

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.

13. EL PABELLON SHOIKEN

El ánimo se serena, y tras el aluvión de sobresaltos y emociones, llega la calma. El suelo es plano y la visión más amplia. El camino al frente invita a la marcha (Plano 13.1). A la izquierda, más o menos a un tercio del largo del camino recto, una leve dilatación de forma cuadrada, gira la grava y otra senda de piedras amorfas nos transporta a unos setos que, de nuevo, no dejan ver nada (Fig 13.1).

Lo mismo que en la Puerta Imperial, si alguien quiere ver algo, que camine y avance. De frente, dos setos en talla geométrica, se ofrecen perpendiculares al paso. El primero, más ancho, se ciñe al camino. Por detrás organiza un vestíbulo de acceso al que llega un *nobedan* estirado. El segundo obstruye el paso y fuerza a virar, a escuadra, por la alfombra geométrica. A la derecha, el primer seto que también ha girado cierra la vista y a la izquierda aparece El Pabellón Shoiken, que enseña una esquina e invita a seguir adelante.

Dicen, los que saben de historia, que este edificio fue el último en construirse en el Recinto Katsura. Su nombre viene a decir Pabellón de los Pensamientos Sonrientes, y parece que tiene el origen en los versos de un poema chino conocido en la época: "...Un rayo de sol en la rama, todavía tierna, despierta el deseo de querer sonreír..."

Como siempre, de manera distinta, pero de manera distinta, también como siempre, del *nobedan* inflexible se desprende, en ángulo obtuso, un sendero de piedras diversas, que lleva a la puerta de entrada. Tres de ellas se elevan del suelo a diferentes alturas para poder descalzarse, dejar las sandalias y subir a la galería con suelo de madera, que delante de los *shojis* forman la puerta de entrada.

El edificio es menos cuadrado que los anteriores. Su planta se alarga hacia el este, al tiempo que se va retranqueando hacia atrás, haciéndose cada vez más estrecha. Desde el punto de acceso las esquinas impiden ver la fachada completa y a medida que se avanza se descubre lo que queda detrás (Fig13.3).

La Planta se inserta en una plataforma rectangular definida por un cinturón de piedras alineadas, de pequeño tamaño. La parte más grande del terreno acotado corresponde a la zona de servicio y sus patios adjuntos, que unido a la existencia de aseos en la parte más estrecha, así como a la cercanía del Palacio, hace pensar en el uso cotidiano del Pabellón Shoi-ken (Planos 13.2, 13.3, Fig.13.2).

El papel de los setos recortados ortogonalmente, para la calificación del espacio, vuelve a ser esencial y preciso. El oculta y revela es el hilo constante que mantiene en vilo al que recorre el recinto (Plano 13.2).

Plano 13.1 Situación y topografía.

Plano 13.1



Fig 13.1



Fig 13.2



Fig 13.1 Los setos perpendiculares al paso no dejan ver nada.

Fig.13.2. El patio de servicio protegido por los setos recortados ortogonalmente.

13. EL PABELLON SHOIKEN

175

Plano 13.2 El Shoiken en su rectángulo bordeado de piedras, con los setos organizando su entrada.

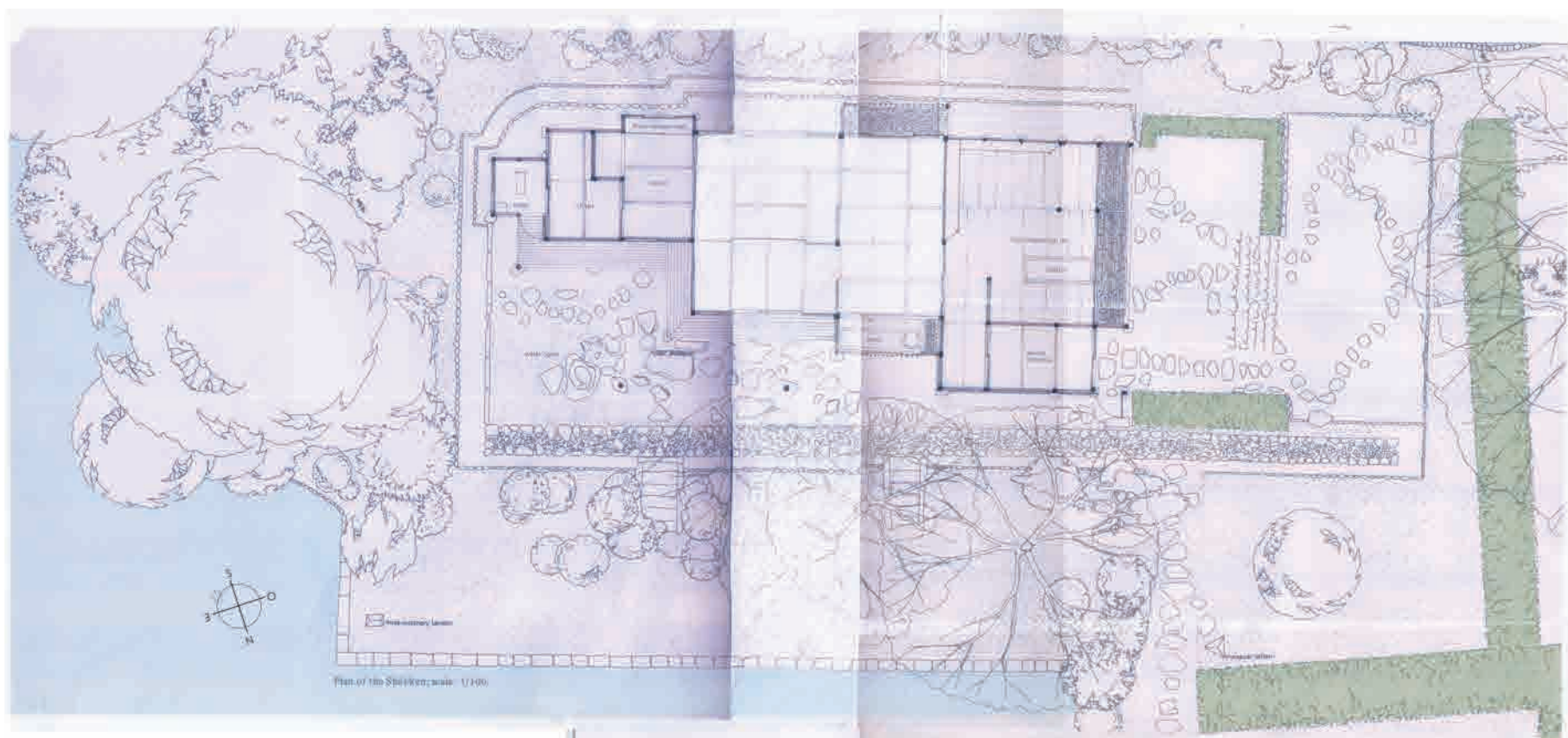




Fig 13.3 Shoiken. La fachada norte mirando hacia el este. Los retranqueos de las esquinas impiden verla en su totalidad.

13. EL PABELLON SHOIKEN



Fig 13.4 Shoiken. La fachada norte mirando hacia el oeste.
El nobedan de 85cm. de ancho y 25m de largo limita hacia el norte, el plano horizontal donde se emplaza el edificio. Al otro lado un plano inclinado, con escalinatas, baja al embarcadero en el lago.

De la antecámara de entrada, con cuatro *tatamis*, se puede pasar directamente, de frente, a la Sala Segunda de seis *tatamis*, o a la derecha a la Sala Tercera de siete *tatamis* y medio, y a través de ella de nuevo a la Sala Segunda. A la Sala Primera, la más importante, sólo se puede llegar desde la Sala Segunda. Tiene tres *tatamis*, el techo más bajo y el *tokonoma*. Por su humildad se reconoce su categoría (Plano 13.3).

En la Sala Tercera, la disposición de los siete *tatamis* y medio que cubren el suelo, tratan de evitar la simetría del rectángulo donde se inscriben. La pared que la separa de la cocina hace de fondo hacia el oeste de todas las salas. A pesar de que ahora está siempre cerrada, su alzado interior resulta exquisito. A la derecha el *fusuma* de acceso a la zona de servicio es de tablillas de madera sobre un bastidor de listones, como en la Sala de la Espada, del Antiguo Palacio. A la izquierda, el tabique es un plano liso con una especie de "pasaplatos", con cuatro puertas correderas a la altura de medio *tatami* del suelo. Es fácil imaginar cómo se dilata el espacio por esa rendija hacia la cocina (Fig 13.5).

Las puertas que corren están decoradas con telas de seda con motivos de nubes. En todo el recinto no existe ninguna pared como ésta y es muy valorada por los especialistas debido a la sutileza de sus proporciones y al contraste cromático de los materiales.

En el costado norte, el fogón de brasas para la ceremonia del Té queda al interior en la base de una ventana con *shojis* que casi ocupa la totalidad del frente.

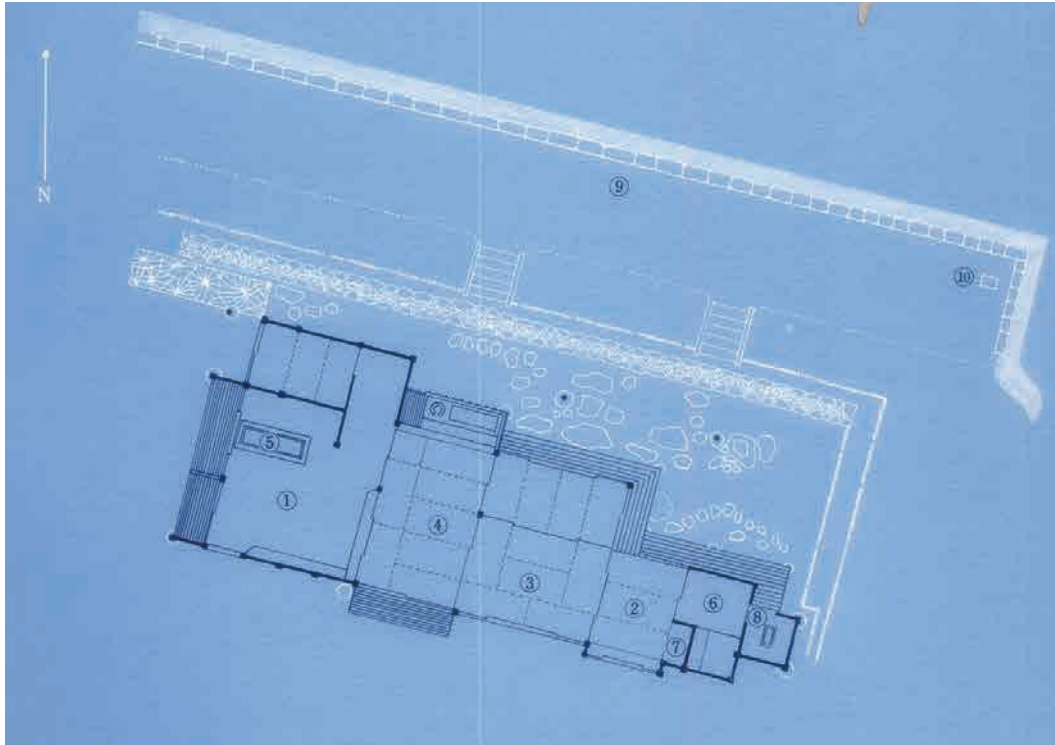
La asimetría dirige la composición. Los estantes de apoyo ocupan un plano macizo de tablas. A la derecha, una ventana baja, fuera de modulación, expresa la frescura de lo asimétrico, lo casual y lo inesperado. Delante del hogar, un pavimento de madera protege las esteras del fuego, y consigue modular el espacio de la ceremonia en el ancho de un *tatami* y el largo de *tatami* y medio. A la izquierda en el suelo, la zona de limpieza de la vajilla con el escurridor de cañas (Fig.13.6).

Por el exterior la ventana de *shojis* está protegida por un enrejado de cañas que filtran las vistas. Algunos aseguran que hay varillas de acero insertadas en el interior de las cañas de bambú de la reja. Si es así, será para intentar que no se deformen, más que para conseguir que no entren (Figs 13.7, 13.8).

Al sur, por una abertura de *shojis* a eje con el espacio interior, se accede a una terraza, con suelo de cañas paralelas a fachada, del ancho de un *tatami*. Un diafragma de cañas verticales delimita el espacio habitable y permite vislumbrar al fondo el cierre y los campos de antiguo uso agrícola para el propio Palacio (Figs 13.9, 13.10).

13. EL PABELLON SHOIKEN

Plano 13.3



179

Fig 13.5



Plano 13.3 Shoiken. Planta.

1.- Despensa y cocina. 2.- Sala Primera. 3.- Sala Segunda. 4.- Sala Tercera. 5.- Fuego. 6.- Almacén. 7.- Tokonoma. 8.- Aseos. 9.- Embarcadero. 10.- Linterna.

Fig 13.5 La Sala Tercera desde la Sala Segunda, con todos los *fusumas* abiertos. Al fondo la pared divisoria de la cocina con la puerta de madera y el pasaplatos cerrados.

Fig 13.6 Los estantes con el escurridor de cañas.

Fig 13.7 Sala Tercera, costado norte. El espacio para el fogón. La simetría de la ventana de *shojis* se desfigura con el resto de los componentes.

180

Fig 13.8 Fachada norte. Ventana con enrejado de cañas delante del fogón de la Sala Tercera.

Fig 13.7



Fig 13.6



Fig 13.8



13. EL PABELLON SHOIKEN

Fig 13.9



Fig 13.9 Sala Tercera, costado sur. A la derecha la pared divisoria con la cocina y su pasaplatos de nubes cerrados. La simetría de la ventana de shojis se desfigura con los tatamis del suelo y el resto de los componentes.

181

Fig 13.10 La terracita enrejada de la fachada sur de la Sala Tercera. El techo y los laterales son diáfanos. Los shojis, el diafragma de cañas y la verja de los huertos del fondo. Tres planos paralelos verticales que dan secuencia al espacio.

Fig 13.10



La Sala Segunda, a continuación de la Sala de Acceso (Fig 13.11), es la sala central que organiza la planta (Planos 13.2, 13.3). Se abre hacia el sur, a través de unos *shoji* elevados ligeramente del suelo y dispuestos a eje con la sala de acceso. El espacio de norte a sur se atraviesa traspasando planos sucesivos, modificables moviendo mamparas.

En la parte de abajo un trapezoide de terciopelo dorado colocado sobre un damero de fondo, inquieta y confunde.

La Sala Primera en su fachada norte, tiene una ventana baja, a ras de suelo, de un *tatami* de largo por dos tercios de *tatami* de alto, con dos hojas correderas translúcidas. Por fuera está protegida por un entramado de cañas y ramas de sauce. Por su lado sur, una dilatación de medio ancho *tatami* de profundo, permite disponer una mesa de un *tatami* de largo, para leer y escribir. Inmediatamente sobre el plano de lectura, una ventana de dos *shojis* se centra en el vano. El *tokonoma* adquiere importante presencia. La pequeñez del espacio le concede recogimiento a la sala (Figs 13.12, 13.13).

El espacio interior fluye por dentro. La diagonal se impone en las visuales y a cualquier movimiento todo gira horizontalmente; lo visible se oculta y lo oculto aparece (Figs 13.14, 13.15).

Sólo se han visto dos locales de aseo o servicio, uno en el Pabellón de Espera del banco corrido y éste, en el Shoiken. En el Nuevo Palacio, al que no se ha entrado, al costado del dormitorio imperial, también hay aseos.

En el Japón de la época y aún ahora, se distinguía el local del baño del de la evacuación. El baño más doméstico, el *ofuro*, se tomaba en un cubo de madera adosado a una estufa con brasas que calentaba el agua, y se hacía en la cocina o en cualquier dependencia, sin importar demasiado la presencia de gente de cierta cercanía (Fig.13.18). El problema de la evacuación, inquietaba sobremanera a Bruno Taut, e imagino que también a su esposa (Fig 13.17) Extensas reflexiones hace al respecto:

*“Tratándose de un pueblo estéticamente tan desarrollado, resulta difícil entender que casi ninguna casa esté libre de semejante mal olor. En los restaurantes y en los hoteles, ese mal olor, conforme va aumentando la intensidad, le indica a uno el camino a los lavabos mejor que si hubiera un letrero... El sistema de evacuación aumenta los olores, ya que el agua corriente y la canalización son relativamente infrecuentes. Los desperdicios se sacan de vez en cuando con una pala del foso o del cubo y se transportan en recipientes de madera hasta el campo.... Los retretes de los campesinos suelen ser de una ingenuidad casi conmovedora; sólo tienen un cubo fuera, al aire libre, rodeado unas veces de arbustos muy tupidos....en ocasiones están abiertos a la calle que parece que los transeúntes son invitados a rendir tributo a este privilegio tan valioso para el campesino...”*¹

13. EL PABELLON SHOIKEN

Fig 13.11 La Sala Segunda desde la Sala de Acceso. La abertura hacia el sur.

183



Fig 13.12 Sala Primera. Costado norte.

Fig 13.13 Sala primera. *Tokonoma* en el costado este, con la mesa de estudio a la derecha hacia el sur. En los *fusumas* que dan al local de servicio, quedan veladas líneas de un posible damero como en el Pabellón Shokin-tei.

184

Fig 13.14 La Sala Tercera a través de la Sala Segunda desde la Sala de Acceso. La diagonal enriquece la visión del espacio en secuencias fugaces. La luz de norte y de sur, tiñe en mitades los *tatamis* del suelo.

Fig 13.12



Fig 13.13



Fig 13.14



13. EL PABELLON SHOIKEN

Fig 13.15



Fig 13.15 Al fondo la Sala Primera, a través de la Sala Segunda, desde la Sala Tercera. De la luz a la penumbra. El japonés se recoge en su elogio a la sombra.

Fig 13.16 *Ofuro* cubo de madera para bañarse en una casa rural.

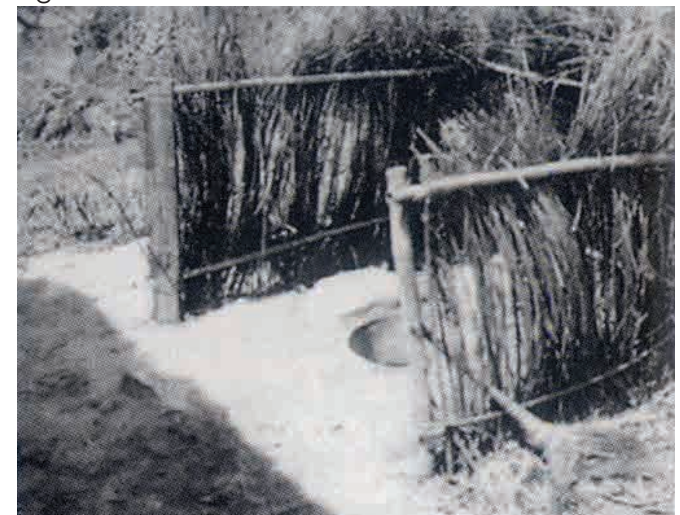
Fig 13.17 Retrete al aire libre de un campesino.

Fig 13.16



185

Fig 13.17



La cubierta inclinada tiene acabado de paja en la zona central y en la zona de porche, y la parte más estrecha al este, de maderitas de ciprés (Fig 13.18). Por debajo, en el cubierto exterior, el entramado de cañas de bambú queda a la vista apoyadas sobre un durmiente de un redondo de madera y pilares, algunos exentos. La estructura es de redondos desbastados de cedro y como casi siempre, los pilares se apoyan en piedras irregulares convexas, que expulsan el agua.

En el alero de la fachada norte, la de la entrada, y en el patio de servicio, un canalón de media caña recoge el agua de lluvia y lo lleva a dos bajantes de bambú, que drenan el agua a través de sutiles arquetas de cantos rodados (Fig 13.19). En la parte más estrecha, el canalón de media caña vuela hacia el este y evacua en un hilo de agua que desaparece en el suelo a través de una zanja de drenaje repleta de grava (Fig 13.20).

Desde el exterior si se mira hacia atrás, el camino ya hecho se revela de nuevo atractivo y cambiado, da ganas de darse la vuelta, y hacerlo a la inversa (Fig 13.21).

Por el interior la cubierta de paja no se hace visible. Salvo en la Sala Primera, que es de entramado de cestería, el interior tiene un falso techo plano de entablillado de madera oscurecida. Las alturas son diferentes atendiendo a la estancia. Las necesarias secciones explican la riqueza de techos en la parte habitable (Plano 13.4).

El techo más alto es el de la cocina despensa, la zona de servicio. El humo se disipa con la ayuda de las altas ventanas. El almacén y las Salas Segunda y Tercera, tienen el techo a la misma altura pero sensiblemente más bajo. La Sala Primera, la más recogida, es la que tiene menos altura.

El listón que alberga el carril superior de las puertas correderas recorre las distintas estancias a idéntica altura, y consigue con eso la unidad y sencillez que para ser arte requiere. Su forma seduce. Para conseguir inercia a flexión e indeformabilidad en la guía, un tablón rodeado de caña y un palo, aumentan su canto donde lo necesita (Fig 13.22).

Las partes fijas y opacas de las fachadas son de pared de barrotillo de sauce, recubierto de argamasa con paja, y acabado de arcilla ocre de la denominada tierra de Osaka. Un muestrario de diferentes aberturas perfora los paños. Las más representativas son seis circulares encima de la puerta de entrada que por fuera dejan visto el entramado de cañas y ramas de sauce, mientras que por dentro, mediante una abertura rectangular corrida, con cuatro hojas correderas translúcidas, permite ajustar la ventilación cruzada en las horas ardientes.

El arquitecto se siente abstraído por lo que acaba de ver. La sección

13. EL PABELLON SHOIKEN

Fig 13.18 Exterior del pabellón Shoiken. Fachada norte.



Fig 13.19 Arqueta de cantos rodados a pie de bajante de caña.

Fig 13.19



188 Fig 13.20 Al este, delante de los servicios, el canalón de bambú continúa su vuelo y descuelga un hilo de agua en la zanja de drenaje cubierta de agua.

Fig 13.21 El Onrindo desde el Pabellón Shoiken. Los caminos se pierden en el espesor de la floresta.

Fig 13.20



Fig 13.21



con las diferentes alturas de techo le evoca los procedimientos árabes para calificar el espacio. Los dibujos de Le Corbusier de la Mezquita Verde de Brusa, y su conocida frase, que tanto repetía su profesor de tercer curso de proyectos: “es más fácil zonificar moviendo el techo que moviendo el suelo.”

El espacio que fluye por dentro, mientras el sol se cuele por las aberturas de sur, y las esquinas por fuera, que ocultan el tamaño completo del edificio para que se descubra por partes, le rememoran las plantas de las Usonian Houses de Frank Lloyd Wright.

La casa de Katherine Winkler de 1929 en Okemos, Michigan, se le dibuja en el aire (Fig 13.23).

La planta modulada sobre un pavimento, medio tatami, deja fluir el espacio que varía y se enriquece, según cual sea el punto vista. Las esquinas, por fuera, rompen el volumen, y a veces los muros se alargan para esconder más aún lo que viene detrás. Las paredes del patio ejercen de setos para calificar el espacio exterior. La forma se construye rellenando cuadrados, como los bordados de nuestras abuelas con el punto de cruz. La historia de Wright se le hace visible y se da cuenta que el “médium” son los espacios que acaba de ver. La aparición es tan basta que prefiere, mas tarde, repasarla con calma.

De salida, una linterna de piedra, la única triangular, arrojada por el seto geométrico despide contenta al huésped querido (Fig. 13.24).

A la derecha queda la zona frondosa y de frente, por fin, se adivina el Palacio...(Fig 13.24).

Fig 13.23

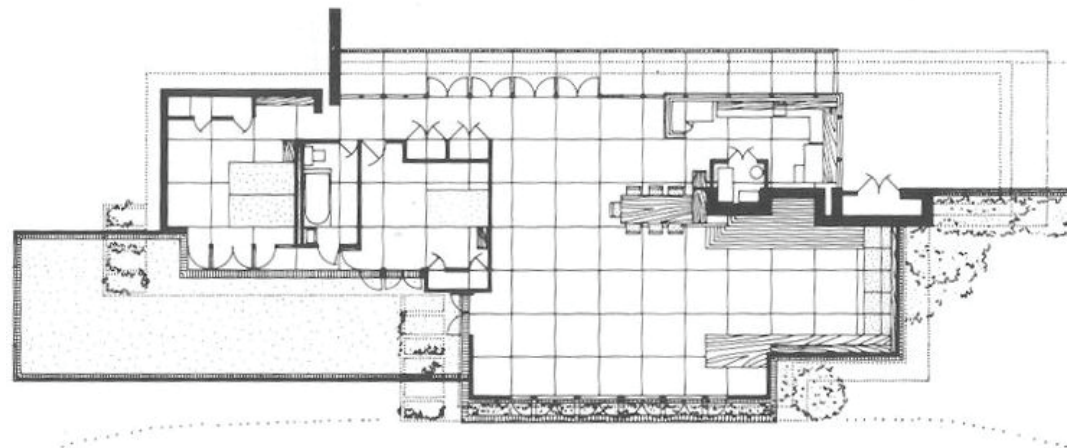


Fig 13.23 Casa Katherine Winkler. Okemos, Michigan. Frank Lloyd Wright (1929).

13. EL PABELLON SHOIKEN



Fig 13.24 La Linterna para admirar la Nieve, al borde del camino, parece despedir al que sale. Es la única de forma triangular de todo el recinto.

14. EL PALACIO IMPERIAL DESDE EL EXTERIOR

El Palacio Imperial, en sus partes más antiguas y representativas, se ha visitado por dentro. Desde su patio de entrada y la Plataforma para contemplar la Luna apenas se puede ver su aspecto por fuera. De cerca los sucesivos retranqueos en planta impiden tener visiones completas.

El Palacio está ubicado para hacer de escenario al ser contemplado desde el otro lado del lago. La cubierta de tablillas de ciprés sólo cubre la parte visible desde ese lugar. Su crecimiento escalonado en el sistema llamado “de vuelo de pato” se hace siguiendo una diagonal orientada hacia el sur, de manera que al ser vislumbrado desde la penumbra de un norte boscoso, alcanza el protagonismo concedido al actor principal.

Es cierto que en verano y otoño a través de la frondosa vegetación solo se entrevé puntualmente cuando el claro de ramas y hojas permiten hacer el agujerito preciso. No por eso pierde interés lo advertido sino que, al igual que la lucécita de la casa de la bruja en el bosque de Hansel y Gretel, invita a acercarse y descubrir su presencia.

Por desgracia, desde hace tiempo, el Palacio Imperial está cerrado a las visitas turísticas y por lo tanto es muy difícil encontrar imágenes con los shojis abiertos. Su presencia hermética impide descubrir hacia adentro las infinitas transparencias y concatenación de espacios que los paneles correderos permiten crear. Al mismo tiempo la unión exterior- interior que la concepción de los *shoin* lleva implícita solo puede mostrarse, de afuera hacia adentro, en muy pocas imágenes.

El Palacio desde los Pabellones del Té y el sendero de piedras.

El sendero de piedras, ya recorrido, ha obligado a mirar hacia el suelo. Cuando ha permitido levantar la vista, lo mostrado era suficiente para sentirse invadido por la sorpresa encontrada. Si desde el recorrido se quisiese buscar la presencia del Palacio, hubiera sido imposible ver algo hasta llegar a la playa de cantos rodados oscuros con la linterna en su cabo.

Las visiones varían según la época del año, pero hasta llegar al Pabellón Shokatei, en lo alto del cerro, la Isla de los Inmortales se interpone por medio y deja en segundo plano la figura del escondido Palacio.

En un seguido de imágenes podemos ver como poco a poco se aclaran las vistas hasta llegar a descubrir las fachadas sur y este, sin nada delante.

Plano 14.1 Situación y Topografía

Plano 14.1

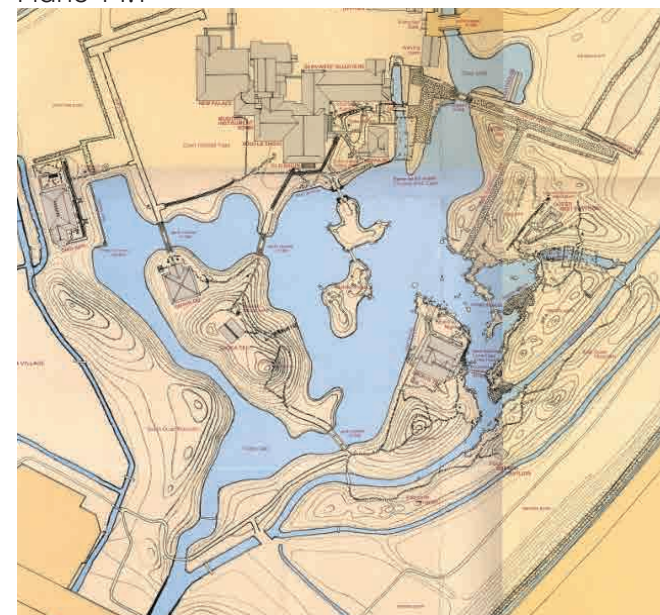


Fig 14.1



Fig 14.1 En el otoño del 2007, desde el promontorio de cantos rodados a través del puente de Amanohashidate y la Isla de los Inmortales, solo dos puntitos blancos en el centro y la derecha de la imagen hacen adivinar el palacio.

Fig 14.2 Prácticamente desde el mismo sitio que en la imagen anterior en un invierno más reciente el palacio emerge y los puntitos blancos se hacen más grandes. El viejo pino japonés del Amanohisdate ha desaparecido. ¿Sería Takasago? Una poda severa acaba de hacerse en los arbustos del fondo.

Fig 14.2



14. EL PALACIO IMPERIAL DESDE EL EXTERIOR

Fig 14.3



195

Fig 14.4



Fig 14.3 El Palacio y el Gepparo desde el Pabellon Shokin-tei. Sumiyoshi se ofrece en el fondo. ¿Será el de aquí Takasago?

Fig 14.4 El Palacio desde el Pabellon Shokin-tei, desde la punta más occidental delante del Shokin-tei.

196

Fig 14.5 El Palacio desde la colina del Shokatei en octubre del 2007.

Fig 14.6 El Palacio desde el camino que sale hacia el norte, al pasar el puente del Orrindo en octubre del 2007.

Fig 14.5



Fig 14.6



14. EL PALACIO IMPERIAL DESDE EL EXTERIOR

Fig 14.7



Fig 14.8



Fig 14.7 Al fin el Palacio. Solamente las fotografías antiguas permiten ver las fachadas con los *shojis* abiertos. De izquierda a derecha: Nuevo Palacio, Salón de Música, Medio Shoin y Antiguo Shoin.

Fig 14.8 La Planta en "vuelo de pato" crece en diagonal retranqueando las esquinas. De izquierda a derecha: Nuevo Palacio, Salón de Música y Medio Shoin..

Fig 14.10 Transparencias en las esquinas desde el Medio Shoin.

Fig 14.9 Esquina del Nuevo Palacio.

Fig 14.9



Fig 14.10





Fig 14.11 La Galería cerrada del Medio Shoin desde la Gran Galería descubierta del Salón de Música.

14.1.-

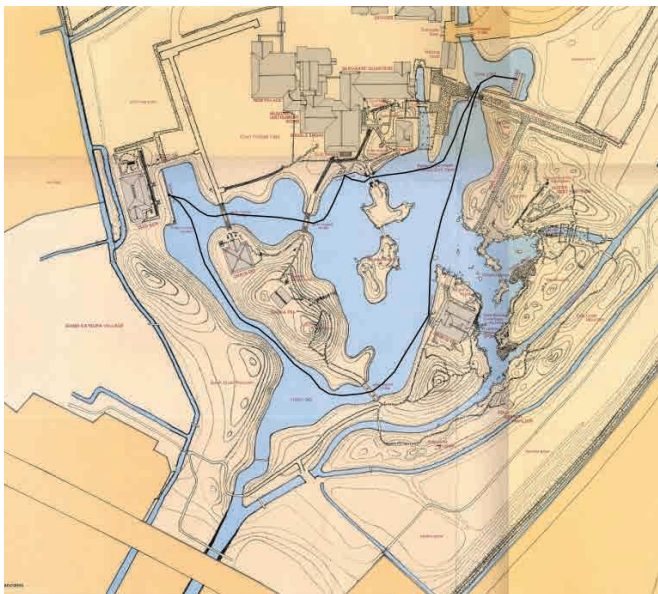
Fig 14.12 Embarcadero

200 Plano 4.2 Recorrido de barca

Fig 14.12



Plano 14.2



El Palacio desde el paseo con barca.

Existe un documento que narra la visita del viejo emperador Go-Mizunoo a Katsura el día 6 de marzo de 1663:

“El ex emperador llega temprano al palacio bajo un cielo sereno, la lluvia ya había cesado. Después de recibir las felicitaciones de bienvenida de todos, se va hacia el jardín y se dirige a un pabellón de té, después se dirige a admirar los cerezos en flor y las composiciones de piedras. El té y los refrigerios se le ofrecieron en otro pabellón de té. Cuando penetra en el Shoin se le sirve un cuenco con pastas. Después de comer se le lleva a un paseo en barca por las orillas del Katsura a pesar de que las lluvias matinales habían hecho crecer la corriente y en algunos sitios era difícil manejar la embarcación a remos. Por esta causa el emperador regreso a la orilla y subió a una barca que estaba anclada en el estanque. Allí de nuevo se le ofrecieron agasajos y se recitaron poemas. Cuando el barco llegó a la orilla se sentaron alrededor de una mesa baja para recitar poemas de responso. Como cada uno sueña en regresar a su casa, es necesario distribuir antorchas de pino en gran numero para iluminar el camino a los invitados, el sol ya se estaba poniendo.”¹

El escrito muestra como el recorrido en barca (plano 14.2) podría considerarse más importante que le que se ha hecho a través de caminos, al menos para una persona anciana como era el ex emperador. El paseo en barca daría visiones diferentes a las que se han mostrado (Fig. 14.13). Su itinerario se adivina alrededor de la Isla Central y la de los Inmortales siguiendo los puentes curvados que al elevarse permiten el paso del barco (Fig 14.14).

Los embarcaderos del Palacio, el Shokin-tei y el Shoiken, permiten adivinar cuales eran los destinos principales.

Al igual que en el interior, sobre el plano horizontal, todo gira a la altura de la vista de una persona arrodillada en el suelo, sobre la superficie también horizontal del lago, el paisaje da vueltas y se observa de la misma manera, aunque aquí los reflejos y brillos aumentan el embrujo de lo que se ofrece a los ojos.

Parece que las barcas eran de llamativos colores y en los días de fiesta se engalanaban con guirnaldas y farolillos de papel, que reflejaban su luz en el agua. La imposibilidad actual de hacer este paseo limita la posibilidad de ofrecer esta sensación al viajero. El que haya visitado Venecia en góndola entenderá, en urbano, la sensación deleitante que el recorrido dejaba.

14. EL PALACIO IMPERIAL DESDE EL EXTERIOR

Fig 14.13



201

Fig 14.14



Fig 14.13 El Palacio. La fachada este con la Plataforma para contemplar la Luna desde el plano del agua.

Fig 14.14 Los puentes elevados señalan los pasos en barca.

14.2.- A. ISOZAKI, O. SATO. *Katsura. Office du Livre* (1986) Pág 21.

14.3.- O. PAZ en CHUANG-TZU. *El sabio. Viajes. Siruela* (1997)

El Camino en sentido inverso.

El denominado camino a través de las montañas se ha hecho siguiendo un sentido que la mayoría de libros organiza en sus índices. En su paso a paso, más de una vez se sintió la necesidad y el asombro de volverse y ver lo que quedaba detrás. Los mayores asombros del arquitecto viajero se producían al contemplar lo mirado con el escenario invertido y se preguntaba con incertidumbre como sería el camino seguido si se hiciese al revés. En otro escrito de la época se relata:

“Descendiendo del Shoin hacia el jardín, los visitantes atraviesan el embarcadero de los cerezos en dirección al Pabellón Shoiken; se van hacia el Valle de las Luciérnagas y pasan delante del Pabellón Shokin-tei, después atravesando el puente llegan a la colina de las cicas, desde allí retroceden hasta el Pabellón del Shokatei...”²

Se está describiendo la dirección del viaje en sentido contrario al que aquí se ha hecho y sin duda la manera de hacerlo no estaba reglada sino que atendía a las características del huésped, la época del año y el tiempo disponible para la visita. Esta es la clave:

“Los que se toman trabajo sin cuento para viajar, ni siquiera piensan que el arte de ver los cambios es también el arte de quedarse inmóvil. El viajero cuya mirada se dirige hacia su propio ser, puede encontrar en él mismo todo lo que busca...El gran viajero no sabe adónde va; el que de verdad contempla, ignora lo que ve. Sus viajes no lo llevan a una parte de la creación y luego a otra; sus ojos no miran un objeto y después otro; todo lo ve junto. A esto es a lo que llamo contemplación”³

15. CONCLUSIONES

La palabra conclusión en este trabajo, no debe entenderse como el acto de acabar o finalizar una cosa, más bien al contrario, debe entenderse como una reflexión abierta sobre lo expuesto o tratado.

En arte las conclusiones, paradójicamente, nunca deben ser concluyentes. En la lectura del texto las reflexiones del arquitecto viajero ya pueden constituir conclusiones que el buen entendedor, a la manera oriental, puede leer entre líneas.

De todas formas, para insistir en el alcance que pueda haber tenido el descubrimiento de Katsura, en el devenir arquitectónico a partir del comienzo del siglo XX, considero necesario desglosar los siguientes apuntes:

La irrupción del arte japonés en occidente

Es conocido el hecho de que las investigaciones artísticas del siglo XX armonizan con las experiencias japonesas del siglo XVII.

Algunas de las claves visuales y de fondo, que han conformado la historia del arte moderno, se forjaron, empapándose de las que procedían del Japón, alrededor del año 1900.

Con la iniciación del mercado euro-japonés, hacia 1870, después de un encierro de 300 años, comenzó a inundarse el mercado de las llamadas "curiosidades japonesas", destacando las estampas grabadas en madera y referidas a escenas de la vida religiosa, guerrera, artesana y campesina, conocidas como Ukiyo-e.

Maestros en este arte, como Hiroshige, Hokusai o Utamaro, sorprendieron por su simplicidad de formas, el partido que sacaban a su escasez de recursos y la frescura que transmitían en sus grabados.

En el mundo de la pintura, la influencia oriental es reconocible en Munch, Seurat, Toulouse-Lautrec, o Picasso, pero fue Van Gogh el más deslumbrado por estos descubrimientos, cosa que se hace evidente en cuadros como "Japoneserie" (Fig 15.1), **el árbol**, del cual en la carta nº 542 a su hermano escribía:

*"...Estos japoneses tan sencillos y que viven en medio de la naturaleza como si ellos mismos fuesen flores...Creo que no es posible estudiar el arte japonés sin hacernos mucho más alegres y felices, y reencontrarnos con nuestra propia naturaleza, a pesar de la educación y el trabajo en el mundo de las convenciones... Envidio de los japoneses la extrema claridad que poseen todas sus cosas. Nada es aburrido y nada está hecho con prisa. Su trabajo es sencillo como la respiración... ¡Ah! Necesito hacer una figura con pocos trazos... Estoy en el buen camino pero es muy complicado, porque lo que yo busco es que en pocos trazos la figura del hombre, mujer, caballo o perro tengan sus partes que vivan y armonicen..."*¹

15.1.- V. VAN GOGH. *Cartas a Theo*. Idea Books, (1997) pág 271, 272.

Fig 15.1 Japoneserie. Vincent Van Gogh. 1886. Museo Municipal de Ámsterdam.



Fig 15.1

15.2.- V. VAN GOGH. *Cartas a Theo*. Idea Books, (1997) pág 284-285.

15.3.- PICASSO. *Imatges secretes*. Museo Picasso. (2009 - 2010) pág 28.

15.4.- LISSITZKY en G, NERET. *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo*. Taschen (2003) pág.50

15.5.- pág.200

Fig 15.2 Vincent Van Gogh. *La habitación de Arles*. 1889. Colección Príncipe Matsugata, Kobe. Japón.

Fig 15.2



De su famoso cuadro "La habitación de Arles" (Fig 15.2) decía:

*"Es simplemente mi dormitorio, pero aquí el color ha de hacerlo todo, procurar con la simplificación debo conseguir un estilo más grande de las cosas, más que representar un dormitorio, he de sugerir el descanso o el sueño en general... Las sombras y la proyección de sombras están suprimidas. Está pintado con libres capas lisas de color, como las estampas japonesas"*²

Economía de trazos, armonizar, simplificar, capas lisas, no representar... Comenzaba a brotar en el arte europeo una desconocida voluntad de abstracción.

*"...el año 1896, Pablo Ruiz Picasso hacia un año que se había establecido en la ciudad condal. Por aquellas fechas el artista era un adolescente de 15 años, estudiante de pintura en la Escuela de "Llotja"... Pablo se encontró una Barcelona en efervescencia, modernista i simbolista, fascinada por el "japonismo"... Los artistas emergentes trataban de revolucionar una tradición artística que había quedado agotada. Por aquellas fechas, hacia ya dos décadas que la moda del japonismo había aparecido en la ciudad y nadie dudaba del papel renovador del arte japonés en todas sus formas de expresión"*³

...Hacer una figura con pocos trazos... Estoy en el buen camino pero es muy complicado, porque lo que yo busco es que en pocos trazos la figura del hombre, mujer, caballo o perro tengan sus partes que vivan y armonicen.. Las sombras y la proyección de sombras están suprimidas.... La pintura estaba harta del claroscuro, al que los impresionistas llamaban salsa parda, y el mundo del pensamiento se encaminaba a despojarse de la representación, para desembarcar en lo esencial de las cosas (Fig 15.3).

La sencillez, lo personal, lo espontáneo, el color, reclamaban protagonismo, mientras que lo académico, lo abigarrado y lo ostentoso o figurativo se consideraba la vía que había hecho "estrecharse el camino del arte"⁴

Abstracción, cuyo concepto iba a desarrollar hasta su último extremo Piet Mondrian, el pintor holandés que convirtió su pintura en una apasionada búsqueda del equivalente plástico de verdad universal. Así es que su abstracción final surge de su paciente investigación de la propia realidad del cuadro detrás del "motif".

Mondrian transfería directamente a sus cuadros la filosofía de la matemática plástica del holandés M.H.J.Schoenmakers que aseguraba:

*"Queremos penetrar en la naturaleza de tal modo que se nos revele la construcción interna de una realidad"*⁵. Mondrian define el Neoplasticismo como

15. CONCLUSIONES

Fig 15.3 Katsushika Hokusai (1760-1849). Serie de dibujos con muy pocos trazos.

Fig 15.4 Pablo Picasso. Capellán. Paris. 1900.

Fig 15.3



Fig 15.4



206

15.6.- A. MACHADO. *Nuevas Canciones*. Editorial Mundo Latino (1925).

15.7.- O.PAZ, prólogo a M.BASHO, *Sendas de Oku*. Seix Barral (1981), pág.12, 13.

un medio por el cual la variabilidad de la naturaleza puede ser reducida a la expresión plástica de relaciones definidas.

En el campo de la literatura, según afirma Octavio Paz, los escritos japoneses, principalmente poéticos, influyeron muy directamente en la lengua inglesa y francesa, mientras que la española está huérfana de un estudio en este sentido.

En 1925 Antonio Machado en sus "Nuevas Canciones" glosaba este poema:

*A una japonesa
le dijo Sokán:
con la luna blanca
te abanicarás,
con la luna blanca
a orillas del mar.*⁶

Basado en el *haikú* (forma de poema japonés de tres líneas y 17 sílabas 5/7/5) de Yamazaki Sokán, siglo XVI:

*Luna de estío
si le pones un mango
¡Un abanico!*⁶

La comparación es muy aclaratoria artística y arquitectónicamente;

*"A pesar de que una de sus virtudes era la reticencia, en este caso Machado no se resistió a la muy hispánica e hispanoamericana tendencia a la explicación y reiteración. En su paráfrasis ha desaparecido la sugestión, esa parte no dicha del poema, y en la que está realmente la poesía."*⁷

El particular interés de la paráfrasis es la exposición amplificada de algo para ilustrarlo innecesariamente, imitando el original sin verterlo con escrupulosa exactitud; en definitiva más es menos. La reticencia, por el contrario, es el efecto de no decir sino en parte, dando a entender el sentido de lo que no se dice y a veces más de lo que se calla; menos es más.

Aportación a la arquitectura moderna

El desprecio por los elementos inútiles, el valor de lo genuino, o anteponer verdad a belleza son algunas de las características en las que se fundamentará el arte moderno. "Menos es más" repetía Mies van der Rohe y en su afirmación mostrará la deuda adquirida por su arquitectura con la

tradicional japonesa del siglo XVII.

En el campo de la arquitectura será Frank Lloyd Wright el primero en descubrir el valor de lo japonés y aplicarlo para el progreso de la arquitectura moderna. Nació el 8 de junio de 1867 (algunas publicaciones la datan dos años después), era por lo tanto 19 años mayor que Mies, 20 que le Corbusier, 31 que Aalto y 34 que Louis Kahn.

En la Exposición Mundial de Chicago de 1893, el pabellón de Japón (Figs. 15.5, 15.6) consiste en una maqueta escala 1:1 del Ho-o-den o Pabellón de Fenix en Uji, ceca de Kioto, ubicado en Wooded Island, una pequeña isla boscosa en medio de un lago.

Era un edificio que podríamos llamar de "techo Imperial", dentro de la corriente oficialista que regía en el país nipón. Un estilo desconocido para Occidente y que no escapó a los ojos del joven Wright. A partir de entonces sus obras se transforman dando lugar a las conocidas como "Prairie Houses".

La primera en construirse es la Casa W. Hickox (fig 15.7). Peter Blake enumera así sus características:

*"asimetría dinámica, equilibrio en el movimiento, extensión de las fronteras para hombres libres y anticonformistas, virtualmente nómadas y contrarios a sentirse encerrados en un monumento solitario, separado del contexto. A la verticalidad mística o evasiva, se opone la horizontalidad de la experiencia vivida, de una incesante relación con el paisaje. Ya no se estilan los compartimentos cerrados, sino la fluidez espacial que rebasa las paredes, las cubiertas, las esquinas con una doble finalidad: desembocar en las terrazas, en los porches, en los jardines, en las vallas y, al mismo tiempo, recoger las sugerencias luminosas, los reflejos, los efectos cambiantes a lo largo del día y según las épocas del año..."*⁸

Parece estar repitiendo lo escrito en anteriores capítulos. Por primera vez se ven paños blancos de estuco, entre líneas más oscuras, luciendo en fachada. Los ejes se rompen en varios sentidos y el embrión de un cuadrado que evoluciona en esvástica se adivina en sus plantas. Ha nacido el siglo XX. Wright, a caballo entre dos centurias, abre la puerta al futuro de la arquitectura.

Vincent Scully jr. señala que en la Casa Willits de 1902 (Fig 15.8):

*"Esto se confirma también en relación con el plano. Los ejes cruzados del edificio japonés aparecen casi exactamente en diseño de Wright... Los espacios en la Willits House se extienden desde la chimenea como canales, y se continúan en terrazas y porches. Esta continuidad de los ejes queda plenamente reforzada por los planos horizontales de interior y exterior..."*⁹

15.8.- P. BLAKE. *Maestros de la arquitectura*. Victor Lerú (1973) pág 42

15.9.- V.SCULLY. *Frank Lloyd Wright*. Bruguera (1961) pág 14

208 Fig 15.5 Esquema de la planta, compuesta mediante ejes del Pabellón de Japón.

Fig 15.6 Pabellón de Japón en la Exposición de Chicago de 1893.

Fig 15.5

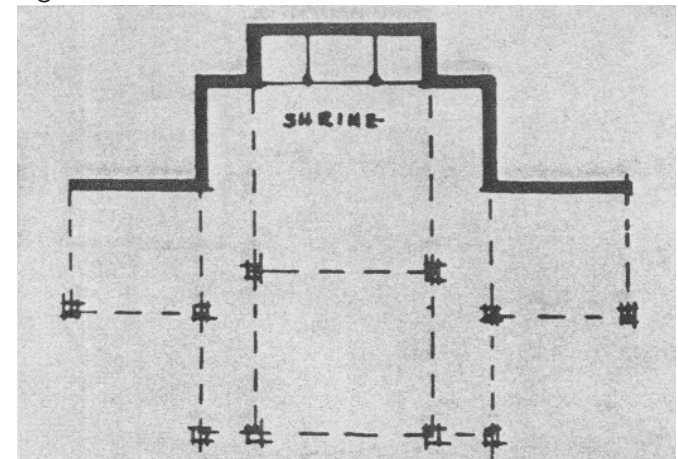


Fig 15.6



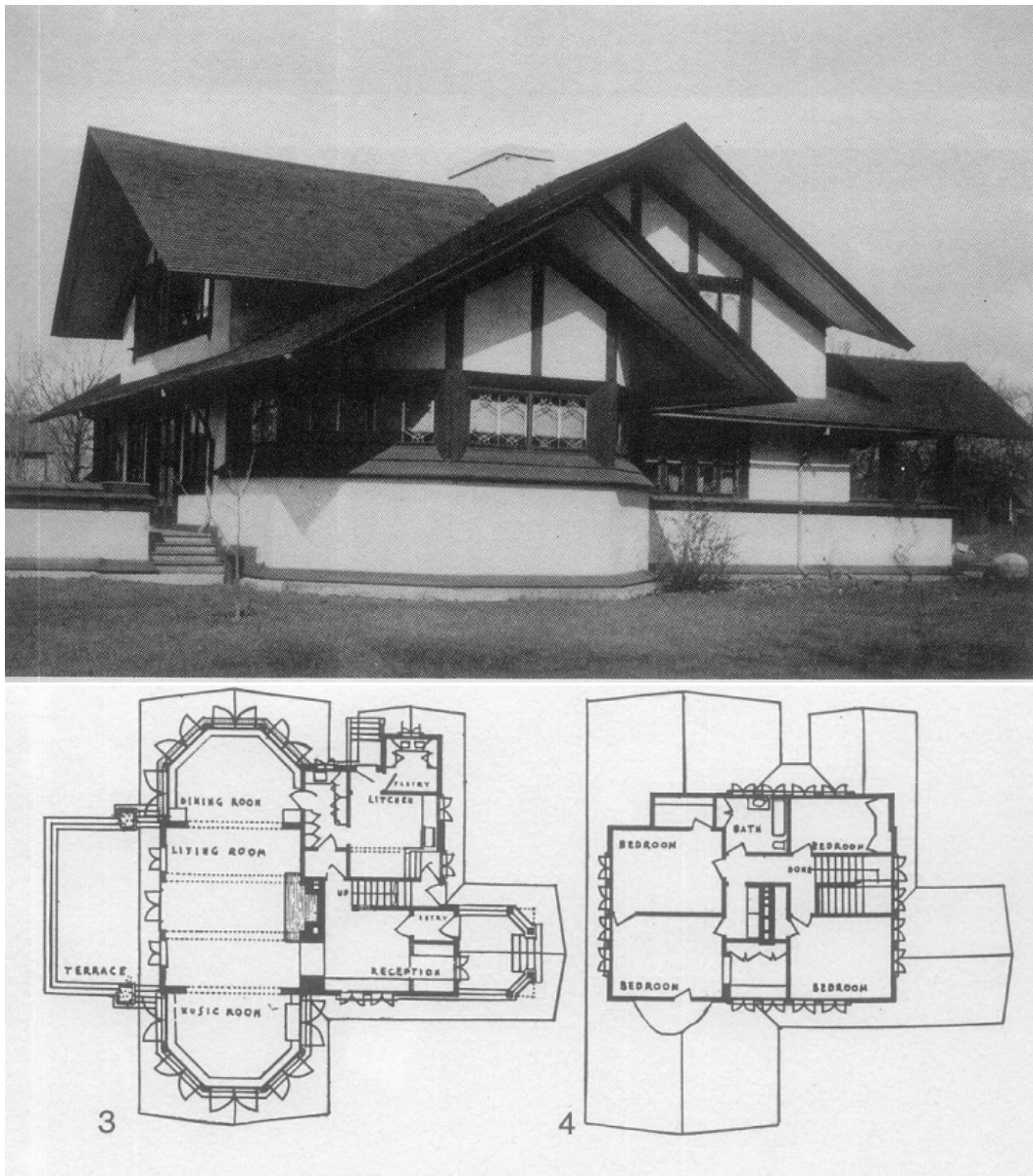
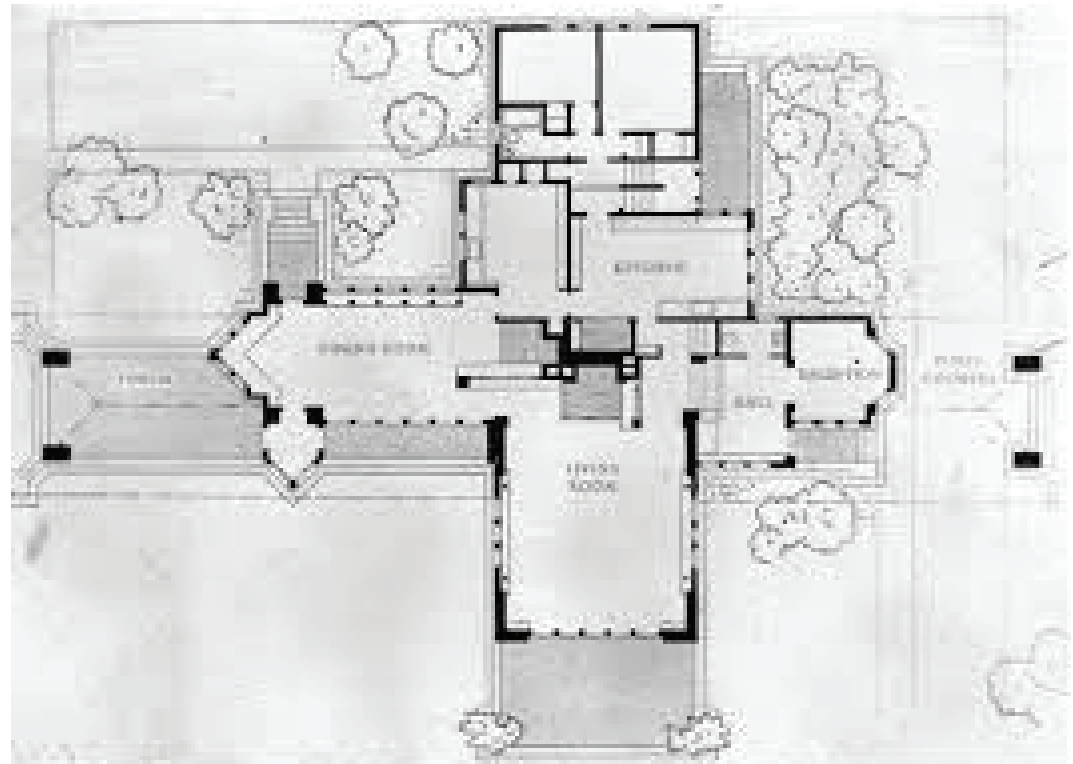


Fig 15.7 Frank Lloyd Wright. Casa W. Hickox. Kankakee, Illinois. 1900. Perspectiva, planta baja y planta primera.

210

Fig 15.8 Frank Lloyd Wright. Casa W. W. Willitts. Highland Park, Illinois. 1902. Fachada principal y planta baja. El comedor y la cocina rompen la ortodoxia de los ejes - en busca también de la esvástica liberadora.



Wright sólo reconoció haber recibido influencia de los grabados japoneses, pero parece evidente lo contrario. En 1905 pasa seis meses en Japón y su interés por el arte oriental le convierte en un coleccionista y marchante del nuevo arte que acaba de conocer. Le fascinan los grabados realizados con tablas de cerezo *Ukiyo-e*, especialmente los de Hiroshige (1797-1809), que muestran la vida de los campesinos en una arquitectura abierta e integrada en su entorno.

Después de la tragedia que ocurrió en Taliesin en 1914, el encargo del Hotel Imperial de Tokio lleva en 1915 a Wright al Japón, donde permanecerá buena parte de los siguientes cinco años. Allí lee El libro del té de Okakura Kakuzo, donde encuentra la frase de Lao Tsé:

“Solamente en el vacío, reside lo verdaderamente esencial, La realidad de una habitación no está en el techo y las paredes, sino en el espacio que incluyen”
10

Este proverbio era repetido contantemente por Wright a sus trabajadores y alumnos y más tarde, en 1938, llegó a escribirlo en una pared del Taliesin West.

Antes, en 1923, se produce un cambio importante en su obra. En su casita llamada La Miniatura por primera vez aparece dibujado el pavimento en su planta. Nunca antes lo había hecho. No se trata de una planta a la que se le pone un pavimento, sino de un pavimento al que se le pone una planta. (Fig. 15.9)

Un edificio construido con bloques obliga a modulación y sistema. La planta pierde la composición por ejes, y las dependencias se retranquean siguiendo una diagonal donde, por fuera, las esquinas ocultan el volumen completo y lo que viene detrás. Podríamos insertarla en el Palacio Imperial.

A partir de este momento, Wright repetirá intermitentemente los nuevos sistemas al construir una planta. Poco a poco se pierden los ejes y se alisan los planos. La monumentalidad en declive da paso a edificios para vidas profundas, que adquieren sentido en espacios armónicos con la naturaleza.

Para la mayoría de los historiadores, las Usonian Houses comienzan en 1937 con la primera casa para Herbert Jacobs. El proceso se ha depurado.

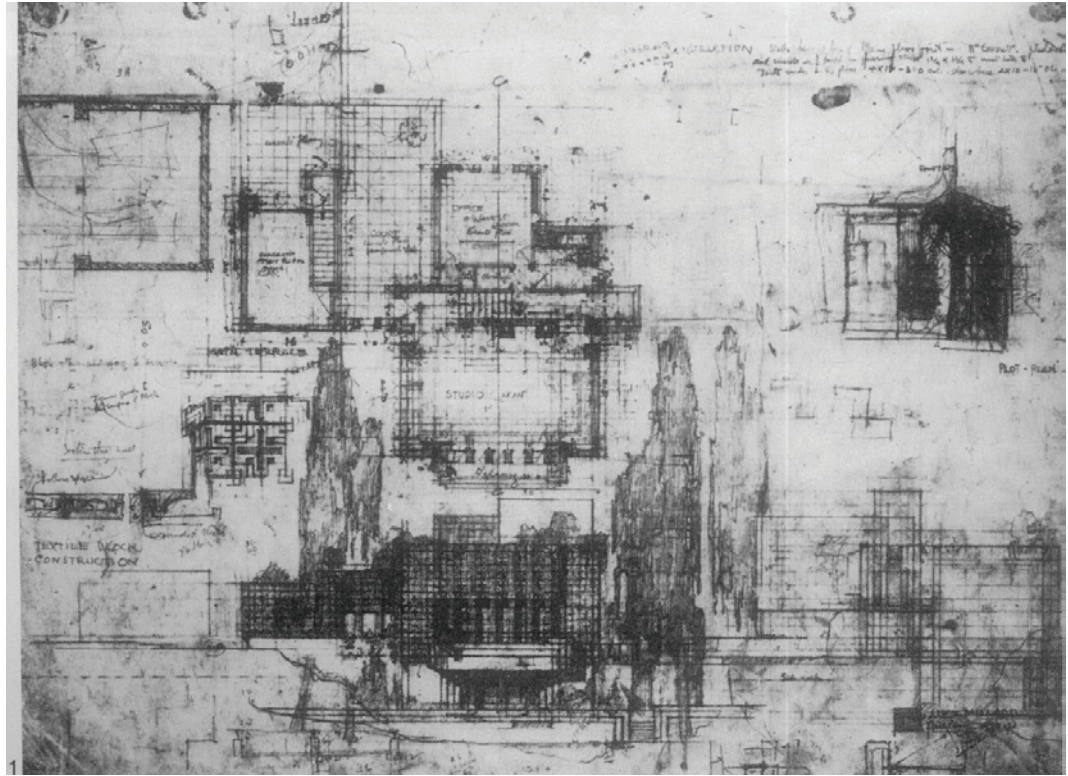
La planta se traza sobre una trama de rectángulos de dos por cuatro pies (aprox. 60x120cm). El doble de largo que de ancho, un pequeño *ta-tami*. Las esquinas se rompen y se retranquean, siguiendo la diagonal del vuelo del pato. (Figs. 15.10 y 15.11).

La cubierta ha desaparecido, las Prairie Houses han evolucionado. Sobraban demasiadas cosas para lo que el arte pedía.

15.10 LAO TSÉ en K.OKAKURA. El Libro del té. Kairós (2005) pág 44.

Fig 15.9 Frank Lloyd Wright. Casa G.M. Millard "La Miniatura" Pasadena. California. 1923. En una hoja de papel, un intenso dibujo incluye, emplazamiento, planta, sección, fachada principal, sistema constructivo y estructura.

Fig 15.9



212

Fig 15.10 Frank Lloyd Wright. Primera Casa de Herbert Jacobs. Westmorland. Madison, Wisconsin. 1937.

Fig 15.11 Frank Lloyd Wright. Primera casa para Herbert Jacobs. 1937.

Fig 15.10

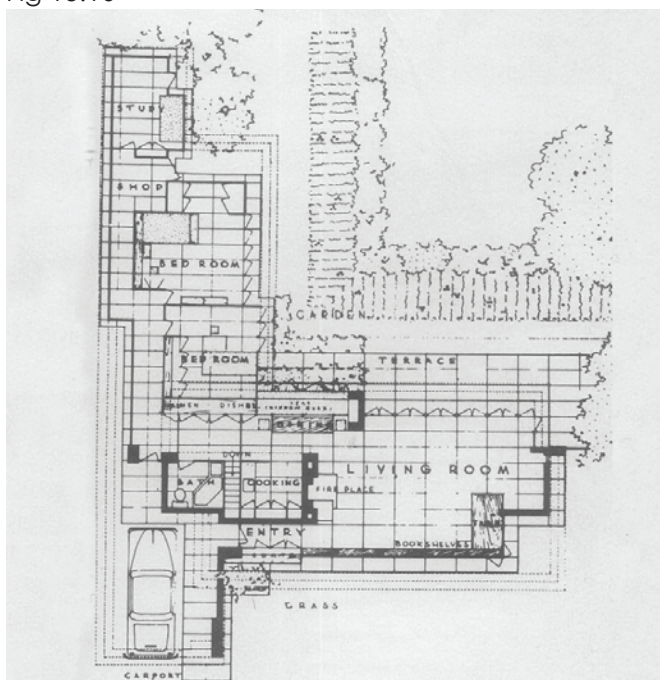
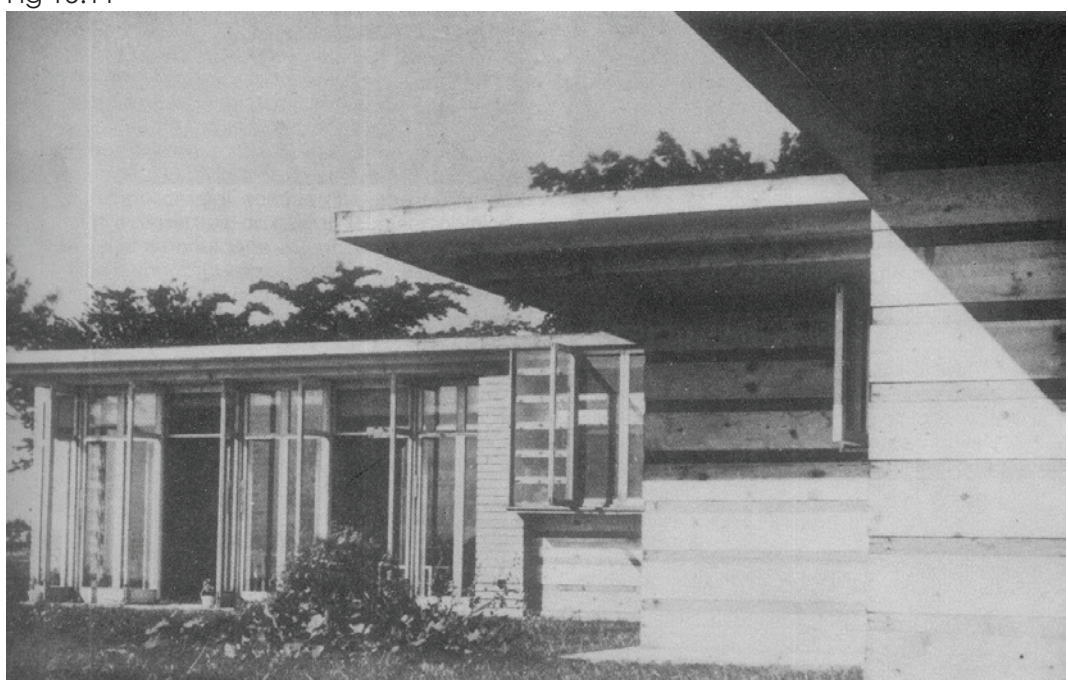


Fig 15.11



15. CONCLUSIONES

La arquitectura se dirige a un “dibujo con muy pocas trazos”.

Existen bastantes artículos que presentan la vida y la obra de Frank Lloyd Wright empapada de aspectos de la cultura nipona. Desconozco si estuvo exactamente en Katsura, pero una simple mirada a su Taliesin West proporciona algún dato (Figs 15.12, 15.13).

En estos años intensos, los cambios de formas de ver y pensar convulsan el arte y la arquitectura. La exposición de la arquitectura de Wright en Berlín 1910 fue traumatizante para un joven Mies van der Rohe, y un punto de partida para la vanguardia europea, que se debate sorprendida por la continuidad espacial tanto en el interior como en la relación interior-exterior del maestro americano.

Lo cierto es que en 1917 se funda en Holanda el llamado “Neoplasticismo”. En Rotterdam, en 1924, Theo Van Doesburg, en el número XII de la Revista De Stijl, publica los 17 puntos del Neoplasticismo, para exponer los cambios hacia donde se dirige el futuro de la arquitectura. La mayor parte de ellos coinciden y definen los cambios que se han producido en la obra de Wright, pero también podrían ser una descripción apurada de lo que, trescientos años antes, se había construido en Katsura. Algunos ya se han incluido en anteriores capítulos, pero en relación al Palacio Imperial y sus Pabellones de Té, todavía merece la pena recordar el punto número 13:

“13.- Simetría y repetición. La nueva arquitectura ha suprimido la repetición monótona y ha destruido la igualdad entre dos mitades, la simetría. No admite ni la repetición en el tiempo ni ninguna “muraille de rue”, ni normalización. Un bloque de casas es una totalidad, e igualmente una casa independiente. Valen las mismas leyes para un bloque de casas que para una vivienda individual. Equilibrio y simetría son cosas muy diferentes. En lugar de simetría, la nueva arquitectura propone: la relación equilibrada de partes desiguales; es decir, de las partes que son diferentes (en posición, medida, proporciones, etc.) por su carácter funcional. La composición de estas partes está dada por el equilibrio de las diferencias, no de las igualdades. La nueva arquitectura no distingue entre “delante” (fachada) y “detrás”, derecha a izquierda, ni tampoco, en lo posible, abajo y arriba.”¹¹

Mies nunca reconoció en su obra las influencias de la arquitectura tradicional japonesa, ni del propio De Stijl, movimiento con el que había colaborado y conocía perfectamente, y únicamente admitió la influencia de Wright.

La comparación de la planta de su casa de ladrillo de 1923 y la del Pabellón de Barcelona de 1929 con el cuadro “Ritmos de una danza rusa” de 1928 de Van Doesburg, hace difícil pensar que su afirmación sea cierta. (Figs 15.14 y 15.15)

15.11.- T, VAN DOESBURG. 17 Puntos del Neoplasticismo. Revista De Stijl, nºXII (1924).

Fig 15.12 Frank Lloyd Wright. Taliesin West. Scottsdale. Arizona.1938. Con el conocido proverbio de Lao Tsé, traducido directamente del inglés: *La realidad del edificio no consiste en las cuatro paredes y el techo, sino en el espacio en el que se habita.*

213

Fig 15.13 Frank Lloyd Wright. Taliesin West. Mamparas de ventilación, recuerdos del Sokin-tei.

Fig 15.12



Fig 15.13



214 15.12 B, Zevi. *Espacios de la arquitectura moderna*. Poseidon (1980) pág 196.

Para Bruno Zevi, Mies van der Rohe es el máximo poeta del Neoplasticismo, y de la casa en ladrillo de 1923, traducido directamente del italiano, dice:

*“paredes bidimensionales, canalizando el espacio se prolongan para garantizar la unión con el exterior. Es la lección wrightiana con la mediación de la sintaxis “De Stijl” y una obsesiva precisión técnica”*¹²

Mies evoluciona deprisa. En su etapa americana la arquitectura en acero le lleva a arquetipos distintos; la estructura y las superficies tersas, el sistema y el módulo, el plano horizontal despegado del suelo, el panel blanco y su marco oscuro, la escasez de trazos, la flexibilidad interior y el refinamiento en el detalle, le dan identidad a su obra.

En algún sitio leí, que cuando alguien preguntó a Mies sobre la influencia japonesa en su obra, contestó algo parecido a que él no sabía lo que hacían los japoneses, pero que si tenían la cabeza clara y bien puesta, posiblemente llegarían a resultados como los que él construía. Los libros de Bruno Taut habían sido publicados en alemán en 1923, y habían despertado tal interés, que los viajes de arquitectos occidentales a Japón se convirtieron en peregrinación. R. Neutra visitó Katsura en 1930, Gropius en 1953 y Le Corbusier en 1955. Es imposible que Mies no supiera que hacían los japoneses. (Figs. 15.16, 15.17, 15.18).

La influencia de Katsura en la obra de Le Corbusier ya se ha comentado, pero para los que me conocen, no podría dejar de incidir en la relación entre las condiciones armónicas de la obra del maestro suizo y las del Palacio Imperial.

A partir de 1942 Le Corbusier introduce en sus discursos, cada vez con más insistencia, que la medida del hombre debe ser la base para todas las escalas y proporciones que se asociarán con la vida y sus diversas funciones, y por lo tanto con la arquitectura. Consideraba que las medidas relacionadas con el cuerpo humano que se habían utilizado desde la noche de los tiempos: codo, pulgada, pie, braza, palmo, habían sido torpemente sustituidas por la abstracción del metro como medida universal.

Producto de largas reflexiones y estudios basados en el cuadrado, la proporción áurea y sus posibilidades geométricas, llega a una serie creciente de medidas relacionadas con el hombre y que responden a la llamada serie de Fibonacci, en la que cada término es igual a la suma de los dos anteriores. Publica en 1948 el libro *Le Modulor*, con toda serie de detalles sobre el proceso, y culmina en un dibujo sintético que representa la armonía existente entre las medidas del hombre. (Fig.15.19 y 15.20).

A partir de estas fechas, sobre todo en sus obras más grandes: Unités,

Fig 15.14

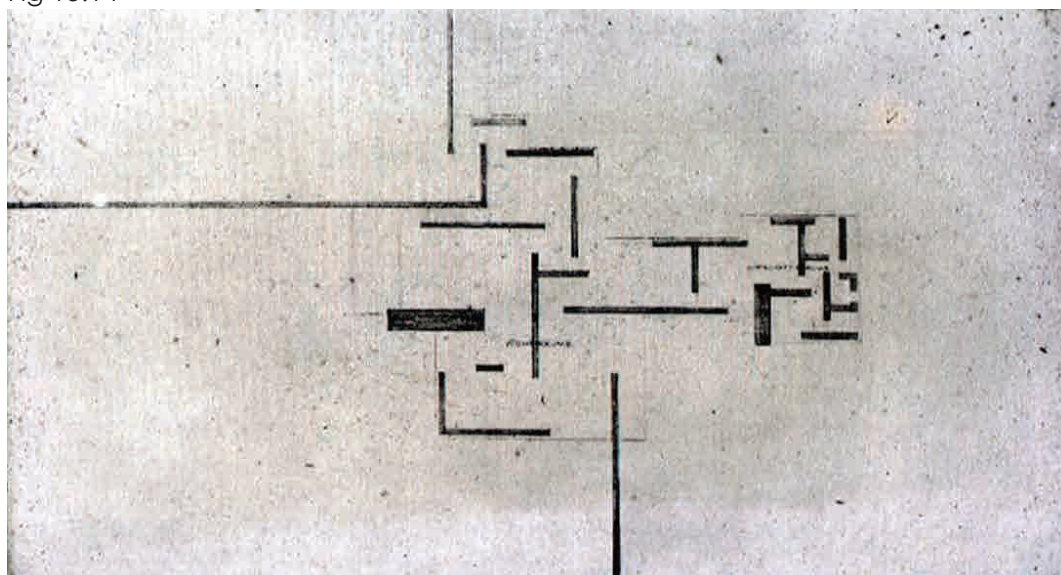
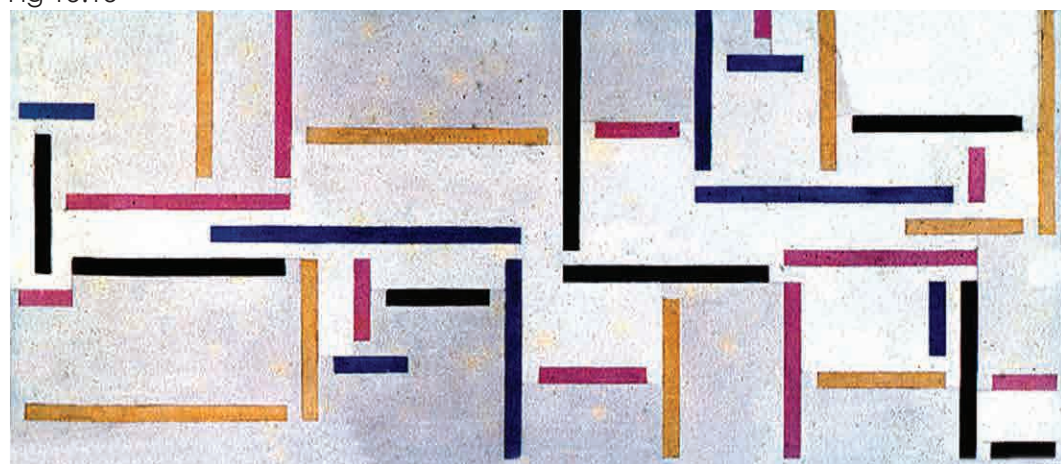


Fig 15.14 Mies van der Rohe. Casa de ladrillo. 1923.

Fig 15.15 Theo Van Doesburg. "Ritmos de una danza rusa" 1923.

Fig 15.15



216

Fig 15.16 Mies van der Rohe. Crown Hall. IIT. Chicago. 1950-1956.

Fig 15.17 Katsura. Fachada este del Nuevo Palacio.

Fig 15.18 Walter Gropius en Katsura en 1953.

Fig 15.16

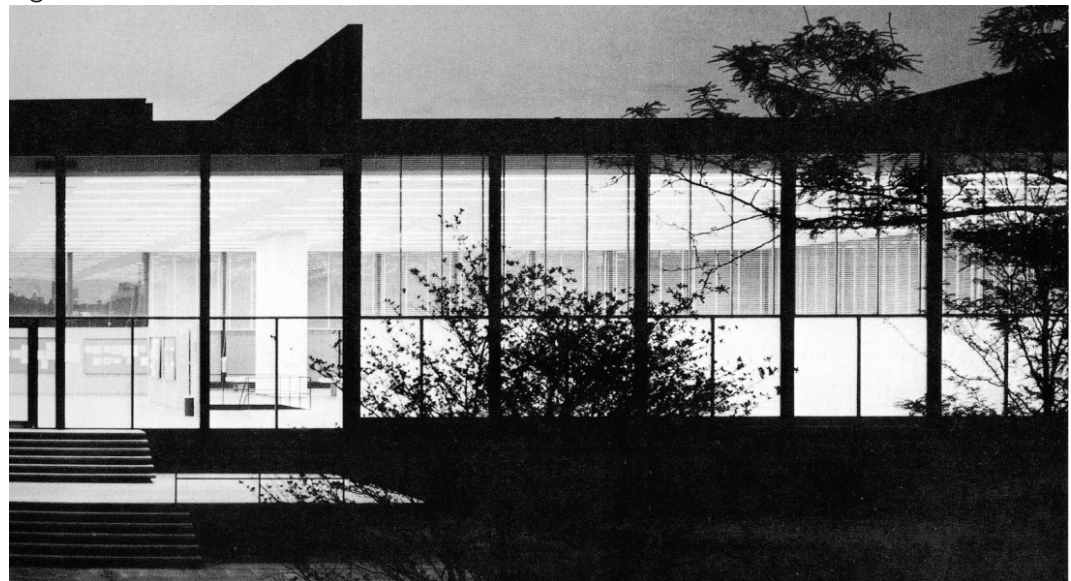


Fig 15.17

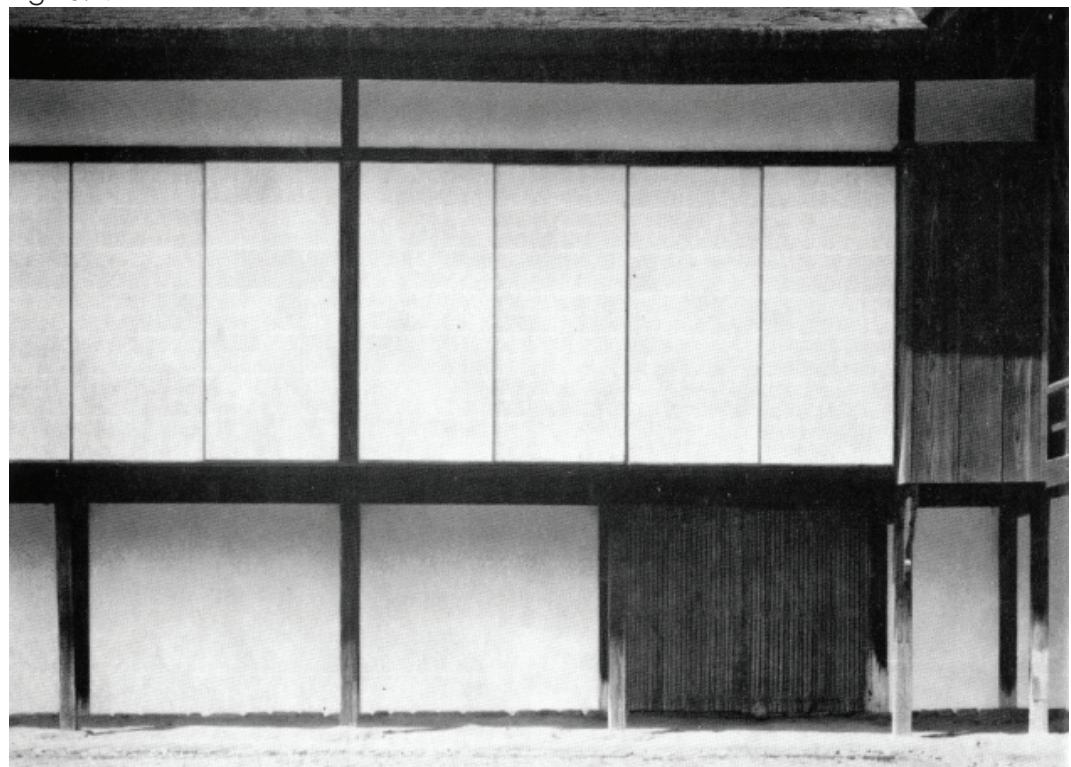


Fig 15.18



15. CONCLUSIONES

la Tourette, toda su obra en la India, etc. utiliza este patrón de armonía para estructurar el proyecto.

La coordinación modular que se aplica en el Palacio Katsura con el uso de *tatami* como base para construir produce igualmente armonías conscientes. La estera, adaptada a la medida de un hombre tumbado, o a dos sentados uno al lado del otro, constituye también, la superficie de arranque para la construcción del proyecto. El edificio, en continuidad con el hombre, prolonga la serie de Fibonacci con 300 años de antelación. (Figs 15.21 y 15.22).

Según Gyorgy Doczi, en Katsura:

*“Las proporciones de cada habitación corresponden a las armonías fundamentales de la música, como demuestran los diagramas de ondas y el gráfico. La música desempeñó un papel muy importante en la concepción de este plano: la música que se ejecutaba en el barandal del Shoin Medio se podía disfrutar en el barandal del Shoin Antiguo, mirando la salida de la luna”*¹³

La relación de Katsura con la arquitectura moderna, se usa con demasiada frecuencia para mostrar como la estandarización y la construcción modular se ajustan a la necesidad actual de construir con procesos industrializados, con el fin de conseguir rapidez y eficacia económica. Nada más lejos de lo que he pretendido mostrar. Lo construido en Katsura es producto del tiempo, de insistir en el trabajo de siglos en eliminar lo innecesario, y simplificar lo existente.

El emperador envidia la vida del aldeano que, sin posesiones ni bienes, disfruta de estar satisfecho con lo poco que tiene.

*“El que gobierna y quiere moldear el imperio, no podrá conseguirlo...
....Por eso, el hombre sabio:
Rechaza el exceso, rechaza el despilfarro, rechaza la grandeza.”*¹⁴

Los japoneses entendieron que su hogar no se limita a vivir entre cuatro paredes sino a entender su habitat como el espacio que la naturaleza les había legado.

La gente cultivada expresa su categoría en silencio y convierte la humildad y la carencia de lujo en su virtud manifiesta. El vacío de su casa da grandeza al que la tiene. En la comparación con las obras de los maestros de la arquitectura moderna, da la impresión que los modestos Pabellones del Té han dejado de aportar algo nuevo, cuando en realidad son los que legitiman los valores profundos de los alcances humanos.

15.13 G. DOCZI. *El poder de los límites*. Troquel (1996) pág 125.

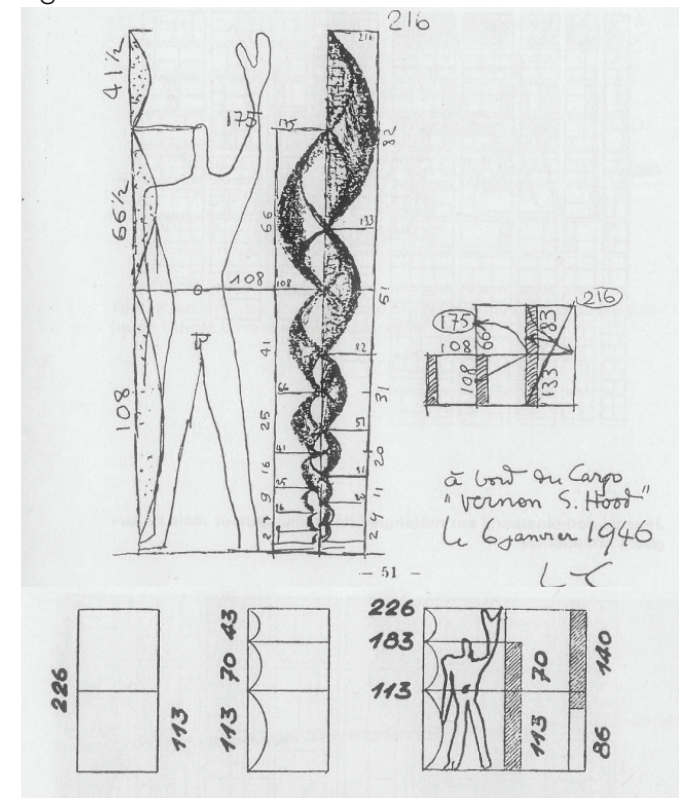
15.14 LAO TSE, *Tao Té King* (s.VI a. C.). XXIX El no hacer.

Fig 15.19 Le Corbusier. Diagrama del Modulor. La armonía de las medidas del hombre y la serie de Fibonacci.

217

Fig 15.20 Las medidas de la ocupación del espacio por el cuerpo humano.

Fig 15.19



218

Fig 15.21 La serie de Fibonacci en la armonía de la planta del Palacio Katsura según Gyorgy Diczi. Las medidas están en ken que es el largo de un *tatami*.

Fig 15.22 La serie de Fibonacci en la armonía de la composición de la fachada sureste del Nuevo Palacio en Katsura, según Gyorgy Doczi.

Fig 15.21

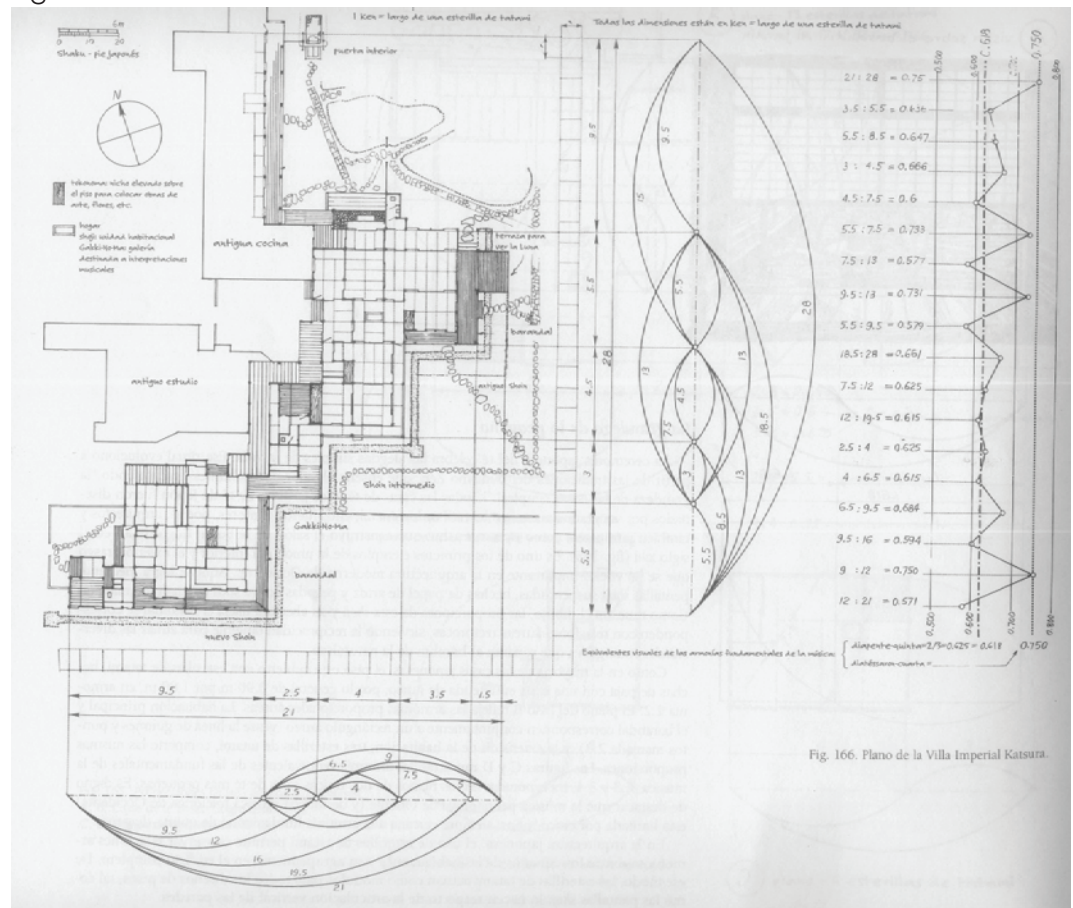
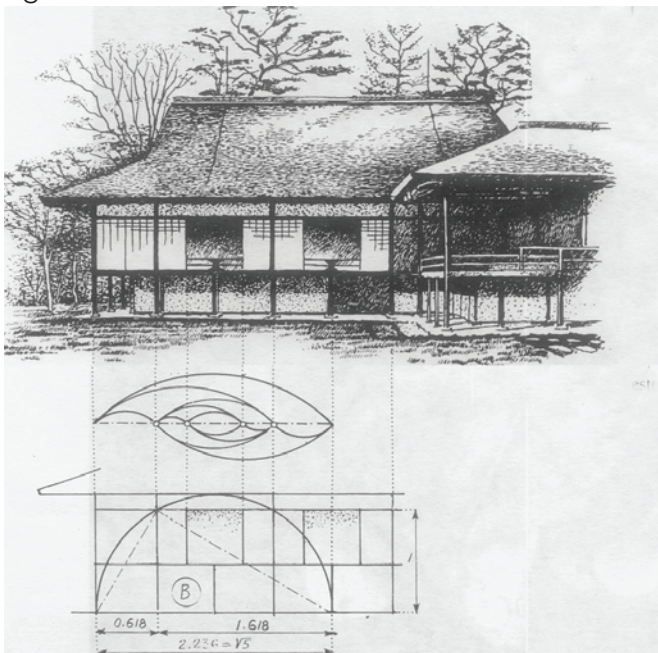


Fig 15.22



Como el Príncipe Toshihito, los grandes maestros necesitaron también agrandar su vida habitando en pequeñas chabolas...

El espíritu de la barraca

Por el año 2007 escribí un artículo publicado en la revista Quaderns d'Arquitectura y Urbanisme, titulado El espíritu de la barraca o apuntes de cómo acercarse al hombre que a lo largo del tiempo fui ampliando y puliendo. En él se hacía referencia a los Pabellones del Recinto Katsura.

Utilizaré la estructura de lo allí esbozado para incidir en la deducción más importante de las reflexiones de este trabajo.

Por 1631, los años de la construcción de Katsura, se editan las obras de Fray Luis de León (1527-1591), entre las que se encuentra la conocida "Oda1" con que comienza Vida retirada.

*"¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido;*

*Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio Moro, en jaspe sustentado!"¹⁵*

La condición de sabio ya se relaciona con el recogimiento y el desprecio al poder y la riqueza.

Ortega y Gasset, Catedrático de Metafísica español de principios del siglo XX, cada cierto período de tiempo, abandonaba su actividad habitual. Se trasladaba a países del denominado tercer mundo, en un imperioso afán por conocer lo fundamental de la condición humana.

Trataba de despertar los sentidos adormecidos por la vida aburguesada, y poner en valor las pequeñas cosas que ordinariamente desdeñamos, que aunque no sean valiosas para adquirir conocimientos de carácter comercial y competitivo, si lo son para establecer el compromiso sublime de conocernos a nosotros mismos. Sabía que el contacto con lo mínimo, fecunda la intuición de valores superiores, y el amor hacia lo irrelevante y menudo, da a nuestra conciencia realidad y eficacia sobre lo sublime. Para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande.

Decía que mediante la caza, todavía el hombre civilizado “ *puede darse el gusto de durante unas horas o unos días, sentirse paleolítico*” es decir, retornar a un estado provisional de primitivismo.

Algo similar ocurre con un personaje, cada vez más frecuente en pueblos y ciudades, que sin tener necesidad de hacerlo, abandona en cuanto puede su habitual residencia para desplazarse a otro lugar marginal, con huerto o frutales, y una caseta o albergue, construido toscamente, generalmente con materiales ligeros y reciclados : la barraca.

Parece que el día que salen al campo, a saturarse de oxígeno y libertad, y a sentir la ilusión de crear su propia suerte, no necesitan despertador, se desvelan varias veces durante la noche y madrugan sin rechistar. Trabajan, construyen y deconstruyen, sufren sed, padecen frío y calor. Quizás alguien pueda entender que se cargan de razones suficientes para abandonar su experiencia paleolítica y retornar a su estado de domesticidad confortable.

Han escuchado por varios medios, que el mundo del futuro será un mundo unificado, en el que todos los hombres compartirán una civilización semejante: la civilización de la ciencia y de la técnica. No se lo creen, tampoco son nostálgicos, ni sus ideales son exactamente de privación y ascetismo, pero necesitan por encima de todo, cultivar su faceta de hombre individual y cósmico, y contrarrestar a base de sumergirse en un mundo desincronizado con los demás, el corsé que soporta el hombre atrapado en la sociedad. Un mundo más lento, paradójicamente para descubrir más cosas. El viejo argumento de que, en vez de querer alcanzar la felicidad corriendo tras ella, es preciso pararse un ratito para que la felicidad pueda alcanzarte a ti.

Kobori Enshu, maestro jardinero encargado de construir la Villa Katsura para el príncipe Toshito dispuso en su recinto acotado, el Palacio Imperial y los Pabellones del Té. Como ya se ha mencionado, el primero se regía por consideraciones, diríamos apolíneas (*yayoi* para los japoneses), vida aristocrática de exquisita escenografía sobre un plano horizontal elevado del suelo; estructura modulada de postes trabajados, razón, geometría, simplicidad y elegancia.

Por el contrario, los pabellones se gobernaban por principios, diríamos dionisiacos (*jomón* en japonés), estructura de troncos deformes, techos con la estructura de cubierta vista, contacto con el suelo; imperfección, pobreza, asimetría, irregularidad y voluntario inacabamiento. Al utilizar los pabellones, los miembros de la alta sociedad mostraban su voluntad de no distanciarse de la vida sencilla del pueblo, y se auto obligaban a descender y sumergirse en aspectos menos nobles, para avivar así, la sabia

mezcla de las dos tendencias que constituyen la condición humana.

Alvar Aalto afirma, en sus escritos, algo así como que en la vida hay muchas situaciones organizadas de modo demasiado brutal y que es tarea del arquitecto conferir a la vida una estructura más humana. También decía que cualquier planificación llevada hasta el extremo tiende a destruir y aniquilar las fuerzas de la vida.

Alguien me contó, o leí en algún sitio, que cuando el finlandés vino a España en 1951, sus eruditos anfitriones le condujeron frente al Escorial, orgullosos de presentárselo, como la obra más emblemática de nuestro panorama arquitectónico. Parece ser que Alvar Aalto suplicó amablemente que le apartaran de tal lugar, alegando su preocupación y su miedo a que aquella obra tan rígida y ajena a toda medida humana, pudiese influirle en su futuro. Si observamos los dibujos que realizó el arquitecto durante ese viaje a nuestro país, revelan su interés por valores completamente diferentes a los del edificio de Juan de Herrera; edificios no realizados por arquitectos, edificios de mampostería ordinaria donde la condición sencilla, libre y humana rezuma por todos los lados; son casetas de campo, chabolas, cabañas (Fig 15.23).

Su casa en Muuratsalo está aislada en medio de un bosque y al borde de un lago. Como en los pabellones Shokin-tei y Shoiken, sólo se puede llegar caminando, a través de un sendero reconocible en el suelo, o por el agua, en barco. Por el bosque el espacio se pierde en la sombra y por el agua en la línea del lejano horizonte. En la casa el espacio interior es pequeño, pero el exterior muy grande. La mente del sabio no conoce distancias.

Peter Blake relata cómo vivía Mies van der Rohe en Chicago:

*“Ocupa un espacioso departamento en una vieja casona en una cuadra del Lago Michigan...Mies vive como cualquier caballero tranquilo, a veces solitario. Pero su departamento no tiene nada de típico, porque ha quedado sin amueblar, a todos los efectos desde que Mies se mudó...”*¹⁶

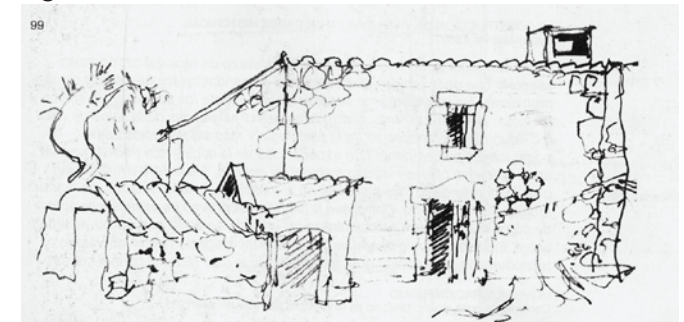
Al igual que en sus edificios, el vacío es el que llena. El proverbio de Lao Tsé en el Taliesin West resuena de nuevo, y si hay un edificio con plenitud de vacío, ese está en Katsura.

Le Corbusier en su librito el Modulor 2 en el capítulo que se llama “Acercarse al hombre” escribe:

15.16.- P. BLAKE. *Maestros de la arquitectura*. Victor Lerú, 1973, pág 202.

Fig 15.23 Alvar Aalto. Dibujo de un viaje a España 1951

Fig 15.23



“ El 30 de diciembre de 1951, en la esquina de un pequeño merendero de la Costa Azul, dibujé, para regalárselo a mi mujer con motivo de su cumpleaños, los planos de una cabañita que al año siguiente construí sobre un peñasco batido por las olas. Estos planos fueron hechos en tres cuartos de hora. Son definitivos nada fue cambiado;...” sigue explicando números, medidas y proporciones basadas en el modulor como... “sistema para dar seguridad total al caminar”¹⁷

Está describiendo Le Cabanon. Hoy es monumento nacional en Francia. Le Cabanon, a pesar de su tamaño, conceptualmente es un palacio. Está construido con las reglas del Modulor igual que un palacio; medida, proporción, sistema armónico, control total del arquitecto, desde la concepción general, hasta el más mínimo detalle.

A su lado a poca, pero considerable distancia, hay una *baraque de chantier* (Figs 15.24, 15.25, 15.26), debajo de un enorme algarrobo, hoy arregladita y pintada, de la cual no hay noticia ni en este librito, ni en la obra completa del autor. Está asentada sobre dos tablones de canto a manera de raíles, calzada y nivelada con dos viejas baldosas boca abajo. Tiene dos ventanas de las de siempre, con dos hojas de tres cristales cada una, falleba con empuñadura de latón y particiones exteriores de tablas de madera maciza machihembrada, como en las casas de siempre.

Es la factoría conceptual del artista. Su tamaño es su mente. No hay cinco puntos de arquitectura, con la mesa y la ventana es suficiente; un hombre en taparrabos, con la vista en el horizonte mediterráneo, su cabeza está en marcha.

Le Corbusier aparece, sobre una mesa desordenada, con molduras en el canto, un lápiz en la mano, varios papeles, una especie de atril, quizás una maqueta, y rodeado de dibujos enganchados en las paredes. Tiene lo que ha buscado durante toda su vida, es suficiente, se le ve a gusto, es su paraíso, un constructor en su medio; ¡una barraca de obra!

En 1927 Frank Lloyd Wright, había estado en Arizona, cuando un ex-estudiante, Albert McArthur, le invitó para proponerle el diseño del hotel Arizona Biltmore a principios de 1928, y que debido a su estado económico no estaba en condiciones de rechazar.

Esos años habían sido terriblemente fríos en Wisconsin, con temperaturas de hasta 40° bajo cero y Wright había enfermado a causa de una fuerte neumonía.

Su tercera esposa, Olgivanna, conoció a un médico que le dijo que si llevase a su esposo al desierto cada verano, sería prolongarle su vida por lo menos 20 años.

15. CONCLUSIONES

Fig 15.24



Fig 15.25



Fig 15.24 La *baraque de chantier*. Exterior.

223

Fig 15.25 La *baraque de chantier*. Interior. La ventana es un *shoji* la mesa debajo para leer, dibujar y escribir, como en las Salas Primeras de los Pabellones del Té.

Fig 15.26 La *baraque de chantier*. Ventana.

Fig 15.26



Fig 15.27 Frak Lloyd Wright. *Sun Trap*. Planta original (1935).

Fig 15.28 Frak Lloyd Wright. *Sun Trap*. Planta construida. 1935. Las "cajas para dormir" del propio arquitecto, su esposa y su hija.

224 Fig 15.27

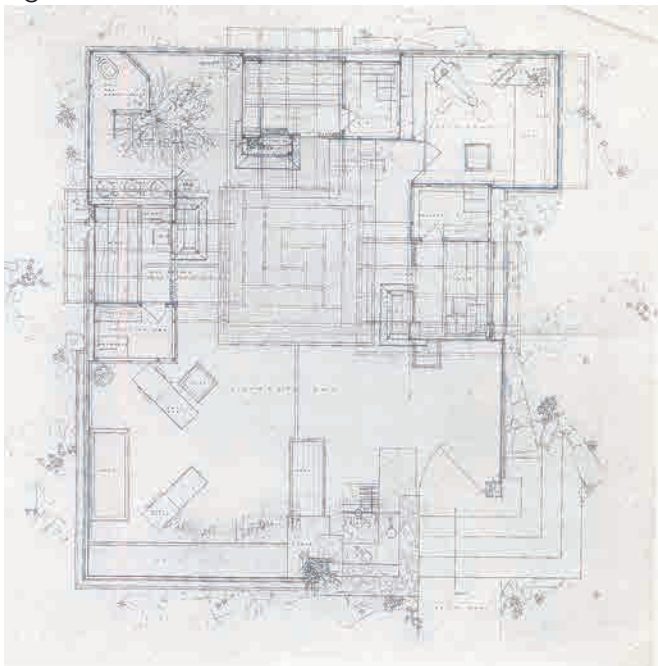
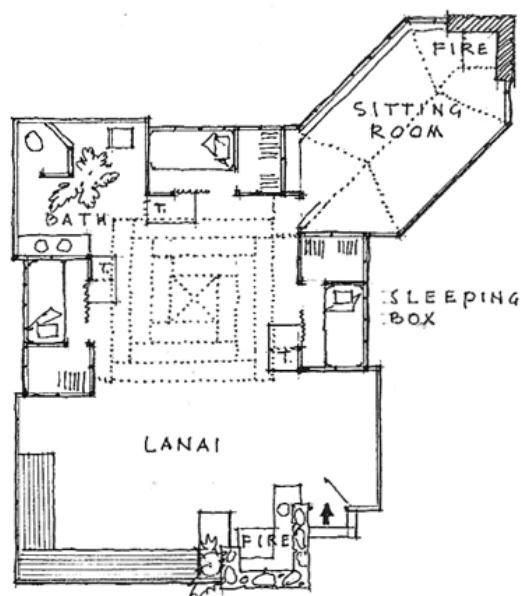


Fig 15.28



El 23 de enero de 1935 Wright, con sesenta y ocho años, y su familia deciden trasladarse definitivamente a Arizona para construir el Taliesin West. Treinta personas cargadas en coches, camionetas y un camión rojo, salen de Spring Green, Wisconsin, por la promesa de un desierto que muchos de ellos nunca habían visto antes.

Durante su estancia anterior Wright había conocido a un promotor inmobiliario local, Alexander J. Chandler, que le invitó a quedarse en la Hacienda, para escapar del invierno brutal de ese año y realizar su trabajo ,protegido del sol del desierto.

Los colaboradores se instalaron en tiendas de campaña y Wright decidió construir un refugio para él, su esposa y su hija lovanna, al que llamo *Sun Trap*, la trampa del sol (Figs. 15.27 y 15.28). Comenzó con tres, que él llamó "cajas para dormir" simples estructuras de madera y lona con espacio para una cama y pequeño armario en cada caja. La vida al aire libre, bajo el cálido sol del invierno. Una chimenea de piedra suministraba el calor cuando la temperatura bajaba en las noches del desierto, y un pequeño retrete estaba ubicado en una esquina, rodeado y oculto por unas matas de adelfas.

A medida que se iban conociendo el huésped y el anfitrión, Wright y el desierto, poco a poco se enriquecía el edificio con pequeñas actuaciones de cubiertas de tablas y lonas, que a través de enrejados protegían del sol y permitían que el aire corriese (Fig.15.29).

El espacio resultante, respira Katsura en todo su ambiente. La esvástica del techo centrifuga las "cajas para dormir" y ubica los pequeños baúles delante de las cortinas que cierran las cajas. Sus sutiles adornos reflejan la categoría de sus habitantes como los *tokonomas*. El escenario exhala aromas de oriente. La planta de la zona del fuego, reproduce la del *Gepparo* y su forma recuerda el fogón de los Pabellones del Té. La proximidad de la tierra, las visiones en diagonal expanden el espacio evitando los ejes (Fig.15.29).

Parece más la celda de un monje oriental que la del arquitecto más arrogante y apuesto que ha tenido la historia (Fig.15.30).

Cualquiera diría que el hombre del traje blanco y su Mercedes Benz rojo y negro podría evacuar en las mismas condiciones que el campesino nipón.

Recuerdo leer que durante los primeros años de Taliesin, la adinerada madre de un aprendiz vino a visitar el lugar. Cuando vió por primera vez las cajas para dormir, se sintió horrorizada, e incapaz de creer que alguien elegiría esas "circunstancias tan poco civilizadas".

La señora Wright le informó que todas las grandes filosofías del mundo

15. CONCLUSIONES

Fig 15.29



Fig 15.30



Fig 15.29 Frank Lloyd Wright, *Sun Trap*. El porche hacia el patio con la cubierta elevable en forma de esvástica. Delante de las lonas una especie de altares arreglados con sutiles adornos ejercen de *tokonomas* para dar categoría al espacio habitado. En visión diagonal el inodoro se oculta detrás.

Fig 15.30 Frank Lloyd Wright en Taliesin en 1956 a los 89 años con su rojo y negro Mercedes Benz.

226

Fig 15.31 Castelao; dibujante y escritor gallego con grandes influencias de los grabados japoneses Ukiyo-e. En el dibujo de "muy pocos trazos" de la serie "Xenaración nós" reza la frase: "*Pois xa que o sabes, voucho a decir*".

derivan de un entorno desértico con una montaña. La mujer, intrigada, pidió entonces a dormir en una de las tiendas de campaña y parece que debido a unas tormentas de arena debió pernoctar en ella durante diez noches. Días más tarde escribiría a Olgivanna diciendo que a pesar de que había viajado con lujo por el mundo entero y en los mejores hoteles, la memoria de esos días en la carpa fueron los más memorables y maravillosos de toda su vida.

Tenía razón el médico que aconsejó a su esposa, la vida de Wright se alargó hasta 24 años.

Cuando decidí estudiar arquitectura esta era mi meta: hacer edificios para mejorar la vida de sus habitantes. Ahora me doy cuenta que para que eso se cumpla no son necesarios brillos deslumbrantes. Como a los maestros de la arquitectura, Katsura, nos lo ha enseñado.

Epílogo

Lo que he escrito me da la impresión que, en su interior, todo el mundo la sabe, pero como diría el gallego: "*Pues ya que lo sabes, te lo voy a decir*"

La ilustración de castelao, con muy pocos trazos, hace que nos detengamos más en el pie escrito, un ejemplo de la retranca que utilizaban los campesinos gallegos, una mezcla entre humor y sarcasmo (Fig. 15.31).

Estos dibujos fueron realizados entre los años 1922 y 1924, y publicados en el periódico vigués Galicia.

Fig 15.31



16. BIBLIOGRAFÍA

Argullol, Rafael. Provincianos y cosmopolitas. El PAIS, 1 Enero 2016.

Basho, Matsuo (trad. Paz, Octavio, Hayashiya, Eirichi; prólogo Paz, Octavio). Sendas de Oku. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Basho, Matsuo. Haiku de las cuatro estaciones. Madrid: Miraguano, 2009.

Bertólez, Guillermo, Fernando Távora: Oriente, Occidente y otras cuestiones. (en: Távora. DPA14). Barcelona: Departament de Projectes d'Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, 2001. (84-8301-494-7)

Bertólez, Guillermo. El espíritu de la barraca o apuntes de como acercarse al hombre. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, N° 256. Barcelona: Col. legi d'Arquitectes de Catalunya, 2007. (1886-1989)

Bertólez, Guillermo. Katsura, plenitud de vacío, anuncio de modernidad. Conferencia pronunciada el 26 abril 2006, en las IX Jornadas de arquitectura La Salle, Universidad Ramon Llull, "Japón. 20 siglos de arquitectura" (exposición y conferencias de Toyo Ito, Josep M.Montaner y G.Bertólez).

Blake, Peter. Maestros de la arquitectura. Buenos Aires: Victor Lerú, 1973.

Brooks, Bruce; Futagawa, Yukio (fot). Frank Lloyd Wright. Taliesin West. Tokio: A.D.A, 2002.

Calatrava, Juan (et al.). Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del ángulo recto. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

Carter, Peter, Mies van der Rohe at work. London: Phaidon, 1999.

Corboz, André. La arquitectura moderna frente a la tradición japonesa, (en Masuda, Tomoya, Japón). Barcelona: Ed. Garriga, 1971

Chiambretto, Bruno. Le Corbusier à Cap Martin. Marseille: Parenthèses, 1988

Chillida, Eduardo. Escritos. Madrid: La Fábrica, 2005.

Design Part Collection. In Japanese Traditional Style Garden. London: Design Book Ltd, 2015.

Dinouart, Abate. El arte de callar. Madrid: Ed. Siruela, 2004.

Doczi, György. El poder de los límites. proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura. Buenos Aires: Troquel, 1996.

Fahr-Becker, Gabriele, Grabados japoneses. Köln: Taschen, 2002

Lambert, Gisèle; Bouquillard, Jocelyn; Marquet, Christophe; Kosugi, Keiko. Ukiyo-e. Imágenes de un mundo efímero. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2008.

Herrigel, Eugen; Zen en el arte del tiro con arco. Buenos Aires: Ed. Kier, 2005.

Isozaki, Arata; Matsumura, Yoshiharu; Speidel, Manfred, Taut, Bruno; Gropius, Walter; Tange, Kenzo; Dal Co, Francesco; Ponciroli, Virginia (ed). Katsura. La villa imperiale. Milano: Electa, 2004.

Isozaki, Arata; Sato, Osamu; Ishimoto, Yashuhiro (fot). Katsura. Ermitage et jardins. Un moment de perfection. Fribourg: Office du Livre, 1986.

Itoh, Teiji; Iwamiya, Takeji. Imperial Gardens of Japan. Nueva York: Weatherill, 1970.

Itoh, Teiji; Yokoyama, Tadashi; Musha, Eiji; Suzuki, Makato; Arai, Masao; Ogawa, Taisuke (fot). Katsura: A Quintessential Representative of the Sukiya Style of Architecture. Tokyo: Shinken-chiku-Sha, 1983.

Lao Tsé. El libro del Tao. Madrid: Mestas, 2015.

Le Corbusier, El Modulor y Modulor II. Barcelona: Poseidón, 1976

Le Corbusier, Precisiones. Barcelona: Poseidón, 1978.

Le Corbusier, Poema del ángulo recto. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

Machado, Antonio. Nuevas canciones. Madrid; Mundo Latino, 1924.

Masuda, Tomoya; Futagawa, Yukio (fot.). Japón. Barcelona: Ed Garriga S.A, 1971.

Morris, Ivan. El mundo del príncipe resplandeciente. Girona: Atalanta, 2007.

Museu Picasso (ed.). Imatges secretes. Picasso i l'estampa eròtica japonesa. Barcelona: Institut Cultura Barcelona, 2009.

Naito, Akira; Nishikawa, Takeshi (Il.); Nishikawa, Takeshi (fot.); Terry, Charles (trad.). Katsura: A Princely Retreat. New York: Kodansha, 1977.

Narazaki, Muneshinge. Masterworks of Ukiyo-E: Hokusai Sketches and paintings. Tokyo: Kodansha International LTD, 1969.

Néret, Gilles. Kasimir Malevich 1878- 1935 y el suprematismo. Köln: Taschen, 2003.

Nitschke, Günter. El jardín japonés. Köln: Taschen, 1993.

Okakura, Kakuzo. El Libro del té. Barcelona: Kairós, 2005

Ortega y Gasset, José. Obras completas. (vol. I-X). Madrid: Taurus, 2004.

Ortega y Gasset, José. Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela. Madrid: Espasa Calpe, 1985

Partsch, Susanna. Paul Klee. Köln: Taschen, 1990.

Paz, Octavio. Chuang-Tzu. Madrid: Siruela, 1997.

Read, Herbert. Breve historia de la pintura moderna. Barcelona: Del Serbal, 1984.

Ruusuvuori, Aarno (ed). Alvar Aalto .1898-1976. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1982

Scully, Vicent. Frank Lloyd Wright. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A, 1961.

Shikibu, Murasaki. La novela de Genji I-II. Esplendor-Catástrofe (Genji Monogatari I-II). Barcelona: Austral, 2010.

Shonagon, Sei; (trads. Borges; Jorge Luis; Kodama, Maria). El libro de la almohada. Madrid: Alianza Ed, 2015.

Tange, Kenzo; Ishimoto, Yasuhiro (fot.) Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture. New Haven and London: Yale University Press - Tokyo: Zokeisha Publications, 1960.

Tange, Kenzo; Nitschke, Günter; González, Raúl (ed). Japón una nueva perspectiva. Cuadernos Summa-Nueva visión, 26/27. Buenos Aires: Nueva Visión, Junio 1969.

Tanizaki, Junichiro; Escobar, Julia (trad). El elogio de la sombra. Madrid: Ed Siruela, 1994.

Taut, Bruno. La casa y la vida japonesas. Arquitemas 19. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

Utzon.Mallorca. Copenhagen: Arkitektens Forlag, 1996.

Van Gogh, Vincent. Cartas a Theo. Barcelona: Idea Books, 1997.

Vives, Javier. Historia y arte del jardín japonés. Gijón: Satori Ed, 2014.

Masini, Lara Vinca. Van Gogh. Barcelona: Toray, 1973.

Wada, Kunihei; Elliot, Thomas (trad). Katsura Imperial Villa. Osaka: Hoikusha Publishing, 1963.

Zevi, Bruno. Espacios de la arquitectura moderna. Barcelona: Poseidon, 1980.

Zevi, Bruno. Frank Lloyd Wright. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

<https://www.culturejaponaise.info>

[http://laurent.buchard.pagesperso-orange.fr/japonisme et architecture](http://laurent.buchard.pagesperso-orange.fr/japonisme%20et%20architecture)

17. CRÉDITOS DE IMÁGENES

Fotógrafos:

Albin, Josep; Albin Lluís: 4.35; 4.39; 4.50; 6.4; 8.1; 8.6; 8.7; 8.15; 9.5; 9.6; 10.3; 10.4; 11.2; 11.13; 11.14; 11.15; 11.16; 12.2; 12.13.

Arai, Masao; Ogawa, Taisuke: 4.23; 4.26; 4.36; 6.1; 8.16; 10.1; 10.15; 10.16; 11.4; 11.6; 11.7; 11.8; 11.11; 11.12; 12.6; 12.8; 12.15; 13.3; 13.5; 13.22.

Arce, Aizea: 4.2; 4.3; 4.7; 4.8; 4.10; 4.17; 4.21; 4.22; 4.23; 4.28; 4.44; 4.46; 4.48; 8.3; 8.4; 8.5; 8.14; 9.1; 9.2; 9.12; 9.13; 9.14; 10.11; 11.3; 11.5; 12.1; 12.3; 12.4; 12.5; 12.6; 12.7; 12.8; 12.9; 12.10; 12.11; 12.12; 13.19; 13.20; 13.21; 14.1; 14.3; 14.5;

Bach, Eugeni: 4.16.

Bertolez, Guillermo: 4.19; 6.7; 6.8; 6.10.

Futagawa, Yukio: Portada; 3.5; 4.9; 4.11; 5.21; 6.3; 7.1; 15.13; 15.17; 15.27

Ishimoto, Yasuhiro: 2.3; 4.18; 4.25; 4.35; 4.44; 4.45; 4.46; 4.47; 5.2; 5.4; 5.21; 6.2; 6.6; 7.1; 8.10; 9.4; 10.9; 13.6; 13.7; 13.10; 13.12; 13.13; 14.9; 14.10; 14.11; 14.13

Martínez, Anna: 4.15; 6.11.

Matsumura, Yoshiharu: 4.1; 4.37; 4.48; 5.1; 5.3; 5.5; 5.6; 6.5; 8.2; 8.11; 8.12; 8.13; 8.17; 11.21; 13.1; 13.4; 13.24; 14.12.

Publicaciones:

Aalto, Alvar: 15.23

Carter, Peter: 15.16

Chiambretto, Bruno: 15.24; 15.25

Doczi, György: 15.21; 15.22

Klee, Paul: 4.51

Taut, Bruno : 2.1;2.2; 3.3; 4.13; 4.14; 4.24; 5.19; 9.8; 13.16; 13.17; 14.7; 14.8
 Le Corbusier: 5.14; 5.15; 5.18; 5.21; 15.19; 15.20

Masterworks of Ukiyo-e: 15.3

Picasso, Pablo: 15.4.

Van Gogh, Vincent: 15.1; 15.2.

Scully, Vicent: 15.5.

Zevi, Bruno: 15.7; 15.8; 15.9; 15.10, 15.11.

<http://www.fadu.edu.uy/viaje2015/articulos-estudiantiles/villa-imperial-katsura/>: 3.1

https://en.wikipedia.org/wiki/Prince_Hachij%C5%8D_Toshihito: 3.2

<http://www.josephklevenefineartltd.com/artists/ellsworth-kelly/ellsworth-kelly.html>: 4.40

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/chute-barcelone-ii-caida-barcelona-ii>: 4.6

<http://www.20minutos.es/noticia/2659127/0/subasta-sothebys/picasso-matisse/monet-leger/>: 4.5

<http://www.volver.asia/2012/10/las-tres-vistas-de-japon.html>: 10.5.

http://www.japan365days.com/journey_amanohashidate.php: 10.6

<https://www.culturejaponaise.info>: 4.32; 8.8; 8.9; 9.4; 9.6; 9.7; 9.9; 10.14; 11.20; 12.16; 13.2; 13.9; 13.14; 13.15; 13.18; 11.19; 14.2;

<https://japan-kyoto.de/die-kaiserliche-villa-katsura-rikyu-bei-kyoto/>: 9.15.

<https://kioto.asanoxn.com>: 11.1; 11.18; 13.11; 14.17;

<http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/obras/takasago.html>: 10.2

<http://architecturalmoleskine.blogspot.com.es/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>: 10.25.

<http://mayeuticadelasideas.blogspot.com.es/2012/03/el-esquema-tipologico-que-lc-propone.html>: 10.26.

http://irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2014/06/film-and-architecture-godard-mepris.html: 5.9; 5.10.

<http://huellasdearquitectura.wordpress.com/2013/08/16/wright-conexion-con-orientes/>: 15.6; 15.12;

<https://porhablardecosasbuenas.wordpress.com/2012/12/04/el-nuevo-arte-neoplasycista-y-los-4-fundadores/>: 15.14;

<https://wikiwand.com/gl/Theo-van-Doesburg>: 15.15.

<https://ortizportafolio.blogspot.com.es/2013/04/blog.post.html>: 15.18

<https://wrightchat.sawewright.org/viewtopic.php>: 15.28; 15.29.

<https://www.curbed.com/2017/6/8/>: 15.30

<coleccion.abanca.com/es/coleccion-de-arte/obras/html>: 15.31

Planos:

Arkitektens Forlag: 4.40; 4.42; 4.43.

Electa: 5.2; 13.4.

Design Books: 4.4; 9.3.

Musha, Eiji: 5.1; 8.2; 8.3; 9.3; 10.2; 11.3; 12.2; 13.2; 14.1; 14.2

Yale University Press: 4.2 (modificado); 5.1; 8.1; 10.1; 11.2; 12.3; 13.3.

Esta Tesis Doctoral ha sido defendida el día ____ d_____ de 201__

En el Centro_____

de la Universidad Ramon Llull, ante el Tribunal formado por los Doctores y Doctoras

abajo firmantes, habiendo obtenido la calificación:

Presidente/a

Vocal

Vocal *

Vocal *

Secretario/a

Doctorando/a

(): Sólo en el caso de tener un tribunal de 5 miembros*