

ARTE JAPONÉS

Joan Stanley-Baker

Ediciones Destino
Barcelona 2000

Resumen Realizado por David Chacobo

PREHISTORIA (11000 a.C.- 600 d.C.)

LA CULTURA JOMON (11000-300 a.C.)

Se conoce también con el nombre genérico de Jomon (“cuerda impresa”), por la ornamentación típica de la superficie de sus vasijas. Sin embargo, las primeras manifestaciones en alfarería (11000-c. 7500) curiosamente son muy distintas a la cerámica posterior, y mucho más parecidas a la producción de cualquier otra sociedad neolítica. Esos primitivos botes se realizaban con rapidez y gran facilidad, trabajándolos y golpeándolos con las manos hasta sacar el máximo partido de las cualidades naturales de la arcilla. Los lados eran pulidos y los interiores, generosos, para permitir un buen almacenamiento. Por otro lado su decoración era austera. Algunos especialistas califican esta cerámica de “incipiente” o “protojomon”, sugiriendo una continuidad y evolución interna con la loza jomon.

La alfarería arcaica o Jomon temprana apareció por primera vez hacia el 7500 a.C. La textura de la cerámica es gruesa, posee incisiones o marcas de cordeles, y reúne las cualidades de la escultura en bajorrelieves. Por lo general, suele montarse apilando anillos de arcilla y uniéndolos con las manos por dentro y por fuera. La superficie exterior va toda decorada con relieves aplicados con gran precisión. La típica olla es de forma cónica y tiene el fondo muy puntiagudo, el borde ensanchado y a menudo cuadrifolio y el interior estrecho.

A mediados de la era Jomon se advierte una extraordinaria evolución. La base se achata, el borde se eleva con majestuosidad hasta una altura igual a la del cuerpo de la tinaja y la tapa suele ir coronada con ondulados festones. La superficie entera rebosa de vida, con una ornamentación curvilínea, que se eleva hacia lo alto empleando anillos retorcidos en espiral, eses y meandros. Los erguidos bucles en forma de llama poseen una intensidad propia del terreno sobrenatural. Los recipientes de la época son en su mayoría urnas o jarras elaboradas y utilizadas probablemente en las ofrendas rituales.

En la época Jomon Tardía (a partir del 2500 a.C.) otro cambio dramático refleja la llegada de una cultura anclada en la alfarería que enfatizaba las propiedades y las formas naturales de la arcilla. Vuelven a surgir los boles y las vasijas de fondo redondeado, así como las ánforas de cuello estrecho y los cuencos de servir con asas. Todo ello es la consecuencia de un cambio fundamental en los hábitos culinarios, que incluiría el descubrimiento de la fermentación.

A partir del 1000 a.C. y hasta 300 a.C. (Jomon Tardío) empieza a aparecer una cerámica que representa los objetos con pie o base: tazones de servir planos y ánforas de largo cuello estrecho. Hay razones para creer que ya se conocía la alfarería en torno, a pesar de que las piezas seguían confeccionándose a mano.

Par cubrir sus necesidades espirituales, el hombre de Jomon tallaba estatuillas de piedra y las moldeaba en arcilla. En las primeras los rasgos faciales eran diminutos (la nariz minúscula y unos agujeritos en el lugar de los ojos). Las de mediados del período Jomon, en cambio, tienen la cejas muy arqueadas y unos ojos sorprendentes: grandes agujeros de forma redonda o almendrada. Durante el Jomon Tardío (2500-1000 a.C.) las estatuillas adoptan la función de máscaras, que llegan a ser muy recargadas en según que latitudes, con rasgos chamanísticos rematados con todo tipo de parafernalia decorativa. Al final del período, durante el Jomon Tardío (1000-300 a.C.), aparecen unas figuras y unas vasijas extremadamente elaboradas. El cuerpo hueco (tanto si es de una olla o una figurita) lleva adornos impresos con una cuerda, y las pequeñas esculturas tienen unos enormes ojos en forma de insecto o cocha. Esta especie de dibujos realizados con cuerdas sobre un fondo liso “sin rastro de huellas” es un uso particularmente elaborado del espacio negativo (es decir, el espacio sin decorar).

El legado religioso más significativo del período son los círculos y menhires de piedra hallados, algunos de los cuales miden treinta metros de largo. Se concentraban en fosas mortuorias cuadradas donde se colocaban los huesos para cubrirlos luego con piedras. Estas tumbas se parecen a las descubiertas en Siberia de la Edad de Bronce y principios de la Edad de Hierro. No obstante, un rasgo japonés típico de estos enclaves es la colocación de una enorme piedra erecta central alrededor de la cual, y como los radios de una rueda, van dispuestas otras largas piedras planas.

LA CULTURA YAYOI (c. 300 a.C. – c. 300 d.C.)

La cultura Yayoi deriva su nombre de la primera alfarería elaborada en tornos que se halló en las excavaciones de Yayoi, cerca de Tokio. Poseía una avanzada tecnología basada en el bronce (para objetos rituales) y en el hierro (para objetos de trabajo), cerámica trabajada en tornos y el cultivo del arroz. La cultura yayoi desplazó al pueblo jomon al norte y al sur. La nueva loza trabajada en torno, tenía una superficie pulimentada y la ornamentación rojiza o en muescas tendía a ser horizontal, peinada o en bandas desplegadas en zigzag.

El bronce y el hierro coexistieron alrededor del siglo III a.C. Aparecieron las campanas de bronce *dotaku*, con forma oval y los rebordes salidos típicos. Al principio fueron pequeñas, pero más tarde aumentaron de tamaño e iban decoradas en doce secciones que simbolizaban los doce meses del año. Los mágicos dibujos *ryusui*, o del agua que corre (espirales en forma de “c” o “s” agrupadas en bandas de elevadas líneas paralelas), serpentean en zigzag. Estas campanas se utilizan en ceremonias fúnebres, quizá como símbolos de poder. Se encuentran en zonas aisladas, alejadas de los poblados y cuidadosamente enterradas.



Espejos, *dotaku*, espadas ceremoniales y jades y ágatas en forma de anacardo (joyas coreanas de la fertilidad) son los principales objetos rituales artísticos del periodo Yayoi. Son objetos propiciatorios que muestran su dependencia de la tierra y el clima. Las decoraciones son simples y sencillas confiriendo, junto con las formas, sobriedad y dignidad.

Los yayoi se muestran como un pueblo civilizado, pacífico y refinado, tecnológicamente avanzados con el fin de mejorar su calidad de vida, y desarrolladores de una conciencia religiosa más racional y serena que en otros períodos. Es en esta época cuando aparece un marcado gusto por la pureza artística, tanto en las formas como en la decoración. Esta pureza es la quintaesencia del sintoísmo (“camino de dioses), la fe y la práctica religiosa que dominaron la época. Se considera que el *kami* o la supraconciencia se encuentra por todos lados: en los árboles más antiguos, las enormes rocas erosionadas y los elevados santuario de madera contruidos con austeridad y sin motivos ornamentales. El gusto por los materiales sin decorar y la prístina frescura, características fundamentales del arte japonés se desarrolló en el periodo yayoi. *Kami* expresa el poder de la naturaleza donde el hombre es una parte mas de su complejo mecanismo y esta plasmación del *kami* se realiza sobre materiales naturales muy poco tratados (maderas, paja de arroz, etc.) Se evita la construcción arquitectónica (hasta la llegada del budismo) ya que el espacio de culto es toda la naturaleza, exceptuando los *Tori*, puertas identificativas y simbólicas que dan entrada a un espacio sagrado.

EL PERIODO KOFUN (300-600 d.C.)

El tercer y último período prehistórico adopta el nombre de sus túmulos más característicos o *kofun*: inmensas tumbas en forma de montículo en la parte más externa y en la interna, de ojo de cerradura. Podría afirmarse que las primeras tumbas Kofun en realidad son una evolución de la práctica funeraria Yayoi. Sin embargo, dado que las tumbas individuales aumentan de tamaño y coste, podemos inferir la existencia de un despotismo creciente y control centralizado. Son mausoleos imperiales los más sofisticados, como, por ejemplo, los del emperador Ojin (346-395) y el emperador Nintoku (395-427). El mausoleo mayor es el del emperador Nintoku. Consiste en un montículo redondeado en forma de ojo de cerradura con unas elevaciones trapezoidales delante. Sin incluimos los tres fosos que lo rodean, el área mide 110.950 m².



Un rasgo característico de las tumbas Kofun son unas figuras de arcilla llamadas *haniwa*. Aparecieron por primera vez (como tarros con pie) en la región de Okayama, frente al mar de China Oriental. Luego en el siglo IV se volvieron cilíndricas y se colocaron “haciendo guardia” en el área central de cada tumba. Finalmente se situaron en círculos concéntricos con una plataforma de barro en cuyo centro había una casa de arcilla, la morada del alma del muerto, rodeada a su vez por escudos de cerámica y sombrillas ceremoniales.



A finales del siglo IV, los *haniwa* se volvieron antropomórficos, figuras huecas vestidas en trajes primorosamente diseñados. A lo largo del siglo VI se añadieron animales. Se colocaban en filas mirando hacia fuera, al nivel del suelo. La zona central era sagrada y se reservaba a los pájaros, los barcos y las casas, seguramente relacionados de manera simbólica con el transporte del alma en su viaje a la morada final. Las figuras humanas *haniwa* (de ojos profundos y abundante cabello rizado, algunas con inequívocos rasgos caucásicos y de Asia Central) ofrecen un retrato fascinante de la sociedad que las creó. Halconeros, mozos de cuadra, granjeros, soldados con armadura, sacerdotisas, cortesanas, músicos y bailarines posaban para los muertos.

A partir del siglo V los ingenios Kofun empiezan a sugerir la presencia de una nueva cultura militar y ecuestre. Comparten rasgos con la coetánea cultura Silla del sur de

Corea, y aparecen una gran variedad de efectos a ambos lados del estrecho de Tsushima.

Uno de los elementos Kofun tardíos más evolucionados de Kyushu era la tumba en forma de dolmen (*takehara*), con unas cámaras interiores formadas con rocas alineadas y de paredes decoradas que en ocasiones contenían pétreos sarcófagos adornados con pinturas o muescas. Estas pinturas tenían un valor simbólico (representan el universo: agua, tierra y cielo) acerca del camino a seguir que tenía el difunto hacia el otro mundo.



La imagen más sorprendente relacionada con el periodo Kofun es el motivo ornamental conocido como *chokkomon* (líneas rectas y arcos). Consiste en una serie de arcos truncados trazados sobre diagonales o cruces enfrentadas en la ayuda del compás y la regla. Estos dibujos se encuentran en lugares y objetos asociados a los monumentos funerarios: paredes y sarcófagos, o en las aljabas *haniwa* y los espejos de bronce. Es una de las primeras manifestaciones de combinación de líneas rectas y curvadas del arte japonés tardío.

ASUKA Y NARA (552-794)

LOS SANTUARIOS SINTOISTAS

La práctica religiosa de los primeros japoneses se basaba en el profundo respeto que infundían las manifestaciones naturales como el sol, el agua, los árboles, las rocas, el sonido y el silencio. La reacción humana ante estos fenómenos era la de purificarse e identificar los centros sagrados. En adelante esta práctica se llamaría sintoísmo (“camino de dioses”) para distinguirla del budismo, que había penetrado en Japón en el siglo VI con sus correspondientes arquitectura, doctrinas y ceremonias interiores. A pesar de que el sintoísmo tardío también influyó en la arquitectura, el arte, la distribución del clero y las formas rituales, en esencia era una religión autóctona, sin escrituras, forma o dogma algunos.

Los primeros centros sagrados fueron lugares de una particular belleza, delimitados con rudimentarias líneas divisorias de piedra y simples monumentos prearquitectónicos (como, por ejemplo, rocas apiladas y coronadas de piedra) que señalaban los lugares donde las presencias sagradas se habían manifestado por primera vez. Todavía subsiste esta clase de monumentos en la zona de Ise Jingu, donde la adoración adoptó su forma más pura, en silencio total y sin ritual alguno. La construcción de los primeros santuarios sintoístas está relacionada con la arquitectura palaciega del período de los túmulos, y se caracteriza por una simplicidad tanto de forma como de materiales. En el complejo de Ise Jingu hay un edificio de planta alzada con un gigantesco tejado de dos aguas, recubierto de paja y sostenido por nueve columnas enormes, al que se accede por una escalera exterior colocada en ángulo cerrado. Todo ello en marcado contraste con la centralidad de las cuatro esquinas de la arquitectura budista, donde las imágenes icónicas dominaban los enormes espacios abiertos de las entradas a los monasterios, pavimentados con piedra y a nivel del suelo.



El Ise Jingu es el santuario ancestral de la familia imperial y el santuario nacional. Desde el reinado del emperador Temu (672-686) se ha reconstruido el templo cada veinte años. El espacio lo dominan dos complejos, el occidental Naiku y el oriental Geku, cuya fecha inicial de construcción parece ser el siglo IV y el siglo V respectivamente. Están dedicados a Amaterasu no Omikami (el Gran Espíritu Iluminador del Cielo –el sol-, la hija de Izanagi no Mikoto), antepasada tradicional de la Casa Imperial, y a Toyoukeno Kami (el Gran Espíritu de la Abundancia de los Alimentos y nieto de Izanagi no Mikoto, creador de los alimentos).

Cada complejo es rectilíneo y va cercado por cuatro empalizadas de madera dispuestas en tablas. Los edificios están alineados a lo largo de un eje central norte-sur, que empieza en unos portones con hastiales de paja colocados en las empalizadas meridionales. El santuario principal (*shoden*), dos crujías de ancho por dos de alto, está suspendido sobre una estructura de pilares y rodeado por una galería cubierta. Siguen

imperando las características nativas típicas: el tejado con sus remates en punta señalando hacia el cielo a ambos lados, el pesado palo de caballete coronado por billas cilíndricas y estrechas dispuestas en forma de cruz a lo largo de éste y las columnas principales apuntaladas directamente en el suelo, sin cimientos. Sin decoración alguna y elevado por pilares, de lo cuales los mas gordos y grandes tienen una valor arquitectónico, y un valor simbólico que vendría a ser como un *axis mundi* doble. La viga central del techo y los troncos fijan el techo de corcho, por otra parte, el único elemento decorativo del templo. Todo construido a base de encajes sin clavos. Se renueva cada 20 por cuestiones climatológicas y por cuestiones de renovación de la divinidad (el nº 20 como ideal), renovación de la vida.

ASUKA (552-646)

La introducción del budismo, que dio de lleno en la conciencia espiritual japonesa, ejerció una influencia profunda y de largo alcance sobre todos los aspectos de la vida en Japón. La presencia superior (*kami*), tan querida por los japoneses y que no poseía forma o atributo específicos, aparecía ahora en una plétora de disfraces humanos.

Con la llegada del budismo, Japón se familiarizó con el concepto de sistemas, ceremonias y normas. El budismo canalizó su interacción silenciosa y espontánea con los espíritus en un programa organizado de observancia ritual, y explicó los misterios de la vida con una ley de causalidad. La nueva teología, con un marcado acento en la vida después de la muerte, debió de perturbar e inspirar a los seguidores del shintoísmo, quienes descubrieron de repente que esos sentimientos vagos ahora se articulaban y sistematizaban de manera clara y rotunda. Tras alcanzar la iluminación plena, el Buda explicó que la existencia es una serie continuada de transformaciones, y que la salvación y eliminación del sufrimiento y la muerte reside en el distanciamiento de los deseos. El budismo llegó a Japón procedente de Corea, tras varios siglos de desarrollo en el continente.



El relicario Tamamushi es de madera y es el ejemplo arquitectónico más antiguo que existe del período Asuka. Antiguamente las bandas de filigranas de bronce que decoran el pedestal y los elementos arquitectónicos de la pieza se hallaban incrustadas en una iridiscentes alas de escarabajo *tamamushi*, de donde viene el nombre. La elección de madera de alcanfor y ciprés oriunda de Japón demuestra la factura japonesa, característica de finales del período Asuka (c. 650), momento en que se crearon muchas de las estatuas destinadas al primer Wakakusadera. El techo es de dos aguas y faldones marcando una línea distintiva entre la parte superior y la inferior, mientras que en el restaurado templo Horyuji las tejas siguen un plano continuo, aunque las vigas de arriba muestran una separación de curvas mas suaves. Este método produce un efecto de curvatura que aligera los tejados y constituye una de las características de la arquitectura de la época Asuka. En el relicario Tamamushi la madera lacada va pintada con un pintura oleosa en cuatro colores. En el panel izquierdo de la base del relicario hay un temprano ejemplo del estilo de pintura narrativa. Es un *jataka*, relato que muestra en dibujos una de las vidas anteriores del Buda. El panel cuenta una historia en tres escenas. Cuando el príncipe Shotoku murió, unos artistas inmigrantes procedentes del continente diseñaron un par de tapices (*tenjukoku o mandala* del paraíso) que cosieron a mano las cortesanas donde se ve al príncipe y a su corte vistiendo indumentaria Koguryo, por influencia de China y Corea, pasada de moda.

EL PRINCIPE SHOTOKU (573-621) Y EL AUGE DEL BUDISMO

El príncipe Shotou inició los contactos con China en 607, cuando envió a un erudito a la China de los Sui para estudiar el budismo y ordenó la primera compilación de la historia de Japón (desaparecida en la actualidad). En 604 decretó los famosos Diecisiete Artículos destinados a la armonía social, en un intento de centralizar el poder y unir a los distintos jefes de clanes, cuyas rivalidades habían dominado hasta entonces la vida de Japón. En 614, medio siglo después de que Japón recibiera como obsequio la primera estatua budista, había cuarenta y seis templos y se habían ordenado mil trescientos ochenta y cinco monjes y monjas.

Tras la muerte de Shokotu, el clan Soga quiso acaparar para sí la influencia que en vida había tenido el príncipe, arrestó a su hijo y asesinó a su familia. Redujeron a cenizas el palacio Ikaruga en 643, y en 670 quemaron el Wakakusadera. Sin embargo, el legado de Shokotu, la primacía de la enseñanza y los valores morales se hallaban tan implantados entre la aristocracia y el clero que no tardaron en reconstruir el templo de entre las ruinas. El nuevo complejo, llamado a partir de ese momento el Horyuji, daba al noroeste del antiguo emplazamiento del Wakakusadera.



Complejo de Horyuji, con la pagoda al oeste y el Salón Dorado al este.

El reconstruido complejo del Horyuji, por ejemplo, ahora se extendía en un eje este-oeste, con el *chumon* (puerta interior) en el extremo meridional, ligeramente orientado hacia el oeste. La pagoda encaraba el oeste, y el Salón Dorado (*kondo*), el este. Ambos equidistaban del *chumon* (es decir, iban a ambos lados), y eran simultáneamente visibles para el fiel cuando éste entraba. En lugar de avanzar hasta el fondo del complejo reverenciando por obligación el relicario o la pagoda, ahora el peregrino giraba a ambos lados. A partir de entonces, la pagoda perdió su función de pilar central y fundamental y cada vez fue convirtiéndose más en un instrumento decorativo, hasta que con el tiempo incluso en el Nuevo Yakushiji, en Nara, adquirió el aspecto de una pareja de guardianes que recordaba al secular tambor y las campanillas de las torres de la China imperial. Favorecer el movimiento lateral en detrimento de la penetración lineal es uno de los rasgos básicos de la japanización y aparece constantemente en toda la historia de Japón.

La pagoda, como estructura, procedía de la *stupa* india y los templos de las cuevas de China del norte, creados durante la dinastía Wei y dotados de unas columnas votivas centrales de cuatro lados alrededor de las cuales los peregrinos practicaban la deambulación circular energética. La pagoda, como la *stupa*, era el relicario y, como tal, la fuente más poderosa de la sagrada presencia (o energía) en todos los centros religiosos. El contacto físico con la energía sagrada era prioritario en la práctica continental, según la cual, caminar en el sentido de las agujas del reloj alrededor de la reliquia, *stupa* o pilar

central creaba energía y era fuente de bendiciones divinas. Esta clase de energía se remonta a la India Alejandrina y la Creta de la Edad de Bronce, con sus santuarios en cuevas o fosos subterráneos cuyas columnas centrales eran las depositarias de los más variados artilugios destinados a la libación ritual. Existe una relación entre la deambulación en círculos, los movimientos en espiral, los campos magnéticos y los campos de energía divina en los rituales desde el alborear de la civilización euroasiática. Sin embargo, el aspecto psicofísico de la religión terminó perdiendo su primacía a favor de una politización y secularización del budismo, tanto en el continente como en Japón. La puerta monumental de dos pisos está franqueada por dos figuras monumentales de dos guardianes.

CARACTERÍSTICAS DEL TEMPLO BUDISTA DE INFLUENCIA CHINA.

Los modelos arquitectónicos están basados en los palacios chinos. Son recintos formando un patio o claustro (que delimita el espacio sagrado del de servicios), una puerta central, un edificio central y la pagoda. Estos edificios son simétricos en china, pero en Japón esta simetría se rompe. La pagoda es un edificio específicamente budista y no es modelo de palacio, y representa la conexión entre el cielo y la tierra (entre Buda y los hombres). Acostumbran a tener cinco pisos de madera que simbolizan los cinco elementos que componen el universo (cielo, tierra, fuego, agua, viento). Es el relicario de Buda, pues en ella se conservan las enseñanzas de Buda (los sutras). Simboliza el universo a tres niveles a través del *axis mundi*, pilar central que se introduce en la tierra, donde se encuentran las reliquias. La influencia china llegó a través de Corea. El tipo de planta es similar a los templos coreanos, pero cambia la orientación, el coreano de oeste a este, en Japón es de sur a norte. La puerta japonesa no está centrada, aunque no se aprecia hay un desequilibrio ligero para romper la simetría con el edificio del norte. La amplitud del *kondo* queda aminorada gracias a la altura de la pagoda, buscando un equilibrio de relaciones armónicas.

La pagoda representa la aspiración del hombre para llegar a ser uno solo con Buda. El pináculo que la corona de metal, compuesto por 9 anillos de cobre (justo el nº anterior al 10 que significa la plenitud total, símbolo del infinito y de la posibilidad de llegar de la plenitud. La estructura de pagoda a la izquierda y a la derecha el *kondo*, pretendía dar una sensación de quietud y refugio en el mundo espiritual. La pagoda tiene cuatro entradas laterales y la diferencia entre las proporciones del primer piso y el quinto, es de la mitad aproximadamente, dando la sensación de estructura ligera y estable y proporciones estilizadas. Sigue la técnica griega de las proporciones. El diámetro de la columna central es ligeramente mas ancha que las externas para dar la sensación de igualdad y rectitud

El *kondo* es un edificio dedicado al culto de las imágenes. Es una nave central flanqueada por un deambulatorio (intercolumnio) que permite ver las imágenes desde todos los puntos de vista. Hay un desplazamiento de la plataforma del altar (diferencia con la china). La cubierta de doble sistema de vigas. El viaje superior está descansando sobre las vigas inferiores. Hay una ruptura entre la estructura visible de gran simplicidad y la real (muy complicada) que permite dar una inclinación mas fuerte a los tejados.

ESCULTURA ASUKA-NARA

Una de las fuentes de las diversas tendencias artísticas no es china, sino siberiano-escita, que ya se vio en el anterior periodo Kofun. Aparecen coronas de metal calado que Shiba Tori empleó en sus esculturas budistas. Otra fuente son la serie de paneles cuadrados con círculos en forma de ojo de buey y triángulos que dan a los doseles superiores, formas geométricas que se remontan a la decoración de la cueva budista de Dunhuang, en la China de los Wei. Las obras del taller de Tori marcaron el estilo oficial del reino Suiko: el Gran Buda Asuka (60) del templo Hokoji; el Buda curativo Yakushi (607); la elevada estatua erecta de madera del *kannón* Kudara (621), construida para el príncipe Shotoku; así como la Tríada Shaka (623); y varias de las llamadas “Cuarenta y Ocho Estatuas del Horyuji”.

	
Tríada Shaka. Bronce. Altura de la figura central: 86,3 cm; Asistentes, 91 cm. Salón Dorado del Horyuji (623).	<i>Kannon</i> de Kudara. Madera de alcanfor dorada. Altura 197 cm.
Es una obra de bronce dorado, cuyo autor es Tori Busshi. Representa la figura de Shaka (Buda histórico) rodeado de dos <i>bodhisattvas</i> . Las figuras son hieráticas creando un contraste evidente con el movimiento representado de sus ropajes. La aureola flameante con 7 figuras de Buda, representa la iluminación que origina Buda y sus enseñanzas. La parte delantera tiene una flor de loto invertida. Esta concebida para ser vista frontalmente y fue encargada como ofrenda por los muertos de la corte y contra las enfermedades. Sigue directrices de origen chino.	Imagen estilizada y esbelta. Esta expuesta en un museo, aunque no pierde por ello su carácter de figura de adoración. Es una imagen exenta y tridimensional. Va vestido como un príncipe, con joyas y corona, y lleva un recipiente llamado de la verdad. Se duda de su afiliación a Japón, ya que el nombre es probablemente coreano. A pesar de ello el tipo de madera es de origen japonés (ciprés), el pedestal es en forma de loto, y el recipiente también pertenece al culto japonés.



Gakko Bosatsu de la Tríada Yakushi. Bronce dorado



Tríada Yakushi del templo de Yakushi-ji. Bronce acompañado de dos *bodhisattvas*



Nikko Bosatsu de la Tríada Yakushi. Bronce dorado

Hecha para el enfermo emperador Yomei (padre de Shotoku y hermano de Suiko la Tríada Yakushi está situada en el templo de Yakushi-ji. Es un bronce de la figura de Yakushi Nyorai acompañado de dos *bodhisattvas*. Figura que ha adquirido una pátina negra, mientras que la aureola se mantiene dorada, por culpa de la oxidación del estaño de zinc que se encuentra en diferentes proporciones. Figuras con mas volumen, llenas y carnosas. Los *bodhisattvas* tienen cierto movimiento de triple curvatura dando sensación de movimiento. Se consigue la ilusión de ver el cuerpo bajo la ropa, enfatizando el cuerpo y dando movimiento a los ropajes. La aureola es flameante con 7 figura pequeñas de Buda. Plataforma con los costados representados los símbolos astrológicos o las cuatro direcciones del universo (Dragón Azul (este y primavera); Tigre Blanco (oeste y Otoño); Fénix Rojo (sur y verano); Tortuga (norte e invierno). Los cuatro animales míticos, la geodesia y las estaciones del año.

El Yakushi sedente (Buda curativo) va flanqueado por dos *bodhisattvas*, Nikko ("luz de sol") y Gakko (Luz de luna). Están concebidos en un estilo más realista y dispuestos con mas circularidad, en *contrapposto* en lugar de posición frontal, con el peso del cuerpo sobre el pie interior y el pecho inclinado hacia fuera. Las caras muy llenas parecen esféricas, y los mentones caen sobre el cuello y se unen al pecho en tres carnosos pliegues. Llevan el pelo recogido en un moño y una corona tribulada calada en la frente

Las obras de Tori fueron concebidas en sentido frontal, como planos y tubos, y poseen las características faciales típica: los ojos de Buda se inclinan hacia arriba, la nariz es larga, ensanchada en el extremo y formando un triangulo bien visible en el rostro ovoide y tubular. La boca va colocada justo debajo de la nariz, causando el efecto de una barbilla algo grande, donde una profunda depresión corta el labio superior y forma la marca distintiva de Tori: dos puntas gemelas elevadas en prominente ángulo. Los labios aparecen formando la sonrisa arcaica. Tiene marcado un hoyuelo bajo el labio inferior. El cuello es un pequeño cilindro situado al final del polígono de la cabeza y los hombros son cuadrados.

LOS MURALES DE HORYUJI



Los murales del restaurado Salón Dorado de Horyuji miden unos tres metros de altura, con tres cuatro paneles centrados y otros ocho situados en las esquinas. Es la primera vez que se pintó un monasterio, antes se ornamentaban con tapices de seda pintada, tejida o bordada. Los artesanos eran chinos o coreanos. Para elaborar los murales, primero recubrían la superficie de las paredes del *Kondo* con una capa de fina arcilla blanca, y luego el artesano traspasaba el dibujo con la técnica del estarcido y sirviéndose de una línea delgada y uniforme roja o de tinta, a la que añadía colores. Los personajes tiene la misma presencia sensual y carnosa de la pintura china de las nuevas de Dunhuang, con el cuerpo ligeramente curvado y relajado en posición *tribhanga* o *cotrapposto*, que parte el torso en dos planos, abdomen superior e inferior, y coloca el peso del cuerpo en una pierna mientras la otra se eleva ligeramente a un inicio de movimiento. La figura mas famosa quizá sea el *kannon* del Paraíso Amida situado en el muro occidental. Los labios carnosos y sensuales y los profundos y rasgados ojos son vestigios de su origen hindú, khitan, y más alejado en el tiempo, griego.

NYORAI

Nyorai es la traducción del término sanscrito *tathagata*, que viene a significar algo así como “verdad”. En el esquema budista del universo, se refiere al “ser” en su más alto estado de realidad, es decir, el Buda. Originalmente el término se refería solo al Buda Histórico, Príncipe Siddhartha Gautama, pero más tarde se aplicó a otras identidades designadas en japonés con nombres como Joko y Miroku. Con el desarrollo de la tradición Mahayana, el termino Nyorai vino a ser sufijo de gran número de identidades, incluyendo Amida y Yakushi, los cuales comparten cierta iconografía. En contraste con los bodhisattvas (bosatsu), que están adornados con accesorios decorativos, los nyorai no llevan decoraciones, con la excepción de Dainichi Nyorai (Buda Cósmico) en el budismo esotérico. Los cuerpos de los nyorai poseen 32 signos que les distinguen, las imágenes budistas normalmente sólo muestran un número limitado de éstos (tercer hojo, grandes lobulos, tres arruga en el cuello, pelo recogido y enredado) mientras el resto se omite.

Shaka Nyorai • Sage of The Śākya Tribe

Descripción de la Forma. Su elevada mano derecha representa que él nos llama para acercarnos en búsqueda de salvación. Su mano izquierda está con la palma abierta hacia arriba en su falda. Coge su pulgar con sus cuatro dedos, representando que Budha asiste fuertemente a aquellos que han venido buscando su protección. El lo coge fuertemente para no dejarlo vagar en el error y el peligro.

Propuesta y Promesa. Hacer aproximadamente unos 2500 años, un joven príncipe nació en el norte de la India y su nombre fue Gautama. Su familia pertenecía al clan Sakya y cuando después de búsqueda religiosa él fue iluminado, vino a ser llamado sabio del clan Sakya o Sakyamuni. Este es el título del Buda histórico, que fundó el budismo. Pronto Siddhartha fue impresionado por el sufrimiento de este mundo, además de la enfermedad, la vejez y la muerte. Dejó su casa buscando profesores que le enseñasen el sentido de la vida. Durante seis años, Siddhartha practicó duras austeridades y penas pero sin ningún resultado religioso. Con la intención de controlar totalmente su cuerpo, empezó a controlar su mente. Una mañana mientras estaba sentado bajo un árbol Bodhi, consiguió una suprema sabiduría y se convirtió en Budha. Después de su experiencia luminosa, dedicó el resto de su vida a deambular de un sitio a otro predicando.



Yakushi Nyorai • Buddha of the Master of Medicine

Descripción de la Forma. En su mano izquierda aguanta un contenedor medicinal, y en su mano derecha forma la mudrâ de concesión de los deseos. Representa su disposición de acoger los deseos de la gente.

Propuesta y Promesa. Yakushi Nyorai, es el buda que ofrece curación a los enfermos, y grandes remedios para el cuerpo y la mente. Expresa su promesa de curación de la enfermedad física y mental. El contenedor medicinal esta hecho de esmeralda la cual irradia la curación. Es por eso que Yakushi Nyorai es también llamado Yakushi Rurikô Nyorai, el Nyorai de la Esmeralda radiante. Originalmente hecho de doce grandes promesas. Es un buda específicamente dedicado a la curación de enfermedades. En contraste con el Buda Amida, que preside el Paraíso Occidental de la Tierra Pura de los futuros renacimientos, Yakushi Nyorai es el buda que garantiza prácticos beneficios primeramente en vida como el Señor del Paraíso Oriental de la Tierra Pura.



Amida Nyorai • Buddha of Infinite Life and Light

Descripción de la Forma. Esta sentado en la posición del loto encima de un loto. Viste ropa de color rojo con los dos hombros cubiertos. Ambas manos descansan en su falda. La punta de sus pulgares tocan el final de sus primeros dedos que están hacia arriba formando

Propuesta y Promesa. Es conocido por el canto “Namu Amida Butsu”, las seis silabas de sacro nombre, en la Tierra Pura. En la Tierra Pura y en la Verdadera Tierra Pura, Amida Nyorai es el mayor dios. Su Radiación es infinita y ilumina todos los países en las diez direcciones sin obstrucción alguna. Por eso se le llama Buda de la Luz Infinita, o de la Vida Infinita. El nombre Amida viene de la palabra sánscrita que significa vida infinita. Preside el Paraíso Occidental de la Tierra Pura y es conocido por rescatar a los que están a punto de morir para llevárselos al paraíso. Nunca abandona a aquellos que han cometido serios pecados. En el momento de morir Amida viene con 25 bodhisattvas asistentes para llevarse a la persona a la Tierra Pura.



Dainichi Nyorai • The Great Buddha of Universal Illumination

Descripción de la Forma. Tiene dos aspectos en su personalidad. Uno está representado por el Vajradhātu Mandala, en el cual está pintado llevando una corona enjorjada, representando los Cinco Saberes que poseía Budha. Sus manos están en mudrâ del puño de la Sabiduría, la cual representa la esencial unidad de los seres ordinarios y los budas. Otro aspecto es el Príncipe de la Verdad representado por el mandala del Seno Materno. Sus manos están en mudrâ Hôkai Jôin, que representa la naturaleza básica del mundo. Dainichi Nyorai es la sustancia básica que compone el universo y todos los seres se manifiestan a través de su espíritu.



Propuesta y Promesa. Es el buda fundamental en el Budismo Shingon. Es el Gran Buda Iluminado, ya que es la fuente de fuerza de los budas que iluminan todo. Su letra sánscrita es la A, que expresa vida y muerte. Su virtud se explica a través de cuatro virtudes de luz: disuelve la oscuridad del mundo, da luz a todo aquello que nace, continua dando luz en el pasado, presente y futuro, y ilumina a todos los seres vivientes.

MYOO (Reyes de la Luz y la Sabiduría)

Myoo es la traducción japonesa del termino sanscrito “vidyaraja” designando un grupo de reyes de la luz o de la Sabiduría. Myoo son objetos de reverencia los cuales, recibiendo ordenes de Dainichi Nyorai, aplasta a todos los enemigos que se oponen a ellos. En las pinturas o esculturas son representados con expresivas fieras caras y con posturas de enfado. Tienen múltiples caras y brazos, y algunas de sus armas estan rodeadas de llamas. Sus orígenes derivan de las mas violentas manifestaciones de la deidad india Shiva, el dios hindú de la destrucción. Hay cinco grandes formas de Myoo: Fudo, Gozanze, Gundari, Daiitoku, and Kongoyasha. Fudo y Aizen son los más venerados por la gente común como deidades independientes.

Fudō Myōō • The Immovable Radiant King

Descripción de la Forma. Lleva una espada en su mano derecha y una cuerda enroscada en su mano izquierda. Con esta espada de la sabiduría corta las mentes ignorantes y con la cuerda ata a las pasiones violentas y las emociones llevándonos por el camino correcto del autocontrol. Es también manifestado con una aureola de llamas, las cuales consumen al diablo y sus señales. Se sienta en suelo de roca que simboliza la inamovible paz y la felicidad que otorga a las mentes y a los cuerpos de sus devotos.



Propósito y Promesa. Transmite las enseñanzas y la de Buda a todos los seres vivos. El azul/negro de su cuerpo y su fiera cara simboliza la fuerza de su deseo para que los seres sigan las enseñanzas de Buda. Su naturaleza es esencialmente la compasión y estar al servicio de todos los seres. También representa su aspecto de servicio llevando su pelo anudado al estilo de un sirviente: su pelo está cogido en 7 nudos y cae desde el lado izquierdo de su cabeza. Tiene dos dientes protuberantes que salen de su boca, uno superior que representa su ilimitada compasión hacia el que sufre en cuerpo y espíritu; y uno inferior que representa su fuerte creencia en la verdad. Hace la guerra al diablo con un poderoso pensamiento de compasión y trabajo con el fin de proteger la auténtica felicidad. Se reza para recuperarse de la enfermedad y para estar a salvo durante los viajes. Es la guía hacia el tránsito, para ayudar a salvarse y asistir a los posibles budas durante los primeros siete días después de la muerte.

BODHISATTVA O BOSATSU

Bosatsu es la traducción del término sánscrito “bodhisattva” que se refiere a los santos. Seres iluminados que, antes de llegar a la plenitud, posponen entrar en el Nirvana (estado último de iluminación existencial-transcendental) deciden dedicarse a trabajar en la tierra por la salvación de los hombres. Originalmente se refería solo al Buda Histórico antes de entrar en el nirvana pero en la tradición Mahayana aparecieron otras identidades espirituales: Miroku, Kannon, Seishi, Monju, Fugen, y Jizo. Siempre están en un pedestal en forma de loto y vestidos como príncipes acompañados de buenos vestidos y joyas, nunca vestidos como monjes. Portan un recipiente o jarra en la mano que representa el contenedor de la verdad. Se destacan los pliegues de la felicidad en el cuello y grandes lóbulos de la sabiduría en las orejas. Sus manos tienden a completar el símbolo del círculo (símbolo de la ley de Buda) es el *mudra* llamado (an-i-in). Muchos *bosatsu* llevan coronas con diferentes cabezas que representan las diferentes caras y formas de Buda. Cuando el “varja” se encuentra en figuras de hombres santos, significa la determinación y la fuerza para creer y difundir la religión budista.

Descripción de la Forma. Su cuerpo es dorado y su asiento con un fondo flameado. Viste ropas de bodhisattva con ropa interior roja. Su mano derecha está a la altura del pecho y sostiene una flor de loto abierta. Su mano izquierda está también a la altura del pecho y hace la mudrâ de la valentía, la falta de miedo. Normalmente se representa en tríada. Lleva una flor de loto, una lanza y un campana. La lanza simboliza la protección contra los malos espíritus, la campana bajo la lanza simboliza el mundo de las creencias, siempre ira con otros atributos y lo llevaran las figuras de muchos atributos. La *mudra* de las manos unidas las palmas una contra la otra se llama *kongogassho* que simboliza adoración y homenaje a Buda y a su imagen. Otro atributo es la “joya sagrada”, elemento deseado, ya que el *kannon* como ser iluminado, representa aquello a lo que todo hombre desea aspirar.

Propuesta y Promesa. Es el buda más adorado y acompañante del Buda Amidâ. Como indica su nombre (Kanzeon Bodhisattva), es El que Percibe el Sonido del Mundo, hace la promesa de escuchar las voces y los sonidos del mundo, garantizando la salvación de los sufrimientos y aflicciones, evitando el diablo y las calamidades. Como resultado, puede cambiar de forma, y aparecer en diferentes lugares y momentos, para salvar a la gente. Las más famosas manifestaciones son estas siete: Shô Kannon, Jûichimen Kannon, Senju Kannon, Nyoirin Kannon, Batô Kannon, Juntei Kannon, Fukûkenjaku. Generalmente tiene forma de guapa mujer, y protege a los seres con compasión amorosa, pero también puede tener cara fiera y de enfadada (Batôn) que da guía y protección a los animales. Puede ser encontrada con Once Caras, o dotada de Mil Brazos. La Diosa Madre, se refiere a la madre del Buda histórico.



Descripción de la Forma. Representado como un monje joven. Largas orejas y arrugas en el cuello. El color rojo es un color protector contra los espíritus y algunas enfermedades, por eso siempre llevan alguna pieza roja. Aparece elegante con la cabeza afeitada, y su dibujado como un monje que ha dejado su casa. En su mano derecha Jizō mantiene un palo shakujō con seis anillos que al agitarlos nos despierta de nuestros engañosos sueños. En su mano izquierda aguanta unas joyas, las cuales significan que otorga tesoros y salud a todos los seres.



Propuesta y Promesa. Hay muy pocas deidades budistas tan populares en Japón. A cualquier lugar que uno vaya de Japón, se ve su sonrisa en algún lado de la carretera, en los cruces, en los pasos de alta montaña, o en la entrada de antiguos cementerios. Las seis formas de Jizō son cada una responsables de los Seis Caminos de la Trasmigración: infiernos, fantasmas hambrientos, bestias, demonios, seres humanos, y seres celestiales. Todos ellos prometen salvar de los sufrimientos y los desastres. Las promesas y los amuletos protectores de bodhisattva Jizō dan poder a aquellos que son débiles, como los niños que se encuentran entre la vida y la muerte, están en lugares peligrosos, etc...

Miroku Bosatsu • The Benevolent Bodhisattva

Descripción de la Forma. Hay muchas imágenes diferentes de Maitreya, algunas formas llevan una stupa en su corona, que contiene reliquias (sarira) del Buda histórico.

Propuesta y Promesa. El Bodhisattva Maitreya es el buda que salva el mundo del futuro. A 5.670.000.000 billones de años, después de la muerte del buda histórico (Shaka Nyorai), Maitreya Bodhisattva aparecerá en el mundo y salvará todos los seres que hayan perdido su camino. En ese momento, una flor conocida como el Dragón Florido, florecerá y Maitreya Bodhisattva (Miroku Bosatsu) convocará una reunión tres veces para predicar las enseñanzas y salvará el mundo. Otro nombre de Maitreya Bodhisattva es Jishi Bodhisattva, el bosatsu de la compasión, ya que expresa su promesa de salvar a todos los seres del mundo con pensamiento compasivo.



¿? Lleva una flecha y un arco, que representa la defensa de la doctrina de Buda. La llevan las figuras de muchos brazos. Representación simbólica de los espejos, metáfora del vacío, ya que no refleja el interior sino la forma. Flor de loto y campana que representa el mundo espiritual. El “varja” es un elemento con significado de indestructibilidad de la verdad de Buda. Representa lo absoluto. En Japón se encuentra en la figura de los asistentes y guardianes. Mudra de la concentración: las dos manos una sobre la otra mirando hacia arriba.

Tenbu FIGURAS DE TEMBA O GUARDIANES

Guardianes que velan por la doctrina de Buda, tienen la función de espantar al infiel. Son guerreros celestiales con armadura, rodeados de una aureola flameante. En los pies tienen una figura que simboliza los malos espíritus. El relicario que tiene forma de *stupa* representa la concepción del mundo del budismo, es decir, unión de lo celestial con el nivel terrenal y las tierras inferiores. Portan lanzas, y algunos un pincel y un rollo de papel que representan los textos sagrados del budismo, aquello que ellos protegen. Son tremendamente expresivos y gestuales.

EL PERIODO HEIAN (794-1185)

HACIA UNA IDENTIDAD CULTURAL: UNA NUEVA CAPITAL Y UN NUEVO BUDISMO.

La imposición de las instituciones chinas en la sociedad japonesa fue demasiado rápida y extensa, y resultó impracticable. Los intereses cruzados de la nobleza regional impedían el buen funcionamiento de un gobierno construido sobre la práctica ética. A pesar de las constantes reformas que los eruditos exigían en sus informes, su altruismo les servía de bien poco frente a los intereses de una aristocracia ociosa.

Los monjes de Nara se volvieron cosmopolitas y mundanos, y a menudo participaban de las intrigas de la corte, perjudicando el buen funcionamiento de la administración. En China el gobierno llegó a suprimir el budismo. Incluso persiguió a la Iglesia para defender la autoridad imperial. La solución japonesa fue bastante distinta: en 784 el emperador Kammu y su corte huyeron de Nara. Tras varios intentos frustrados de establecerse en Nagaoka, en el año 793 empezaron las obras para construir una capital completamente nueva. Se llamó Heian-Kyo ("Capital de la Paz y la Tranquilidad"), en la actualidad, Kioto. Y siguió siendo la capital de la corte imperial hasta la Restauración Meiji de 1868. No deja de ser significativo el hecho de que los grandes monasterios se quedaran en Nara.

El establecimiento de la nueva capital fue el preludio de una era basada en unos principios budistas recién introducidos que primaban la disciplina espiritual interior por encima de las consideraciones mundanas. Dos grandes líderes religiosos, Saicho y Kukai, fundaron sendas escuelas de budismo, que, con el tiempo, tendrían importantes consecuencias en el estilo de vida de Japón.

Saicho (767-822) fue instruido por monjes chinos en Nara. No obstante, y como le desagradaban profundamente la decadencia generalizada y la laxitud espiritual entre el clero, se marchó para fundar un pequeño monasterio en el monte Hiei. Kammu quedó muy impresionado ante la rigurosa disciplina de Saicho, y en 804 le envió a estudiar a China. Cuando Saicho volvió un año más tarde, trajo consigo las enseñanzas del monte Tiantai.

La escuela Tiantai era de origen chino (sin antecedentes hindúes) y buscaba reconciliar todos los aspectos de la doctrina budista en una única disciplina que, y éste fue uno de los rasgos más notorios, ofreciera consuelo al hombre común. La salvación ya no era patrimonio exclusivo de los ricos o instruidos, y no se alcanzaba solamente con el estudio de las Escrituras, las obras de caridad o la práctica religiosa, sino por la combinación devota de las tres. Saicho defendía la lectura del *Sutra del loto* (convirtiéndose así en uno de los textos más influyentes del budismo japonés). Garantizaba la salvación no sólo de los hombres, sino también de las mujeres, y destacaba la importancia de las artes.

Con el permiso del emperador, Saicho fundó la Escuela del Loto Tendai en el monte Hiei. Con el tiempo llegó a ser el centro de cultura y enseñanza más importante del país. Kammu era confuciano por formación, y admiraba el calibre moral del Saicho, quien, por su parte, era extremadamente leal al trono, dando ambos un gran paso hacia la japanización del budismo.

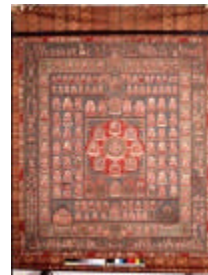
El segundo reformador fue el brillante maestro Kukai (774-835). En 804 embarcó a China para estudiar. En 816 construyó un monasterio en el monte Koya, donde estableció la Escuela Shingon ("Palabra Verdadera o Mantra) de Budismo Esotérico. La enseñanza de los misterios, incluyendo los mismos *mantras*, era personal, oral y directa, jamás escrita.

SHINGON Y LOS MANDALAS

Las enseñanzas de Shingon se centraban en la unidad esencial de lo neúmenico y lo fenoménico (o lo espiritual y lo material), representados por medio de imágenes pintadas o esculpidas de los Mandalas del Diamante y el Seno Materno respectivamente, el universo del Dainichi Nyorai (El Gran Sol o Mahavairocana), el más atractivo para los cortesanos de Heian. Y gran parte de las formulas del arte secular y budista arrancaban de su rico colorido y elaborado esquema.

El Mundo del Seno Materno (fenoménico) va representado con un conjunto de cuadrados concéntricos, el más interior de los cuales contiene un loto rojo de ocho pétalos con un buda sentado en cada pétalo. El mandala que aquí se representa es uno de los primeros mandalas policromos de Shingon pintado en Japón. El *mandala* del Mundo del Diamante (nouménico) consta de nueve *mandalas* cuadrados de igual tamaño que forman un único cuadrado enorme. El cometido del creyente era contemplar los diversos aspectos de los *mandalas* y, a través de esta meditación y con mantras especiales, percibir es estado búdico en el reino de este mundo.

Kukai diseñó el complejo monástico siguiendo el plano de los *mandalas*. Las esculturas van dispuestas de acuerdo con sus posiciones relativas en los *mandalas*, y los esquemas de los *mandalas* del Diamante y el Seno Materno forman el plano de planta de las pagodas gemelas.



EL RADIANTE MUNDO DEL BUDISMO DE LA TIERRA PURA (AMIDÁ)

Se definió la cultura Heian tardía como “una norma del buen gusto”, que se extendía a casi todas las facetas de la vida diaria y convertía “la religión en un arte y el arte en una religión”. Un ejemplo relevante lo tenemos en la creencia en el Paraíso Occidental de la Tierra Pura de Amida, una creencia que inspiró algunas de las tradiciones artísticas más bellas de Japón y cuyo origen es en gran parte deudor del sacerdote Tendai Kuya (903-972) y las peregrinaciones que realizó por todo el Japón. Lo llamaban “el santo Amida” por sus *nembutsu*, la recitación sin fin del nombre de Amida, el Buda del Paraíso Occidental. De las cuatro clases de meditación, la *nembutsu* (agradecer el ejemplo de proselitismo de Kuya) se convirtió en la más practicada entre las clases laicas: el nombre de Amida pronto estuvo en boca de todos, y las imágenes de un Paraíso Occidental de la Tierra Pura se conjuraron en forma de pintura, escultura y arquitectura. El amidismo es el culto a la figura del buda Amida, creencia que se basa en que en el momento de la muerte, el Buda Amida aparece para llevarnos a la salvación, a un paraíso (idea monoteísta). De hecho el amidismo nació como una reacción a las sectas del budismo esotérico, ya que únicamente pedía la invocación del nombre de Buda, por lo cual se acercaba al pueblo, en contraposición a las complicadas sectas esotéricas. Era una doctrina fácil, expansiva y de gran implantación, pues a los ricos les permitía mantener su riqueza material después de la muerte, y para los pobres era una forma de adquirir riquezas una vez muertos.

EL PERIODO FUJIWARA (897-1185)

A finales del siglo IX, la sino-céntrica burocracia basada en los méritos de Shotoku prácticamente había desaparecido. La función del emperador se reducía a presidir los fosilizados actos estatales, mientras que el poder real recaía en manos del regente (*sessho*) y el canciller (*kampaku*). A partir de mediados del siglo IX, en Japón gobernó el poderoso clan Fujiwara, que fue reforzando su posición casando periódicamente a sus hijas con miembros de la debilitada familia imperial. La cultura de finales del período Heian giraba en torno a la capital, y estaba dominada por la familia Fujiwara. Durante el milenio venidero el papel del emperador sería el de una figura puramente decorativa.

EL SALÓN DEL FÉNIX

El regente Fujiwara Yorimichi (994-1074) hizo una demostración de poder e influencia al convertir su residencia en una copia terrena del Paraíso de la Tierra Pura, tal y como aparece representado en el *mandala* Taima importado de China a finales del siglo IX. El exquisito parque de Uji, a las afueras de Kioto, es el marco perfecto para el *Byodoin*, la capilla privada, completada en 1053. Con su armónica fusión de fervor religioso y esplendor aristocrático, el *Byodoin* es la expresión más lograda de la época. Representa el paso intermedio entre la vida terrenal y la muerte. Está situado de cara al río Uji, nombre que proviene de las figuras del techo. Tiene forma de ave con las alas abiertas a punto de levantar el vuelo con las almas que se lleva al más allá. Es un edificio de una planta pero que tiene un trato arquitectónico como si fuese de dos. De hecho, el

Byodoin es un intento de unificar todas las artes, pintura, escultura y arquitectura. Desde el exterior del edificio se ve reflejado todo el templo en el lago, incluso la figura de Amidá.



El maestro escultor de Fujiwara Yorimichi fue Jocho. Fue el primer artista que recibió respetabilidad social y reconocimiento de su obra. Fue el instaurador del trabajo en talleres con ayudantes y nuevas técnicas de trabajo. Jocho pone énfasis en todas las figuras, individualizándolas con carteles en los que figura su nombre y a que se dedican.

La conversión de la propiedad de Fujiwara en el Paraíso de la Tierra Pura *Byodoin* introdujo, a la vez que consolidó, diversos aspectos de la japanización. Su edificio principal, por ejemplo, no guarda unas proporciones colosales, sino que está construido a escala humana, a la par que dota al sedente buda Amidá de una intimidad y calidez tangibles que conforman y caracterizan la claridad e inmediatez del arte Fujiwara. A pesar de las tejas, los pilares y las paredes blanqueadas de estilo chino, el pronunciado ángulo de los aleros, resaltado aún más por el reflejo del agua circundante, le otorga un aire grácil, como a punto de levantar el vuelo.

El Salón del Amidá (denominado el *Hodo* o Salón del Fénix por las aves que coronan el tejado —el fénix se considera animal mítico símbolo de la inmortalidad—) se construyó en una islita en medio del lago artificial. La imagen central de Amidá, esculpida en bloques de madera dorados y lacados, mide dos metros y medio de altura. El buda aparece sentado, en el centro mismo de la sala, en un loto de oro, en una *dhyanamudra* de concentración o ensimismamiento. Es la obra maestra de Jocho, y posee las proporciones del ideal humano perfecto: los hombros algo caídos y las rodillas levemente articuladas mantienen en equilibrio una cabeza redondeada, en reposo sobre el grácil cuello. La deidad es accesible y la capilla le envuelve a uno en una sensación de intimidad, de aspiración terrena llevada a extremos sublimes y líricos. Jocho crea un nuevo canon de proporciones para las figuras sentadas, base de un triángulo entre las piernas y las rodillas, hasta la cabeza, con los hombros dentro del triángulo (isósceles). El buda mira hacia abajo, como si estuviese mirando a los fieles. No deja de ser una imagen sencilla y austera comparada con la profusión del decorado de la aureola. En contraste con Amidá, las figuras que lo rodean están en movimiento.



La obra maestra de Jocho, el buda Amidá. Pan de oro y laca sobre madera (1053)



Arriba, *Bodhisattva* celestial en una nube. Madera pintada

Al entrar en el Salón del Fénix, todas las miradas recaen sobre el resplandeciente Amidá, y luego sobre el baldaquín que lo cubre con un calado deslumbrante: dorado, lacado y con incrustaciones de nácar. El techo es todo de madera, y va trabajando en celosía y pintado con gran delicadeza. Tras el Amidá hay una aureola dorada en forma de llama sobre la que aparecen unas *apsaras* doradas en actitud de adoración volando en nubes que descienden. En las paredes hay murales que muestran el Paraíso Occidental de la Tierra Pura en las cuatro estaciones, con una *raigo* (imagen del cordial buda con sus huestes llevándose al Paraíso la nueva alma) del Amidá descendiendo con su séquito para ir a recibir el alma del fiel. Estos *raigos* representan los 9 tipos de bienvenida, que según el grado de piedad durante la vida, los hombres recibían. Sobre la puerta meridional hay una imagen *raigo* del Amidá y las *huestes celestiales* particularmente curiosa. Amidá mira hacia abajo, contemplando una alma invisible que está situada en la parte inferior derecha de la pintura. Tiene las mandos en postura *mudra* de bienvenida (el pulgar y el índice derechos unidos y la mano levantada, mientras tiende la izquierda hacia el creyente moribundo de abajo). Podemos apreciar la perfecta armonía reinante entre los gremios de los pintores y escultores, en una homogeneidad de estilo perfecta. Los rostros prácticamente corresponden a las esculturas de deidades y músicos.

La muerte de Shaka (Buda histórico) como representación es nueva. La figura esta rodeada de figuras. Las que están alrededor son los seguidores y discípulos, mostrando dolor, movimiento y sentimientos, en contraste con los de los bodhisattvas de la Tríada Amidá, que son hieráticos. El artista pone énfasis en todas las figuras, individualizándolas con sus carteles de su nombre y a que se dedican. La mujer que esta sobre las nubes, es la madre de Buda. El mural no sólo retrata las huestes de seres celestiales tocando instrumentos musicales y a unos monjes absortos en sus oraciones, sino también un nuevo elemento incipiente: el paisaje rural japonés. Las lomas serenas y suaves y los serpenteantes arroyos de Yamato. La reconfortante familiaridad y etérea claridad de estas imágenes combinaban mucho mejor con la nueva práctica amidista *nembutsu* que la complejidad de las enseñanzas de la antigua escuela tántrica de Shingon. Empieza a desaparecer la influencia de la pintura China del paisaje ideal. Las figuras están rodeadas de una línea de pintura roja, y se empiezan a utilizar colores vivos y brillantes, así como figuras en movimiento con características i expressions particulares. Se une el estilo tradicional budista y el estilo yamato-e.

Los murales del Salón del Fenix del *Byodoin* representan el punto culminante de la japanización. El paisajismo *yamato-e* estaba muy influenciado por la elaboradísima literatura japonesa de la época. Es decir, los poemas sobre las cuatro estaciones, los famosos escenarios naturales y los *mono-no-aware* (el pathos, la emotiva melancolía). Partiendo del gusto estético chino, por ejemplo, los nuevos poemas autóctonos sobre la primavera sustituyeron los ciruelos nevados por cerezos en flor, y las majestuosas

montañas por delicados arrozales. El mundo de la imaginación japonesa resplandecía a la luz de la orilla del mar, las lluvias primaverales y la luna y las neblinas de primavera, tanto en poesía como en pintura. Un ejemplo de ello sería el panel *Paisaje a principios de la primavera*, situado en una de las puertas del Salón del Fénix. La agradable escena del río combina la exuberancia con una sensación de intimidad típica de los paisajes japoneses: el río que serpentea, el banco de arena con unos cuantos juncos del año anterior todavía cubiertos de nieve, las colinas alfombradas de pinos y los tejados de paja de las casitas de campo. Los colores se aplican a capas delgadas, y se insinúa el volumen intensificando con discreción los verdes y los blancos. La única sensación de movimiento la dan las líneas onduladas de las curvas del río. El gusto nativo por situar motivos a ambos lados de la composición se perfila aquí en las siluetas de los pinos ligeramente infladas.

Sobre los murales, en la parte más alta y encalada de las paredes, cincuenta y dos monjes y *bodhisattvas* descienden en sus nubes. Estas figuras en altorrelieve bailan, tocan instrumentos y rezan. Puede reconocerse una gran variedad de técnicas escultóricas de mediados del siglo XI, aunque sólo queden restos de pan de oro y pintura. La técnica más avanzada es la utilizada para la figura central de Amida. Las esculturas de gran tamaño realizadas en bloques individuales se partían, combaban y resquebrajaban, incluso las huecas. Jocho y sus artesanos lograron evitarlo con las revolucionarias técnicas *yosegi* y *warihagi*, que cortaban el bloque principal en dos mitades, una posterior y otra anterior, las vaciaban y las volvían a unir para tallarlas. Si se daba el caso, también añadían piezas adicionales a los lados, delante y detrás. Estas técnicas daban una mayor fuerza y estabilidad a la obra y fueron muy utilizadas durante el período Kamakura. Permitieron además a Jocho y su taller fabricar la escultura budista en serie, como si fuera una cadena de montaje. Esta escuela fructificó y una de sus ramas se trasladó posteriormente a Nara, donde dio origen a la Escuela Kei de escultores del período Kamakura.

KAMAKURA Y MUROMACHI (1185-1573)

A partir de 1185 y hasta la restauración imperial en 1868, Japón fue gobernado por una sucesión de dictadores militares que ejercían el poder en nombre del emperador. Esta cultura militar se basaba en la fidelidad y el honor, y en su nombre uno se hallaba dispuesto a morir de muerte violenta. Las hojas de las espadas *samurai*, hechas con dos capas de acero y hierro sometidas a constantes torceduras y golpes, a la ignición y la inmersión, se distinguían por una marca única templada al vapor llamada *ni-e*, muy valorada entre los entendidos. El guerrero mantenía una relación estrecha con los santuarios sintoístas, así como los aristócratas Heian habían hecho con los templos budistas. El trabajo de forjador de espadas tenía un cariz sagrado, ya que practicaba los habituales ritos de purificación y abstinencia antes de templar una nueva arma. E iba además vestido de un blanco puro, reflejo de la blanca indumentaria de los sacerdotes sintoístas. La creencia atribuía a la espada una vida espiritual propia, y el éxito o el fracaso en la batalla se debía al espíritu que habitaba en ella.

Bushido significa camino o vía de los samurais (administradores de tierras, cultivadores de las artes militares y no militares, etc). Los samurais tienen un código ético basado en el shintoísmo del cual extraen la fidelidad al emperador, y en el confucionismo del cual extraen honor y fidelidad, valor y cortesía. Se compara desde la filosofía del budismo Zen al guerrero con la figura del cerezo (espontáneo, rápida floración y rápida muerte).



Las armas de los samurais son el sable que representaba el alma del guerrero y transmitía el espíritu del dueño. La decoración daba a entender la clase del que la poseía. El mango era de madera recubierto de piel de tiburón o piel de ballena, y la funda era de madera lacada negra en sus inicios, aunque más tarde empezó a decorarse. El caballo simbolizaba riqueza y poder, el pez símbolo de prosperidad, el fénix símbolo de inmortalidad, y la grulla símbolo de longevidad. El sable más corto se consideraba un ornamento personal.



Las armaduras tenían como objetivo defenderse, representaban un estatus social, e impresionaban al adversario. Al principio eran de una pieza única muy pesada. Pero después se hicieron más flexibles con acabados en laca o pintura que daban prestigio e identificación y protección. Había diferentes tipos de armaduras para jinetes y para infantería. El casco además era la parte más creativa con cuernos, hojas, medias lunas y símbolos familiares.

Durante el período Edo, los samurais pasaron a ser gestores y su armadura y sables fueron ornamento y se dedicaron al cultivo de las artes. Con la restauración,

dejaron de ser una clase privilegiada ya que ponía en peligro el estado central. Una de las artes a las que se dedicaron fue el tiro al arco, la práctica militar era a caballo y el civil a pie. Una práctica que exigía un equilibrio relacionado con la filosofía Zen.

Minamoto no Yoritomo desde 1185 en el poder, se trasladó a Kamakura, la escarpada costa oriental e instituyó la modalidad de gobierno *bakufu*, ejerciendo el mando en nombre del emperador al que se reverenciaba en puro formulismo. El emperador confirmó la autoridad de Yoritomo con el título de general supremo y dominador de los bárbaros: *shogun*. Después de invasiones mongolas, corrupciones internas, depresiones económicas, restauraciones, rivalidades de clanes, etc, en 1392 el país volvió a estar unificado.

LA ESCULTURA KAMAKURA

Todaiji y Kofukuji fueron destruidos en 1180. La mayor parte de los trabajos de restauración fueron acometidos por la escuela de Kei, descendientes de Jocho. Para Kei, el naturalismo aplicado a la escultura se basaba en dos cosas: creación de imágenes monumentales y majestuosas (budas); y imágenes de la sinceridad de su espíritu (monjes, maestros, modelos reales). Unkei, fue quien más influyó en la escultura Kamakura. El estudio de los modelos Tang y el estimulante contacto con los modelos de la China Song, desembocó en un acuciante realismo y simplicidad. El colorido remitió para dar paso a lo humano. El espíritu de la reforma budista, con su exhortación a las masas, ya se había manifestado en las pinturas del Kozanji.

El realismo kamakura parece recordar el realista estilo Nara del siglo VIII (idealizado, genérico e impersonal) pero el realismo kamakura captaba el parecido físico retratando la vertiente espiritual de un sujeto en particular. Se añadieron a los ojos unos cristales oscuros y centrados que daban mayor viveza a la mirada. Unkei estuvo en el estimulante ambiente de Kamakura, donde Yoritomo se distanció de la enfermiza vida cortesana y promovió una simplicidad marcial y viril que enfatizaba la vigilancia espiritual interior en lugar de la gracia exterior. La escultura kamakura era de bloques sólidos de madera, morada de los kamis, teniendo en cuenta la fragancia, textura, etc. Se utilizaba el ciprés. Se sigue utilizando la técnica de Jocho de múltiples piezas encajadas, que permite el trabajo en grupo, evitando la tensión de la sequedad de la madera entre las partes interiores y las exteriores.



El realismo kamakura es una mezcla de shintoísmo y budismo. Sensación de naturalidad y gestualidad en las figuras, violencia contenida y expresiva. Las figuras que acompañan al Mirokubutsu de Unkei, son representantes de dos patriarcas de la India, que fundaron una secta budista. Son retratos de japoneses, idealizaciones de un personaje histórico. La obra clave de Unkei es el guardian de la gran puerta del templo de Todaiji, dotado de una gran expresividad de violencia contenida, acción exagerada de tensión y miedo. Estaban pintadas y policromadas.

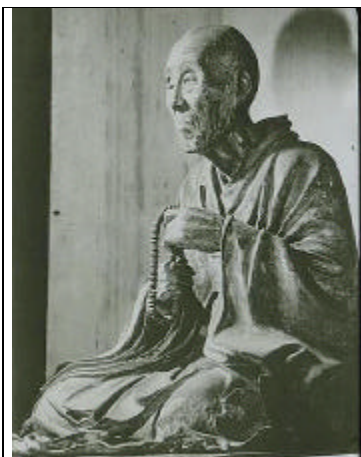
	El <i>Muchaku</i> es un retrato del patriarca hindú Asanga realizado en madera pintada y tallada. El santón, en tamaño natural, está de pie. El peso del cuerpo recae sobre el pie izquierdo, mientras mira ligeramente hacia la derecha con aire intelectual y amable. Unkei retrata al individuo real, con toda probabilidad un maestro zen japonés en particular que debía conocer. Esta figura es una de las principales del Salón Hokuendo del Kofukuji, orientado al norte y de forma octogonal. El <i>Muchaku</i> es la feliz unión de la maestría en el empleo y la forma del <i>contrapposto</i>, la figura se mantiene en equilibrio y relajada.
---	---

En las obras de los hijos de Unkei y alguno de sus discípulos combinaron de modo parecido la influencia Song y la evolución de las técnicas indígenas en sus obras. Podemos contemplar los ropajes de suave cayente y pronunciado corte, la posición de pies y manos más realista, la musculatura apenas algo más pronunciada, los globos oculares de cristal con pupilas oscuras insertadas y, por encima de todo, una intensidad espiritual manifiesta.

El mayor de los seis hijos escultores de Unkey, Tankei (1173-1256) es uno de sus mejores seguidores. Tankei sigue utilizando el canon triangular y deja los ojos entreabiertos para dejar ver los ojos de cristal con el fin de dar realismo. Tankei ideó un *kannón senju* sedente (de mil brazos), buscando el realismo una vez mas moldeando los brazos más próximos al espectador con gran perfección, y dejando los posteriores sin definir dando una sensación de profundidad. Ideó otros mil *kannones* erectos de menor tamaño, con mil brazos también, para el *Rengeo-in* de Kioto, conocido popularmente con el nombre de Salón de las Treinta y Tres Crujías (*Sanjusangendo*). Todas las figuras eran de madera dorada y brillante. Destacan dos obras de Tankei que comunican de una manera especial la pasión y la intensidad del budismo popular de Kamakura.

	<i>Basu-sen</i> aparece como un viejo ermitaño de débil cuerpo y potentes rasgos. Demacrado y barbudo, se apoya en un bastón. Se le marcan los huesos del hombro derecho, por la encorvatura, y en alzada sostiene un rollo <i>sûtra</i>. El rostro arrugado y las escualidas falangetas de los dedos dan testimonio de su edad y del deterioro de su condición física. Sin embargo, la piedad y la benevolencia transforman la veteada tez, de ojos hundidos y larga nariz curvada, en algo parecido a la belleza. La espiritualidad del viejo avanza a pesar de su patético estado. Es una imagen conmovedora de extremo dolor y realismo.
--	---

	Muestra de inquebrantable fe y simplicidad cautivadora es <i>Mawaranyo</i>, de pie y con las manos juntas. Tiene los músculos del cuello tensos, y la boca firmemente cerrada. Sus grandes ojos están abiertos y miran fijamente. Su pensamiento se concentra en la realidad espiritual interior, ignorante de la presencia de los demás.
---	--



La representación del monje budista Chogen. Se desconoce el autor, pero por referencias estilísticas pertenece a la escuela Unkei. Es una figura sentada rezando el rosario de 108 cuentas, que representaban los 108 errores más comunes de los humanos. Talla fina y suave de la ropa. Rostro de hombre viejo, casi perfecto, que expresa gran voluntad gracias a que la cabeza está por delante de la línea del cuerpo. Es una representación de la fuerza espiritual por encima de la ruina física.



El peregrino (monje Kuya) de Kosho, fue de los primeros en predicar el culto Amida. Es obra del hijo pequeño de Unkei. Es un hombre mayor vestido como un peregrino, apoyado en un bastón, con un tambor que le servía para llamar la atención de los feligreses. Utilización expresiva de la frase devota del nombre del Buda Amida, 6 figuras que representan los seis caracteres de nembutsu.

EL BUDISMO ZEN

Al reanudarse el contacto con China, un nº cada vez mayor de maestros japoneses budistas reformistas como Eisai y Dogen (durante los siglos XII y XIII) fueron al continente a estudiar, volviendo con enseñanzas independientes Chan (o zen en japonés). Ascética y pragmática, la disciplina Zen se abstenía de los ritos externos. Esta actitud de eliminar el absurdo tuvo un gran atractivo para la clase guerrera japonesa, y no tardó en contar con mecenazgo oficial.

Floreció un género de retratos patriarcales dedicado a los abades o maestros de los nuevos monasterios llamados *chinzo*. *Chinzo* representa la directa, esencial y personal transmisión de la Ley. Cuando un discípulo había alcanzado un determinado grado de iluminación, se le entregaba un retrato del maestro con una dedicatoria apropiada para la ocasión. Con el mecenazgo de los *shogunes*, la doctrina Zen se extendió con rapidez por todo el territorio.

El budismo Zen llegó durante el periodo Kamakura, durante el establecimiento de los *shogunes*. Representó la renovación estética del budismo y su representación y apareció la arquitectura de paisajes. Darma, monje hindú que llegó a China hacia el siglo VI, se instaló en la corte hasta que se retiró a meditar durante 8 años. Más tarde se cortó los párpados, y de ellos nació el arbusto del te, el cual tomaban los monjes para poder mantenerse durante las largas horas de meditación sin dormirse.

Eisai, creó la secta Rinzaï, que utilizaba el *koan* como base de meditación, la cual es una frase o sentencia sin sentido aparente que ayudaba a desbloquear la mente en el momento de la meditación. Otra secta que se creó fue la Soto, iniciada por Dogen, en la cual no se utilizaba el *koan*, sino técnicas de respiración y postura.

El arte Zen, que se empezó a practicar y a estender, es un arte simbólico que sugiere realidades interiores. Es un arte filosófico-simbólico. Arte de la integridad, que utiliza las formas externas para expresar las realidades interiores, es decir, la esencia de las cosas. En el arte Zen, la belleza de las cosas no está en la forma sino en lo que contiene la forma. Se produce un acercamiento a la naturaleza evitando transformarla, por medio de la sencillez, naturalidad, y sin refinamiento artificial (Wabi, Sabi, Shibui).

LA PINTURA ZENGA DEL PERIODO MUROMACHI

Consolidado el mecenazgo de los monasterios Zen y sus actividades culturales asociadas, los militares en el gobierno de Kamakura pretendieron transmitir un legado cultural que rivalizara con el de la aristocrática época Fujiwara y consolidara su legitimidad. Los nuevos monasterios Zen eran centros de aprendizaje del chino y dada la dedicación de los monjes a la literatura, las artes y los estudios chinos, fueron reprendidos y etiquetados de *buijinso* o monjes intelectuales. Muchos vivieron algunos años en China y su producción guardaba un gran paralelismo con las artes de los monjes Chan de China.

Hay un retorno sobre los modelos chinos, la pintura a tinta monocroma china era considerada como lo más puro. Era pintura de paisaje pero no pintada al exterior, sino a través de una técnica de interiorización para después expresar un paisaje ficticio pintado desde el interior. Para los chinos la pintura de paisaje era un sistema relacionado con la filosofía Taoísta y confucionista. Tenía la intuición de ser una vía de transmisión del Taoísmo y el Confucionismo. La relación de la pintura china con el budismo Zen, se basa en la interiorización de conceptos. Se considera el arte del paisaje como una manera de contactar con la naturaleza de Buda. Como consecuencia, resultan paisajes unitarios, con carácter universal, que no muestran detalles, ni imitan un lugar concreto. Hay un intento de implicar al máximo al espectador con la imagen. Intento de situar al espectador dentro del cuadro. Utilización de la niebla como recurso estilístico para jugar con el vacío.

La pintura Zen llegó junto con el Budismo Zen al Japón. La mayoría de artistas Zen evidentemente fueron monjes. La pintura Zen, desde el Japón purificó lo material y lo artificial, quedándose sólo con la esencia. Renuncia al color y representación desnuda. Se representa la vital existencia, desligada de cualquier referencia concreta. Se consiguen obras de pocos elementos, que en vez de mostrar, sugieren espiritualidad. La naturalidad en el arte oriental significa un intento de atrapar el espíritu de la naturaleza y del hombre en la naturaleza. La espiritualidad es una de las características de la pintura, entendida como automatismo, no como azar, y de perfección técnica.

En los textos Zen se compara muchas veces la vida como una pintura. Idea del vivir el presente. En la religión Zen, el pasado sólo existe en nuestra memoria, el futuro en nuestra imaginación, y lo único que existe es el presente como realidad actual. La pintura es una obra instantánea y no modificable. Las obras Zen son un intento de iluminación y provocación hacia el alumno-discípulo. Es un intento de abrir el tercer ojo, sobre los tres conceptos: Sabi, concepto de soledad (grandes espacios vacíos); Wabi, utilización de economía de recursos para decir el máximo (mínimo materia=máximo mental); Shibui, trazos poco definidos e inacabados.

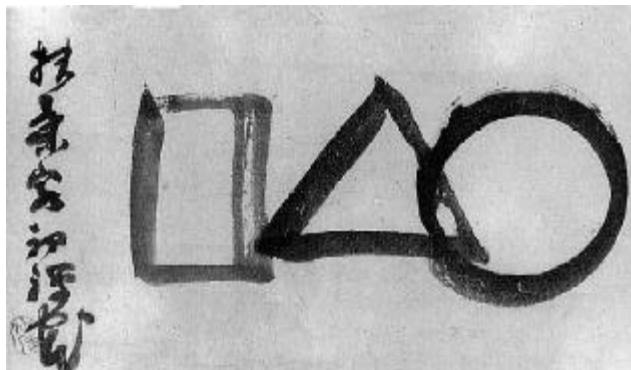
Sesshu. El maestro más importante de tintas paisajistas japonesas, Sesshu (1420-1506), estudió pintura Zen en el Shokokuji, en Kioto, bajo la dirección de Shubun, y posteriormente fundó el estudio Unkoku-an. Pintó obras de gran formato para las paredes del Centro de Exámenes de Pekín y pudo analizar la pintura académica Ming. Al volver a Japón reemplazó la ambigüedad espacial e incoherencia en las proporciones características del poético estilo Shubun por un orden racional y sustantivo. El eje de sus obras ya no era el vacío sino la masa. El rasgo dominante era la montaña, era el motivo central. El espectador dejaba de vagar como en sueños y seguía en cambio los medidos pasos de los viajeros. Los pinos gemelos que solían abrazar el espacio de Shubun ahora desdibujaban la vastedad del lago con su posición central y su directa y clara elevación. Utilizó sistemáticamente hombres, árboles, ríos, montañas y templos, todos elementos de básicos de la pintura china. Sus composiciones se mezclan en el

detallismo chino en la parte inferior para después en la parte superior romperlo. La intención de Sesshu ya no es pintar paisajes eternos y universales, sino momentos concretos de un determinado paisaje (cuando empieza a llover o nevar, etc). Sus obras están definidas por diagonales y utiliza un pincel muy anguloso que da sensación de cristalización. En su “Paisaje de las costas de Japón” encontramos los elementos de “el puente hacia el cielo” que simboliza la conexión entre el mundo de los hombres y el mundo divino, además de una forma muy realista (es un paisaje que existe realmente) y una gradación tonal que le da volumen.



Aquí tenemos un paisaje impresionante: árbol al lado de un río y unas montañas como fondo. Todo en medio de la niebla. El protagonista aquí es la niebla (el vacío). Recreación de un paisaje universal e inconcreto. Las manchas que representan el árbol, dan la sensación de inmaterialidad (en filosofía Zen las cosas son cambiables e inconcretas). Es una técnica muy viva, muy impresionista, sin contornos definidos, aplicando siempre manchas. El espectador debe contemplar la obra, pues el autor sólo sugiere.

Sengai. Sengai (1750-1837) pintaba de una manera simple, directa y espontánea, muy apreciada en todas partes y considerada especialmente apropiada para el mundo del té. Pintor zenga de gran economía de recursos y gran expresividad. Sus obras son expresiones de puntos doctrinales de la filosofía Zen. Estilo de gran simplicidad, pincelada ágil, viva y casi inacabada. Toda la pintura Zen siempre intenta recrear la naturaleza pero de una manera purificadora, descargando su materialidad. Por ello se renuncia al color.



“Círculo, triángulo, cuadrado”, visión que el Zen tiene del universo. Círculo es representación del infinito (Buda) fundamento de todos los seres, Triángulo representación del principio de todas las formas (leyes de Buda), Cuadrado es representación y desdoblamiento infinito que origina la multiplicidad de las cosas (el universo terrenal). Es una representación que explica la conexión entre el hombre y Dios (Buda). Otra explicación viene a decir que el círculo es el todo o perfección, el triángulo es el inicio de todas las cosas, y el cuadrado es un triángulo doble proceso por el cual se generan todas las formas y seres del universo. Formalmente se representa el desdoblamiento. El círculo es de tinta negra, el triángulo es más claro y el cuadrado es de tinta casi aguada. Simplicidad formal / Complejidad espiritual, o Mínimo material / Máximo mental.

JARDINES SECOS Y PAISAJES

En 1265 finalizó la construcción del templo de Tenryuji, al noroeste de Kioto y enclavado en un antiguo jardín que había sido uno de los retiros espirituales favoritos de los cortesanos desde el siglo X. La sobresaliente composición pétrea del estanque, imitando la isla china de los inmortales, Penglai (isla de la tortuga), debieron crearla artesanos chinos. Las siete rocas conforman un paisaje Song tridimensional (un pináculo central erguido sobre otras cumbres secundarias), y quizá sea el único ejemplo existente del arte de la jardinería de rocas Song.



El jardín del estanque Heian, diseñado en su origen para ser contemplado desde perspectivas cambiantes mientras uno iba avanzando en un bote, podía admirarse ahora en su totalidad y desde una única perspectiva, el Pabellón Dorado de tres plantas. Los ideales Heian de las distintas ópticas vistas desde un bote dieron paso a la silenciosa contemplación Zen, dirigida hacia un único punto.

El paisaje sin aguadel jardín del Ryoanji, en Kioto, toda vez que constituye un monumento a la quietud, resume todas las tensiones artísticas de la era Muromachi. Este jardín Zen, circundado por un muro y que debía contemplarse desde la balaustrada del edificio contiguo, crea un paisaje marino utilizando sólo rocas (como montañas) y guijarros (a imitación del mar). Cinco grupos de diecisiete rocas entre rastrillados guijarros (en forma de olas) se combinan para generar la máxima tensión visual. Si observamos la composición desde la entrada, veremos que el grupo mayor está en primer plano, mientras los otros van descendiendo en tamaño a medida que se alejan: en un brillante ejercicio de perspectiva intrínseca, el modesto espacio así organizado parece mucho mayor. Si cambiáramos la posición de una única roca, eliminaríamos la energía psicológica latente. Esta manifestación suprema de realidad/ilusión desesperó a las generaciones posteriores de maestros jardineros, quienes intentaron en vano imitar ese mismo efecto en otros parajes, y constituyó uno de los principales retos para los estudiosos de la historia de los jardines japoneses.



Jardín Seco de Daisenin, Daitokkuji

LA CULTURA DEL TÉ

El *chado*, o camino del té, se puede denominar también *chanoyu* (agua caliente para el té). La ceremonia del té es una unión de sensibilidad estética y acto social y cultural. Arquitectura, jardinería, cerámica, caligrafía, historia y religión van unidos en el concepto estético. El té como bebida se introdujo en el siglo V o VI a.c. y se convirtió en bebida común entre la población a partir de la práctica samurai. Se denomina *maccha* o *matcha*, es de un color verde vivo, no es en hojas sino en polvo, y no se hace por infusión sino por emulsión.

El jardín es la transición entre el mundo exterior y la casa del té. Se configura como un camino iniciático hasta llegar al salón de la casa. La casa del té es un espacio cerrado que no interrelaciona con el exterior. El jardín está hecho para recorrerlo, no para observarlo, es húmedo y con mucho musgo, no hay flores, sólo árboles o arbustos de flor perenne para dar la sensación de perpetuidad. El recorrido por el jardín está preguiado, en el jardín exterior se recibe a los invitados, y en el interior se realizan labores de reposo. El pavimento es el que guía sobre la velocidad y el espíritu del caminar por el jardín.

La casa del té siempre es de madera, con pilares sin pulir (normalmente son troncos de una madera concreta del norte de la isla). Es un lugar elevado para preservarlo y para mostrar su espiritualidad. Las paredes son de estuco terroso, el suelo es de tatami y las ventanas son un enrejado cubierto de papel.

PERIODOS AZUCHI-MOMOYAMA Y EDO

En 1576 Oda Nobunaga (1534-1582) dio un golpe de Estado en Japón y convirtió Azuchi en una fortaleza centrada alrededor de un castillo amurallado, recinto que terminó de construirse en 1579. Los miembros del prolífico estudio dirigido por el taller de pintores profesionales de Kano decoraron los muros interiores del castillo. Los pintores Kano estuvieron al servicio del shogun durante varias generaciones y al llegar el período Edo, ya habían creado el estilo oficial del shogunado Tokugawa. Eitoku transformó el estilo meridional de Muqi empleando las técnicas del estilo académico septentrional que convertía las suaves pinceladas modeladoras y los delicados toques de musgo en configuraciones angulares y puntiagudas de orillas rocosas y enormes pinos astillosos que electrificaban el espacio. El murmullo de la tensión es casi audible. Las formas vetustas y sumamente arqueadas ocupan y casi desbordan las enormes puertas correderas.

Una estancia tras otra, incluyendo las salas, se decoraba con pinturas de leones chinos de rizadas crines, dragones y tigres Zen, las cuatro estaciones, botes amarrados e inclinados puentes, jardines y peonías, todas ellas con incrustaciones de pigmentos y un suntuoso acabado en pan de oro. Todo era de una gran simplicidad y de grandes superficies. Sus características básicas eran la utilización siempre de fondos dorados, composiciones muy estructuradas, gran claridad cromática, composición con un marcado carácter rítmico.

El máximo artista es Kano Eitoku. Hace paisajes de las cuatro estaciones, con estilo monumental que busca uniformidad en el espacio. Utiliza unos grandes troncos que estructuran la composición. El tronco está tratado como una gran masa sólida en diagonal que abarca un par de fusumas. Entre las grandes masas de sólidas podemos encontrar una serie de motivos anecdóticos que dan la sensación de estar en un espacio natural. Hay al mismo tiempo diferentes niveles de composición: las masas y los detalles. Utiliza la tinta gris de una forma delicada. El biombo de los leones pintados de una forma muy feroz, es una pintura de fondo plano, pero Eitoku pone un par de detalles que finalmente dan profundidad, y espacio.

Otro artista es Tohaku, un elemento independiente dentro del decorativismo. Tiene mucha influencia de la pintura budista, y la influencia de la pintura Zen. Conocía la pintura Song y Huang y conocía también la pintura Zen de los templos japoneses. El mono intentando coger la luna reflejada en el agua tiene el sentido, dentro de la filosofía Zen, del hombre poco instruido y poco refinado. Pero Tohaku cambia el símbolo del mono y crea una alegoría de la imposibilidad de conseguir el verdadero conocimiento (la luna). Las partes de la ramas tiene un trazo muy definido, muy angulares y muy tensas. Pero encontramos pinceladas suaves que marcan la imagen con líneas finas y curvas.