aparece en un manifiesto de Le Corbusier del año 1914, para la construcción de las casas Domino y permitir en el futuro, eliminar la rigidez de los muros de carga (Fig 5.7). Como contaba el profesor:

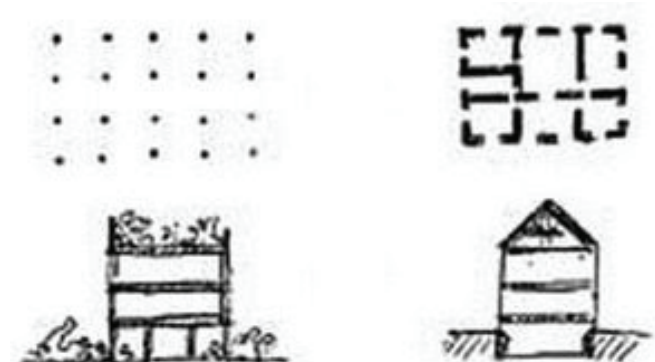
*"Se ideó un sistema en que la estructura es completamente independiente de la distribución. La estructura soporta únicamente los forjados... Está fabricada con elementos estándar, combinados entre sí, lo que permite una gran variedad en la forma de agrupar los espacios..."*

Parece una definición del Katsura. Le Corbusier en esas fechas tenía

5.5.- C.MARTÍ, *Ozu o las huellas de lo ausente. Silencios elocuentes*. UPC (1999) pág. 34

Fig 5.7 Le Corbusier . Manifiesto de "los cinco puntos de la arquitectura"

Fig 5.7



5.6.- LE CORBUSIER. *Precisiones. Poseidón (1978)* pág. 98

Fig 5.8 Le Corbusier "El lugar de todas las proporciones.  
En "Precisiones, Arquitectura en todo, urbanismo en todo", a partir de la conferencia realizada en la facultad de Ciencias Exactas de Buenos Aires el 8 de octubre de 1929.

Fig 5.8



27 años. El Viaje a Oriente que había hecho ocho años antes, no llegó hasta el Japón, pero, al igual que en sus desplazamientos al norte de África, denota que era un hombre inquieto por el conocimiento de otras culturas, de otras maneras de hacer.

Se le antoja lógico, por otra parte, que en un mundo occidental sumido en desastrosas guerras, las personas de mayor capacidad artística, entendieran que si nuestra cultura nos llevaba a tan terribles conflagraciones, era necesario buscar otras maneras de vivir, donde el hombre entendiese la vida en armonía con la naturaleza y sus semejantes.

El arquitecto comienza a entender el asombro y la fascinación que produjo el descubrimiento del arte japonés a finales del siglo XIX y principios del XX, y que caló en el alma del artista de esta época. La sencillez y el vacío eran necesarios.

Recuerda lo que Le Corbusier relata en una playa en Bretaña (fig 5.8):

*"... esta línea pura es el límite del cielo sobre el océano; un vasto plano horizontal se extiende hacia mí. Considero una voluptuosidad este descanso magistral. Vean unas cuantas rocas a la derecha... De pronto me detengo. Entre el horizonte y mis ojos, se ha producido un hecho sensacional: una roca vertical... inhiesta como un menhir; su vertical forma, con el horizonte del mar, un ángulo recto.... Esto es un lugar donde el hombre se detiene, porque hay sinfonía total, magnificencia de afinidades, nobleza. Lo vertical fija el sentido de lo horizontal. Lo uno vive a causa de lo otro... Entonces dibujo con dos trazos solamente este "lugar de todas las proporciones"... Todo está ahí, clave de los poemas de la arquitectura. Extensión, altura. Esto basta" <sup>6</sup>*

Y piensa ¿no es esta sinfonía entre horizontal y vertical el "Poema del Angulo Recto", que escribiría más tarde. El ángulo recto surge en el pensamiento corbusierano como una metáfora formal que representa la idea de una geometría inherente al espíritu del hombre. La perfección de éste reside en ser el resultado geométrico del encuentro de dos leyes fundamentales: la ley de gravedad y la línea del horizonte (Figs. 5.9, 5.10).

## 5. EL PALACIO

Fig 5.9



61

Fig 5.10



Fig 5.9 Horizontal y vertical. Michel Piccoli sube la escalinata de la Casa Curzio Malaparte (1937), en la película "Le Mépris" de Jean-Luc Godard (1963). ¡Con eso basta!

Fig 5.10 Horizontal y vertical. Michel Piccoli, (vertical) Y Brigitte Bardot (horizontal) con la pantorrilla levantada (vertical) sobre la cubierta (horizontal) y el paramento del solárium (vertical) de la Casa Curzio Malaparte (1937), en la película "Le Mépris" de Jean-Luc Godard.(1963). ¡Con eso basta!



62

5.7.- LE CORBUSIER, *Poema del ángulo Recto*. Círculo de Bellas Artes (2006)

5.8.- LE CORBUSIER, *La aventura del mobiliario. Precisiones*. Poseidón (1978) págs. 135, 137

*“El universo de nuestros ojos reposa sobre un llano bordeado de horizonte  
El rostro vuelto al cielo.  
Consideremos el espacio inconcebible hasta ahora incomprendido.  
Descansar extenderse, dormir, morir.  
La espalda en el suelo...  
¡Pero me he puesto en pie!  
Ya que tú estás erguido, hete ahí listo para actuar.  
Erguido sobre el plano terrestre de las cosas comprensibles,  
contraes con la naturaleza un pacto de solidaridad: es el ángulo recto.  
De pie vertical ante la mar, hete ahí sobre tus piernas.”<sup>7</sup>*

Enfrascado en sus reflexiones, ha recorrido el antiguo edificio y se ha colado virtualmente, hasta dormitorio imperial en el Nuevo Goten. Ha entrado en el guardarropa y el llamado Palco Imperial. En el primero, sobre la pared dividida verticalmente en tres partes, hay tres estantes con puertas correderas que dejan la mitad del espacio visto y la mitad oculto (Fig 5.11). En el Palco Imperial, abierto al dormitorio, sobre la pared del fondo, aparece un mueble, medio escritorio, medio estantería, que en la arquitectura japonesa recibe el nombre de *chigaidana* (Fig 5.12). Son los únicos muebles que ha visto, pero esta aparición le precipita, de nuevo, a revisar lo aprendido arquitectónicamente hasta ahora.

Le es imposible olvidarse de les *cassiers coulissants* de Le Corbusier. Recuerda a medias aquellas líneas del capítulo “La aventura del mobiliario” del libro “Precisiones”. Capítulo que transcribe la décima conferencia de le Corbusier en Buenos Aires para “Los Amigos de las Artes”, el sábado, 19 de octubre de 1929 (Fig. 5.13).

*“Dicho esto, ahora doy una conclusión de orden constructivo, de orden arquitectónico, de orden económico, de orden industrial: sería oportuno crear, industrialmente unos casilleros, unos “continentes”.... Se pondrán los cierres de estos casilleros-paneles deslizantes, en plancha, en madera contraplacada, en mármol, en vidrio en aluminio, etc.; todos los gustos, la sencillez o la opulencia podrán manifestarse a voluntad....*

*Veán ustedes en el dibujo de abajo, la gran biblioteca cerrada de una villa lujosa, construida con una economía suprema...*

*Henos, pues, con el espíritu libre de la confusión de los muebles.”<sup>8</sup>*

En el Salón de Otoño, de París, demuestra de una manera perentoria, el principio del “equipamiento de una habitación moderna” con los casilleros standard.

Entiende nuestro protagonista que Le Corbusier, en su búsqueda de

## 5. EL PALACIO

Fig 5.11



Fig 5.11 Armarios del guardarropa del dormitorio. De suelo a techo, dividido en tres y con paneles correderos

Fig 5.12 *Chigaidana* del Palacio Imperial

Fig 5.12



Fig 5.13 Página 138 Precisiones. Ed. Poseidón.

Fig 5.14 Biblioteca de la gran sala del pabellón de la Ville d'Avray 1928- 29. De suelo a techo, dividido en tres y con paneles correderos.

64

Fig 5.15 Biblioteca de la gran sala del pabellón de la Ville d'Avray 1928- 29. De suelo a techo, dividido en tres y con paneles correderos.

Fig 5.13

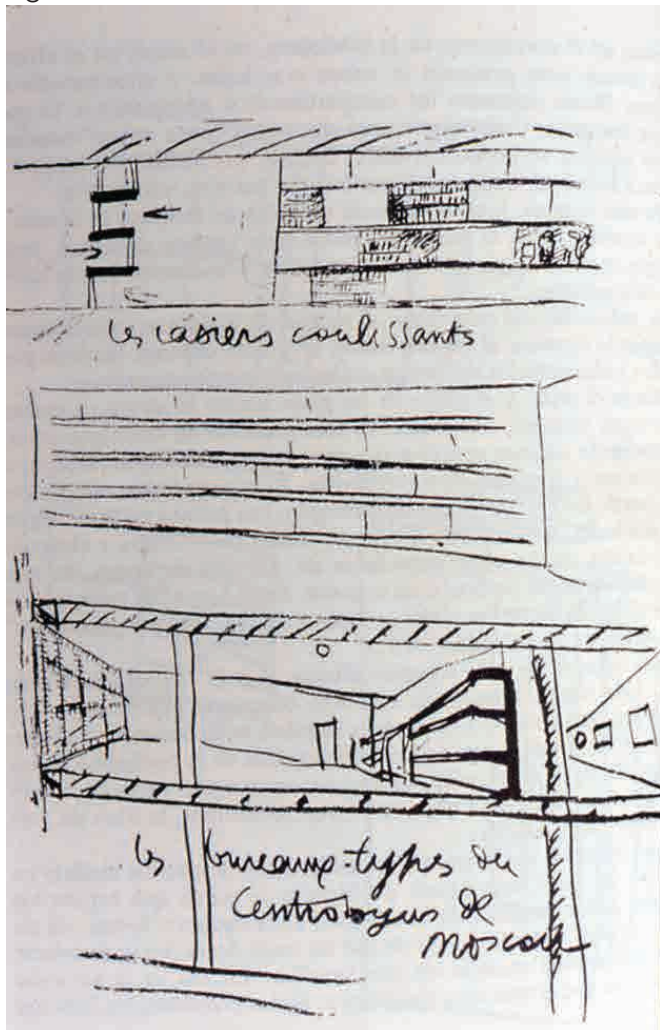


Fig 5.14



Fig 5.15



## 5. EL PALACIO

lo novedoso, muestra hacia estos años (1925-1929) en "L' Esprit Nouveau" un interés importante hacia la invención de incorporar el mueble a la arquitectura, y se manifiesta con claridad en lo que podríamos llamar, convertir el mueble en inmueble (Figs 5.14, 5.15).

Evidentemente ya conocía Katsura por esos años, aunque Junzo Sakakura, su fiel colaborador no llegó a París hasta 1930 y Le Corbusier no viajó a Japón hasta 1955, para la construcción del Museo de Arte Occidental. Durante su estancia, se organiza en una tienda en Tokio una exposición de su trabajo, del de Fernand Léger y Charlotte Perriand, que marca claramente un renovado interés por el arquitecto y su obra.

Le Corbusier se quedó en Japón del 31 de octubre al 11 de noviembre de 1955, para hacer los primeros bocetos del proyecto que le fue encargado.

Durante su estancia en Japón, conoce la arquitectura japonesa pero parece ser, como también hará Mies, que trata cínicamente de no mostrar entusiasmo por su descubrimiento.

En Kyoto visitó la Villa Imperial Katsura (Fig 5.16), pero al contrario que a B.Taut o W.Gropius, tampoco pareció conmoverle. De un dibujo sobre la Habitación Imperial, que parece realizado sin interés, se puede leer:

"El Dormitorio imperial tiene 4 tatami.  
El tatami 96 x 192  
!!! La princesa es modesta!"<sup>9</sup>

La princesa era modesta, pero Le Corbusier ya se había llevado su guardarropa y su armario, 30 años antes, y su ego no estaba en condiciones de reconocerlo. No habla del *chingaidana*, pero también formaba parte del botín artístico, sustraído con anterioridad (Fig 5.17).

En sus casas de la exposición Weissenhof de Stuttgart en 1927, el arquitecto suizo muestra el impacto del mobiliario japonés y lo incorpora en su obra.

Al comprobar este hecho tiene que examinarse a sí mismo para comprender lo aprendido. Adelante y atrás en la historia se le cruzan los datos.

Recuerda que la perfección máxima en arquitectura se contempla en el Renacimiento, y se consigue con geometría simétrica, armonía matemática y ensalzamiento del hombre.

En 1592 La villa Capragabrielis, La Rotonda, era el símbolo de máxima perfección. Perfección como algo acabado o completo de tal suerte que no le falta nada, pero tampoco le sobra nada. Es imposible intervenir.

El hombre bajo su cúpula, elevado en el horizonte, somete el edificio

5.9.- LE CORBUSIER, *Carnets 3. 1954-1957*, Herscher (1982)

Fig 5.16 Le Corbusier en Katsura 1955.

Fig 5.17 Dibujo de Le Corbusier en Japón 1955.  
"El Dormitorio imperial tiene 4 tatami.  
El tatami 96 x 192  
!!! La princesa es modesta!"

Fig 5.18 Cocina de la Ville Savoye. Le Corbusier 1 (1929) De suelo a techo, dividido en tres y con paneles correderos

Fig 5.16



Fig 5.17

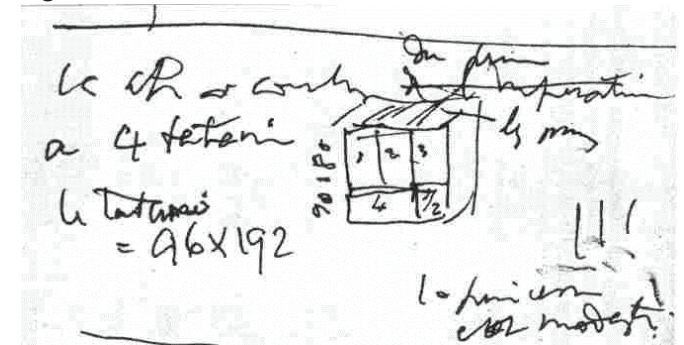
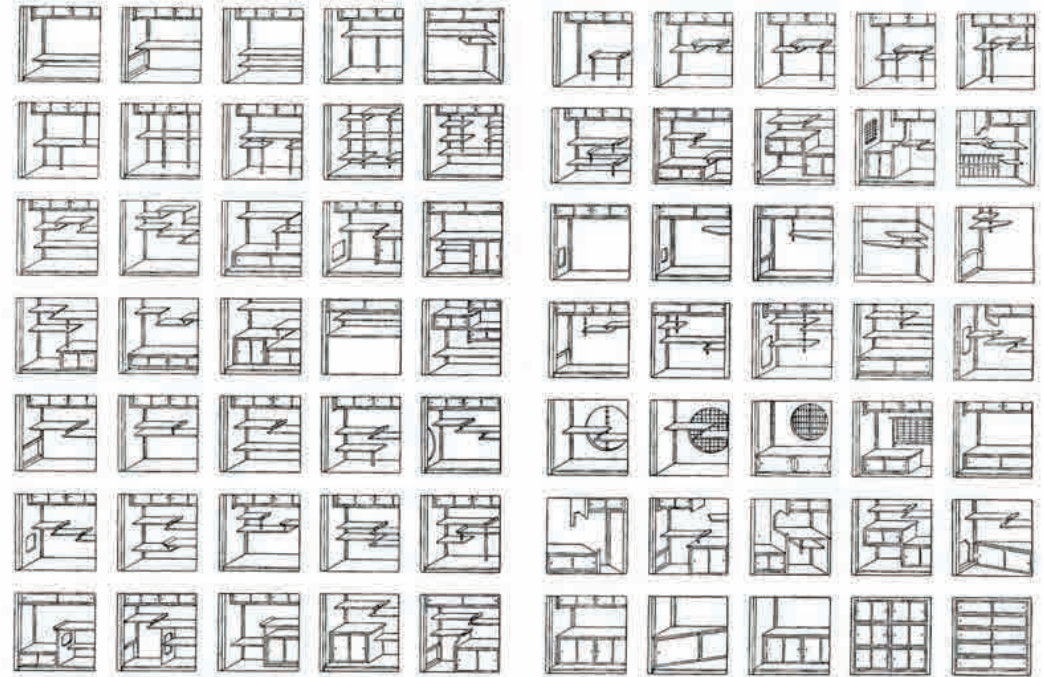


Fig 5.18



Fig 5.19 Setenta 'Tana' o variaciones 'Tokowaki', en Tetsuro Yoshida 'La casa japonesa' (1935). Cada "chingaidana" tiene un nombre específico atendiendo a los matices. Siempre con el estante quebrado.

Fig 5.19



66

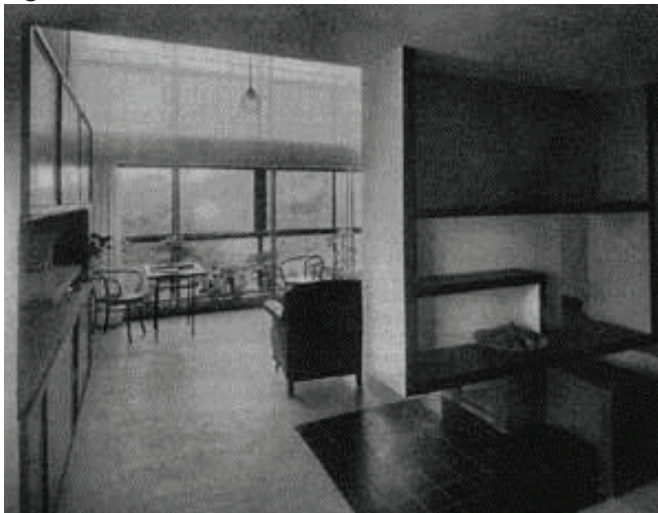
Fig 5.20 Planta primera. Pared este del estar de la casa primera de la Weissenhof de Stuttgart. Le Corbusier (1927). De suelo a techo, dividido en tres paneles correderos y "chingaidana."

Fig 5.21 Parte posterior de la chimenea de la casa primera de la Weissenhof de Stuttgart. 1927 con su "chingaidana".

Fig 5.20



Fig 5.21



de igual manera a los cuatro puntos cardinales... dominio, poder, alejamiento. El hombre prisionero de la simetría, empobrecido por su falta de relación con la naturaleza y sus semejantes.

Por lo contrario, comprueba con lo que está viendo, que por las mismas fechas, en Oriente las artes y la arquitectura trataban de abrir las puertas a la participación, y tras comprobar que lo perfecto y acabado mantiene al espectador a distancia, promulgaban la imperfección, la irregularidad, como voluntario inacabamiento que invita a participar y a desarrollar la imaginación, a la satisfacción del descubrimiento.

La perfección, escribían los sabios, es propia de los dioses. Nosotros debemos sacar partido a nuestra imperfección.

Le llamaban "conciencia de la fragilidad" y trataba de acentuar el lado interior de las cosas: el refinamiento es simplicidad, serenidad, desinterés, prescindir de lo innecesario. Arte y arquitectura se oponen a la simetría y suntuosidad occidental y se valora la pobreza e irregularidad.

Sumido en sus descubrimientos, alguien abre las puertas *shoji* del Ala Oeste del Palacio desde la Segunda Sala, sobre la Galería Grande... y de pronto lo inesperado: un lago y un exuberante jardín.

*"Abriendo de par en par la puerta del palacio: ¡la primavera!"* <sup>10</sup>

La Galería Grande, cubierta con techo inclinado y pavimentada en tablas de madera, da paso a una plataforma de seis *tatamis* de superficie, que se adelanta hacia el lago. En su parte delantera se eleva sobre el terreno, la anchura de un *tatami*. Su pavimento es de cañas de bambú clavadas en ocho franjas sobre listones, con clavos también de bambú.

Saliendo del Palacio la plataforma esconde el terreno que se encuentra inmediatamente delante. El plano horizontal parece flotar en el aire en sublime diálogo con el plano horizontal que forma el estanque (Fig 5.21).

Es la Plataforma para contemplar la Luna de agosto, suspendida en el cielo y con su reflejo en el agua. El lugar que representa con más frescura la comunión del japonés con la naturaleza. Que macla interior y exterior, que en su vacío invita a la participación y al disfrute.

*"A lo lejos, en el pueblo rural de Katsura, el reflejo de la luna sobre el agua es claro y tranquilo"* <sup>11</sup>

El hombre individual y el hombre cósmico, alejado de su papel social, se encuentra a sí mismo y su posición en el mundo.

Infinitas imágenes se conocen sobre este lugar. Los matices de las

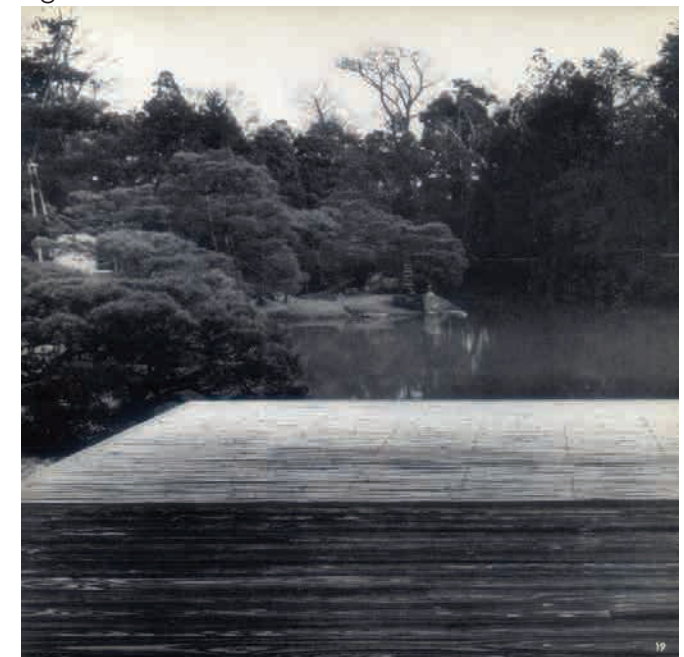
5.10.- M.BASHO, *Sendas de Oku*, Seix Barral (1981) pág. 38

5.11.- M.SHIKIBU, *La historia de Genji*, (s. X), Austral (2010) pág.505

5.12.- J.ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*. Espasa Calpe (1985) pág 29

Fig 5.21 La Plataforma para contemplar la Luna.

Fig 5.21



5.13.- S.SHONAGUN, El libro de la almohada, Alianza (2015)

5.14.- B.TAUT, La casa y la vida japonesas. Arquia (2015)

estaciones cambian el escenario. Aquí está el verdadero japonés que diferencia con claridad meridiana, la hora, el día, y el mes que corresponde a primavera, verano, otoño e invierno. Quizás por eso, llama a su tierra el "Pais del sol naciente".

En sus poemas, le da importancia a lo más insignificante. Como decía Ortega: "...el que no valora lo pequeño, no sabe por qué lo grande es grande" <sup>12</sup>.

El "Libro de la almohada", en japonés "Makura no Soshi", de Sei Shonagun (período Heian, año 994), es considerado en Japón una obra maestra literaria. La traducción exquisita de Jorge Luis Borges y María Kodama comienza así:

*"En la primavera es el alba. Cuando la luz se desliza sobre las cumbres, sus perfiles se tiñen de rosado y hebras de neblina de púrpura se extienden sobre ellos.*

*En el estío, lo más bello son las noches, no sólo cuando hay luna sino también en la oscuridad, cuando las luciérnagas vuelan de un lado a otro y hasta cuando llueve, ¡qué hermoso es todo!*

*En otoño, lo más bello son las tardes, cuando el sol resplandeciente se hunde cerca del filo de las cumbres y los grajos vuelven volando a sus nidos en bandadas, de tres, de cuatro y de dos...Cuando el sol se ha puesto, el corazón se conmueve con el rumor del viento y con el zumbido de los insectos.*

*En invierno lo más bello es la alborada. Es muy bello por cierto, cuando durante la noche ha nevado; pero es espléndido también cuando la tierra está blanca de escarcha. También es bello cuando no hay nieve o escarcha pero sólo hace mucho frío y los servidores se apresuran de habitación en habitación, atizando el fuego y trayendo carbón. ¡Como armoniza todo con la estación del año! Cuando se acerca el mediodía y el frío se ha cansado, nadie se toma el trabajo de mantener encendidos los braseros y sólo quedan unos montones de ceniza blanca."* <sup>13</sup>

No hace falta explicar mucho más, cada detalle cuenta. ¡El pequeño matiz es la gran diferencia!

Arquitectónicamente el paso del interior al exterior se regula con finura. El espacio se gradúa sutilmente; de un espacio interior se pasa a un exterior, a través de un porche y una terraza. Por arriba, desde un techo plano de madera a través de uno inclinado de paja. Por el suelo, de un pavimento de *tatamis* a uno de tablillas de madera, y de ahí a uno de cañitas de bambú. Cuando hace sol, de un lugar sombrío a uno en sombra, cuando llueve a través de una cortina de agua, y cuando ha nevado o hay escarcha, de un suelo seguro a uno resbaladizo.

Es cierto lo que afirma Bruno Taut: "En Katsura los ojos piensan" <sup>14</sup>. ¡Los pies también!

## 6. EL PLANO HORIZONTAL INALCANZABLE

La Plataforma para ver la Luna se ha de descubrir desde adentro. Lo inesperado de su aparición sobrecoge el pensamiento. El espacio en arquitectura tiene dirección. La visita turística guiada actual la enseña como un final de recorrido y desde afuera, cuando en realidad es el comienzo de un idilio profundo y eterno (Figs 6.1, 6.2). En esta vida, para enterarse de algo, se puede ser cualquier cosa, menos turista.

Desde la Galería Grande hacia el lago baja un camino, de piedras toscas e irregulares, que comunica el palacio con el embarcadero en la orilla (Fig 6.3). Hacia el norte, una mampara de blanco immaculado, con una rejilla de listones de cedro a media altura, resuelve la esquina (Fig. 6.4) y oculta dos escalones de madera a modo de banco para descalzarse, y un nuevo rosario de piedras groseras que emergen del suelo.

En ambos casos y al igual que en la entrada, natural y construido son mundos aparte. Mediante el banco para calzarse o descalzarse, piedra y madera no llegan a tocarse (Figs 6.5, 6.6). Lo natural y lo hecho por el hombre son mundos aparte. Las piedras no son planas, tienen volumen, parecen emerger del suelo. La presencia de lo profundo de la tierra viene a visitarte, quiere hablar contigo, sé cuidadoso, conócete a ti mismo y disfruta del diálogo.

La sugerencia tensa el pensamiento. En este prodigioso contraste, lo convulsivo de la naturaleza convierte el plano horizontal en algo inalcanzable, en algo sagrado.

El plano horizontal: el del descanso del agua, el del descanso del hombre, el de la plataforma de la Acrópolis, el de la vida cotidiana, el que todo lo iguala, el del altar, el de la inteligencia humana...

Resuenan en el arquitecto las palabras de un viejo profesor que repetía constante: *"el que no valore la trascendencia de un plano, no sabe que es la arquitectura..."*. Retiene, entre otras cosas, la imagen del niño que tira del mantel porque no llega a la mesa o la del hórreo gallego inaccesible como el palacio. Construido mediante sillería de piedra labrada geométricamente. Al plano horizontal se accede mediante piedras toscas que emergen del suelo. Lo rudimentario y lo geométrico nunca se tocan. El hórreo es el altar del campesino, eleva al cielo la ofrenda de su cosecha. Las cruces y los pináculos de origen celta se dirigen en señal de agradecimiento a los dioses. A veces, a uno le parece que Galicia, lo más occidental de Europa, de puro ser occidental ya roza a Oriente por el otro lado (Figs 6.7, 6.8).



Fig 6.1 La Plataforma para contemplar la Luna. El plano horizontal vuela sobre el estanque. Dos planos se unen en relación gloriosa. Geométrico y natural, racional y orgánico, inteligente y sensible. La esencia del hombre.

70

Fig 6.2 La Plataforma para contemplar la Luna, desde la Sala Segunda.

Fig 6.3 La Plataforma para contemplar la Luna y los caminos de borde.

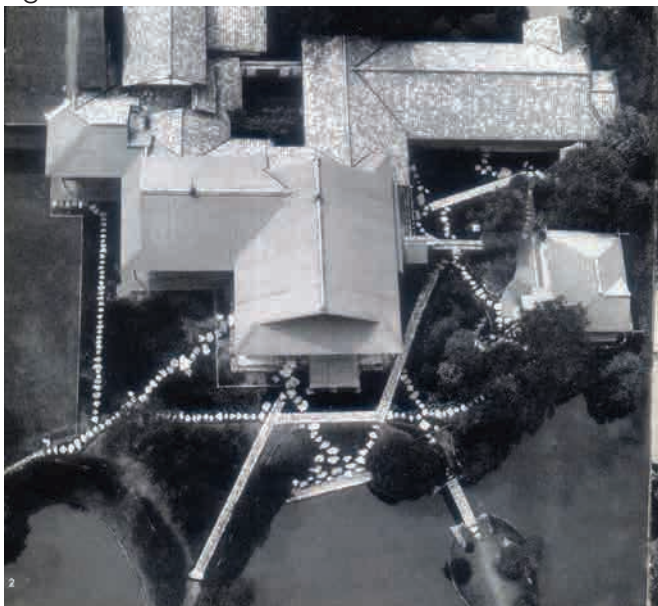
Fig 6.1



Fig 6.2



Fig 6.3



## 6. EL PLANO HORIZONTAL INALCANZABLE

Fig 6.6



Fig 6.4 La esquina noroeste de Palacio con la mampara que oculta.

Fig 6.5 Tras la mampara el acceso discreto.

Fig 6.6 Las rocas se elevan y el banco inmutable. El plano horizontal... Inalcanzable. 71

Fig 6.4



Fig 6.5



72 Fig 6.7 Lindoso, Portugal norte. Los hórreos en su acrópolis

Fig 6.8 Lindoso. Las piedras toscas del suelo no tocan las geométricas labradas. El plano horizontal... Inalcanzable

Fig 6.7



Fig 6.8



En 1955 como ya se ha comentado, Le Corbusier estuvo en Japón, visitó Katsura, donde hace algunos dibujos, y anota “Una gran piedra sirve de escalón” (Fig. 6.9). También se da cuenta de que este detalle tiene un valor fundamental. No explica nada más, como si no le diese importancia.

Pero en 1957, cuando proyecta el convento de Santa María de la Tourette aparecen signos de lo contemplado en su visita.

Ya se ha comentado antes la presencia del propileo cuadrado de la entrada al convento, pero si nos fijamos atentamente en lo que, a la manera japonesa, debe pasar desapercibido, podemos encontrar dos escalones y medio que nos llevan un caminito ondulado (Fig. 6.10) a la derecha justo al pasar la puerta de hormigón. Ajeno a la condición geométrica, baja en zigzag, con voluntad de parecer casual, y conduce a los vecinos de los alrededores que quieren oír misa, a la iglesia. Al entrar por una rendija de arriba a abajo, en la esquina del prisma de hormigón de la iglesia, se ubican delante del altar. Desde aquí no es posible ver a los dominicos, que ocultos en un nivel más bajo, al otro lado del culto, elevan sus cantos y dotan al espacio de una atmósfera divina, en tan sublime escenario.

Los escalones emergen del suelo sin tocar el plano del puente. El sendero a la iglesia desciende escondido (Fig. 6.10). La estampa japonesa se completa con la piedrota de hormigón de carácter místico, inédita en su obra, y que no tiene explicación sin su visita a Katsura.

Hoy le han usurpado el encanto. Han ensanchado el sendero, despojando de tierra a los escalones y para reafirmar la burrez, y cumplir lo entendible por la autoridad de turno, han puesto una barandilla metálica de estilo corbusierano, que mancilla el candor deseado (Fig 6.11).

Refleja los tiempos de ahora. Algun experto en el tema nos hace creer que Le Corbusier habría puesto esta barandilla y desbrozado la escalera, cuando la realidad es que, esta tropeza, Le Corbusier no lo habría hecho nunca.

*“El imperio se gobierna con la rectitud.  
Con la estrategia se dirige un ejército.  
A más edictos y prohibiciones en el imperio, más pobreza en el pueblo.  
A más leyes y ordenanzas, más bandoleros y ladrones.  
Por eso el sabio dice: No hago nada y  
la gente espontáneamente se transforma...”*

El inalcanzable plano horizontal es el resultado del afán del hombre por ser sí mismo. Por hacer mediante su inteligencia lo que no puede hacer la naturaleza. Por ser abstracto, por ser lo que “es”, en definitiva lo genui-

6.1.- LAO TSE, *Tao Te King* (s.VI a.C). LVII. Simple enseñanza

Fig 6.9 Le Corbusier dibujo en Katsura: “Una gran piedra sirve de escalón”.



Fig 6.10



Fig 6.11



Fig 6.10 Le Corbusier. El acceso a la Tourette en 1995. Dos escalones y medio emergen del suelo sin tocar el plano del puente. El sendero a la iglesia desciende escondido.

Fig 6.11.- La entrada a la Tourette en la actualidad. La escalera desbrozada y con barandilla.

## 6. EL PLANO HORIZONTAL INALCANZABLE

no, lo auténtico, lo que busca el arte moderno.

¿Por qué la Villa Mairea de Alvar Aalto en Noormarkku se levanta cuatro escalones en su parte más noble, del nivel del jardín? (Fig 6.12). ¿Qué buscan esos barrotes verticales que parecen árboles del bosque?

¿Que busca el arquitecto finlandés cuando desde el interior del estar principal desaparecen, en sabia solución, hasta las guías de las puertas correderas que comunican con el jardín, para fundirse con él? Desde adentro no se ven los escalones que bajan del pavimento interior al plano horizontal de la hierba. Dos planos horizontales en diálogo exquisito, una persona inmóvil, sentada en el suelo, y otra de pie. Contrapunto plástico, horizontal y vertical. Lo inalcanzable en el aire (Fig 6.13).

Es conocido que la apertura de esta puerta es dificultosa y requiere más de una persona debido a su peso. Parece que sólo se ha abierto en tres o cuatro ocasiones. Nada más acabar la obra, Aino y Maire se retratan para mostrar la continuidad entre interior y exterior como cualidad esencial de la nueva arquitectura moderna.

¿Y Wright, y Mies, y Neutra, y...? De esto se hablará más tarde.

Fig 6.14



Fig 6.12 Vestíbulo de la Villa Mairea. Noormarkku. Alvar Aalto (1937-1939).

Fig 6.13 Villa Mairea. Noormarkku. Alvar Aalto (1937-1939). Aino Aalto sentada y Maire Gullichsen de pie.

Fig 6.14 VDL Research House, Richard Neutra. Los Ángeles (1932). Dione y su hijo en la terraza de cubierta sobre el lago Silver.

Fig 6.12



Fig 6.13



