

# Un jardín Zen japonés

Comisaria: **Menene Gras Balaguer**  
Directora de Cultura y Exposiciones de Casa Asia  
**Real Jardín Botánico de Madrid**  
Del 11 de junio al 7 de diciembre de 2022

## Introducción

El proyecto que se presenta a continuación es la construcción de un jardín japonés zen que se ubicará en el Real Jardín Botánico de Madrid. El escenario natural del jardín dialogará con el jardín japonés, que se habilitará en esta zona de 250 m<sup>2</sup>, creando un contraste radical con el entorno inmediato. El jardín botánico es un centro de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Fundado por Real Orden de 17 de octubre de 1755 por el rey Fernando VI en el Soto de Migas Calientes, cerca del río Manzanares, Carlos III ordenó el traslado a su actual ubicación en 1781 al Paseo del Prado, junto al Museo de Ciencias Naturales que se estaba construyendo (actualmente Museo del Prado), en Madrid. El jardín botánico alberga en tres terrazas escalonadas, plantas de América y del Pacífico, además de plantas europeas reunidas por las sucesivas expediciones botánicas organizadas para ampliar sus Colecciones científicas. De las diez hectáreas que llegó a tener este jardín, ocupando una superficie que llegaba hasta el actual Ministerio de agricultura en el siglo XVII y XIX, se quedó con las 8 hectáreas que tiene en la actualidad.

El jardín japonés zen que se presenta aquí está ubicado en la terraza de la Flor, a la derecha del Palacio Villanueva, en un espacio al que, haciendo el ingreso por la Puerta de Murillo, que es la actual entrada para los visitantes, se accede por el Paseo de José Quer hasta el Paseo de Carlos III y de allí hasta el Paseo de José Celestino Mutis, para después rodear el estanque con el busto de Linneo y dirigirse al Paseo de Félix Avellar Brotero. No obstante, si uno parte de la Puerta del Rey, el recorrido se hace prácticamente en línea recta por el Paseo de Carlos III hasta el estanque que preside el busto de Linneo y de allí a la puerta principal del Palacio Villanueva. Los itinerarios del jardín son sin embargo múltiples, ya que se puede acceder a este lugar desde distintos puntos atravesando la terraza de los cuadros y a continuación la terraza de las escuelas botánicas. El recorrido también se puede iniciar desde el nivel más alto del jardín donde se encuentra la terraza de los bonsáis, haciendo el descenso bajo el emparrado de hierro forjado construido en 1786 para las diversas clases de vid que se cultivan. Los paseos se multiplican por las calles que se abren entre las estructuras que agrupan las diferentes colecciones de plantas ornamentales, medicinales, rosales antiguos, aromáticas y de huerta y frutales, dentro de los cuadros geométricos formados con setos de boj que rodean pequeñas fuentes en el eje central de los cuadros, y las glorietas de los tilos, norte y sur, la de los plátanos, la de los castaños y la de la Noria.

Esta breve descripción del plano del Jardín botánico permite dar una idea del entorno en el que se situará el jardín japonés, que, por sus características específicas, constituye

una creación artificial que imita simbólicamente la naturaleza y se presenta como un espacio de contemplación, por oposición a la invitación al paseo que plantea el jardín botánico y sus colecciones científicas. El jardín zen se ha concebido como un paisaje enmarcado en este entorno, sin perder su autonomía, y cuyos elementos compositivos equivalen a representaciones de partes integrantes de los escenarios naturales que conocemos. El jardín japonés es una construcción cultural del paisaje natural y en esta medida el diseño de este lugar tiene unas características específicas relativas al orden, la distribución del espacio, las plantas, las piedras y ocasionalmente las construcciones que pueden establecerse en los paisajes resultantes.

El *jardín japonés* es una representación material de la filosofía y del pensamiento japonés, en la medida en que es a su vez una construcción cultural constitutiva de la identidad del país, y cuyo simbolismo se extiende a la arquitectura tradicional de la casa japonesa, donde apenas existe separación entre su interior y el entorno. Los *shôji* son la única frontera entre el interior y el exterior de estas construcciones tan frágiles que identifican el hábitat más común en la antigüedad. La casa y el jardín o el templo y el jardín conviven en perfecta armonía teniendo en cuenta la relación abierta que su habitante establece con la naturaleza. El proyecto pensado para el Real Jardín Botánico de Madrid es un jardín seco, interpretado por el arquitecto japonés **Hiroya Tanaka**, del que merece destacar su dedicación a la obra de Gaudí, que ha sido el objeto principal de su vida profesional. Es él quien ha diseñado los planos de todas las obras de Gaudí sin cesar en su empeño para dejar constancia de un trabajo que hasta ahora no se había realizado nunca y que, no obstante, era fundamental para comprender mejor el valor de unas arquitecturas particularmente singulares, por las que los japoneses sienten una especial atracción, reconociendo en ellas algo de sí mismos.

El carácter específico de este jardín japonés para otro jardín como el RJB es que no sólo se trata de un jardín seco, sino de una creación paisajística que destaca por su composición. El arquitecto Hiroya Tanaka ha planteado un jardín cuya superficie se cubrirá con las cenizas de la lava del volcán de Cumbre Vieja de La Palma, reemplazando cualquier otro material artificial como la gravilla blanca u otras similares a las que se utilizan para muchos jardines similares. La intervención del Cabildo de la Palma ha sido indispensable para poder recoger las más de ochenta toneladas necesarias para cubrir toda la superficie que ocupará este jardín seco. Para Tanaka, si bien los jardines negros son una excepción, estos sí existen en Japón, un país volcánico y que convive con las numerosas erupciones que se producen anualmente, así como con los temblores de tierra y maremotos que coinciden con el ecosistema de la región y las fluctuaciones medioambientales que lo caracterizan. Para Tanaka, el simbolismo asociado a las cenizas de las coladas del volcán Cumbre Vieja de La Palma va más allá de un mero efecto óptico. La recuperación de las cenizas para este proyecto tiene forma de homenaje y a la vez de evocación de un suceso que nos recuerda la urgencia de una toma de medidas para salvar el planeta.

La composición del jardín seco que se instalará en el RJB se complementará con una selección de piedras de gran formato que se colocarán articulando una constelación que se escribirá sobre el paisaje. Las piedras son seres vivos que animan el paisaje,

comparables a montes y colinas según la disposición, o a islas e islotes encima de un mar seco en el que se diseñan las olas al igual que interrumpiendo el caudal de un río. Esta constelación replicará las siete islas del archipiélago de las Canarias, La Palma, El Hierro, La Gomera, Tenerife, Gran Canarias, Lanzarote y Fuerteventura, aunque el orden que se siga en la disposición responderá a los criterios de organización del espacio del jardín y su ocupación, para respetar los campos de visión y perspectiva que son propios de un jardín japonés. Las piedras o rocas representando las islas estarán a su vez rodeadas de las cenizas negras que se identificarán con el océano que las embiste.

El agua es fuente de vida y un elemento esencial que siempre debe estar presente en un jardín japonés de un modo real o equivalente, porque es la sangre que circula por el cuerpo de la tierra. De ahí que deba aparecer en un sentido idéntico o figurado en todos los jardines japoneses, incluso en los jardines secos donde aquella es percibida de una manera subliminal. Lo real y el simulacro se hibridan en el jardín zen japonés, representando lo bello y la belleza para su contemplación estética. El jardín es un micro paisaje donde la vacuidad se rebela al igual que el ser para la muerte de todo lo que llega a existir y florece en el transcurso de las estaciones. Los jardines zen tienen entre otras funciones la de ofrecer representaciones visuales del *satori*, en tanto que el equivalente de lo que se entiende por iluminación y estado más elevado de comprensión más allá de lo terrenal, en un momento en el que el pasado y el futuro sólo existen en el presente, de manera que la noción de tiempo desaparece. La práctica de la contemplación puede así experimentar esta iluminación que es a su vez la razón de ser del zen.

A propósito de su propuesta para utilizar las cenizas de la lava del Volcán de La Palma, Hiroya Tanaka, autor del proyecto, evoca el Cinturón de fuego del Pacífico, zona volcánica donde se encuentra el archipiélago japonés, en la que los temblores de tierra son frecuentes, con intensidades variables, y donde la actividad volcánica se percibe muy activamente en las islas. Se cuentan más de 5000 movimientos sísmicos al año, y la mayoría de volcanes se encuentran en la llamada Fosa Magna, *nudo* donde convergen las tres cadenas montañosas principales: Hiso, Kiso y Akaishi. Más de dos tercios de la superficie de Japón es montañosa. Cada isla tiene su propia cadena montañosa que marca el territorio geológicamente a partir del eje transversal constitutivo de fallas tectónicas y seísmos: montañas de formación lenta y muy erosionadas, *a modo de conos simétricos, con pendientes moderadas*. En Japón, hay más de doscientos volcanes, 60 de los cuales están activos *El más famoso es el Fujiyama, (Fujisan), de 3.776 metros de altura, coronado de nieves perpetuas. Le sigue la montaña Kitadake, con 3.193 m de altura. El Asama es el volcán más activo de todo el archipiélago, y está situado en la isla de Honshu a aproximadamente 100 km de Tokio. Tiene una altura de 2,542 m.*

El suceso ocurrido recientemente en La Palma, la duración de las erupciones, la apertura de nuevas bocas y las coladas de lava no han sido ajenas para él, que conoce muy bien este tipo de fenómenos tal como se viven en su país. Hemos seguido las noticias del desastre de cerca, entre el asombro ante las explosiones y el respeto por los damnificados. Durante días y meses hemos visto hemos podido ver las lenguas de lava

abrasiva que bajaban por las laderas del volcán enterrando casas y campo. Cuando conversé con Hiroya Tanaka sobre el proyecto de jardín japonés que quería hacer en el RJB DE Madrid, me preguntó en qué estaba pensando. Yo le dije en un jardín seco, teniendo en cuenta el entorno donde se iba a ubicar, aunque no tenía muy claro con qué tipo de piedra podía cubrirse la superficie. Sin perder un instante, me dijo, ya lo tengo. Será un jardín negro. Pero, cómo, inquirí yo. Entonces, me comentó de nuevo que en su país había jardines negros, no muchos, pero unos cuantos y que después de lo sucedido, tenía una razón de ser utilizar las cenizas de La Palma para cubrir este mar seco alrededor de las piedras, que harán las veces de montañas y de islas en el jardín. Es una manera de hacer un homenaje a la gente de La Palma que ha estado resistiendo ante un siniestro de una magnitud nunca vista en nuestro país. La experiencia en su propio país le ha hecho sentirse muy cerca y muy sensible a lo ocurrido haciéndole ver las correspondencias entre fenómenos naturales análogos a pesar de las distancias. En Japón, no9 habría sido un hecho aislado sino frecuente, en la medida en que siguen activos muchos de sus volcanes, como constantes son los terremotos y maremotos que son inherentes a su corteza terrestre.

Para la construcción de este jardín, se respetarán las claves de su composición escénica, que pueden resumirse en las siguientes constantes, cuya aplicación tiene que optimizarse para conseguir los resultados que se esperan de la ubicación, la textura y el equilibrio que debe formar parte de este espacio codificado. Aquellas se comparan con la irregularidad de sus elementos compositivos, la simbología de sus componentes, la ocultación de algunas de sus partes para el descubrimiento y la superposición de fondos incorporando elementos que quedan fuera del jardín. Cualquier descripción del jardín japonés implica una puesta en relación de todos los recursos empleados para su construcción, por cuanto estos están destinados a la creación de sentido. La naturaleza se revela en el jardín como espacio donde la dinámica de la aparición-desaparición se convierte en una condición inevitable de todo lo que existe.

### Antecedentes

¿Por qué un jardín japonés? ¿Qué nos revela la composición de un jardín como el *Karesansui*, nombre que se da al jardín Zen japonés? ¿Qué relación mantiene el jardín japonés en tanto que construcción cultural con la literatura y la filosofía de este país? La naturaleza organizada en forma de paisaje y jardín se encuentra en toda la poesía japonesa y en la narrativa, desde sus orígenes. El *Genji Monogatari* (1005) de Murasaki Shikibu pone en relación al sujeto del paisaje con la naturaleza, comparando los sentimientos del sujeto con los estados y humores del escenario natural, para que el lector pueda compartir el relato y los sentimientos del protagonista. La experiencia del *sentimiento paisaje* que describe Augustin Berque forma parte del ser para la vida y para la muerte que se representa en el jardín japonés, como sucede en la Naturaleza, tan arraigado en la filosofía japonesa.

Pero, más allá de esta y otras circunstancias, debe ponerse siempre de relieve que el origen de la construcción cultural que implica la creación del jardín japonés se importa de China. Esto sucede en el Período Asuka (559-710), aunque no se desarrolle plenamente hasta el período que va de 1185 a 1333. La cultura china fue la cultura de las elites en Japón, influidos por el taoísmo y el budismo. En las Crónicas de Nihon Shoki (720) se menciona esta relación, como en la antología de poemas Man yoshu (600-759) donde se hace referencia a un jardín con islotes y rocas que representaban las islas de la Leyenda taoísta de los Ocho Inmortales. El período Nara (710-794) da el marco para la integración de esta figura del lenguaje en la cultura japonesa.

El *Sakuteiki* concebido como manual por excelencia del jardín japonés se publica en el Período Heian (794-1185), coincidiendo con el traslado de la capital a Kioto y la ruptura de relaciones diplomáticas entre China y Japón. Partiendo de los principios del *Feng Shui* (en chino y *fusui* en japonés), este tratado aborda las instrucciones de paisajismo y jardinería para la construcción del jardín japonés en función de la regla de equilibrio inestable. Es el tratado de jardinería más antiguo que se conoce, a pesar de que los jardines hubieran sido cultivados por culturas más antiguas, como la egipcia, la persa, la china o incluso la romana. El *Sakuteiki* está dedicado a la jardinería y al diseño del jardín, que implicaba tener en cuenta aspectos mágicos y religiosos, y la cosmovisión de la época. Su autor se cree que fue Tachibana no Toshitsuna (1023-1094), un noble de la corte, a quien se considera en posesión de conocimientos secretos que se transmitían oralmente de maestro a discípulo. Si el modelo para él fue el arte paisajístico chino, este fue adoptando características autóctonas, en un proceso idéntico al que tuvo lugar en otros ámbitos de la cultura nativa.

De todos los componentes del jardín japonés antiguo, el más importante no se corresponde con nuestro concepto de jardín verde, siendo la roca el recurso dominante para su construcción. El *Sakuteiki* comienza con la frase: *ishi wo taten koto*, que se puede traducir como “el arte de asentar las rocas”. Esa es la definición de jardinería para la cultura japonesa. El buen jardinero-paisajista, es aquel que posee todos los conocimientos acerca de donde y como colocar las rocas. No se trata de simple técnica, la intuición es fundamental. El autor del texto (o compilador) advierte al lector que se debe prestar atención a lo que la roca parece solicitar o exigir. La naturaleza participa asimismo de lo divino en la cultura japonesa, de manera que árboles, montañas, rocas y otros fenómenos naturales que son su expresión se han de tener en cuenta a la hora de organizar los componentes del jardín, para que el resultado pueda satisfacer lo que se espera de este lugar en el que cualquiera de ellos se puede identificar con una deidad budista. De ahí que, en el caso de las rocas, si bien cada una tiene su carácter particular, admite determinada agrupación y debe situarse en el lugar preciso que le corresponde por la forma, el volumen o el formato, en la medida en que su articulación con el resto de elementos compositivos es generadora del significante que asocia el recinto del jardín con un lugar donde lo divino y lo humano se reúnen.

Los períodos Kamakura y Muromachi (1185-1573) se caracterizan por la adopción del budismo zen y su proyección en el diseño de jardines. Aparecen en esta época los

jardines secos o de rocas, jardines zen para ser observados y para la meditación, por oposición a los jardines de paseo. Estos jardines desde un principio se entienden como espacios para ser mirados a una cierta distancia cuyos elementos invocan lo esencial y el ser mundo, el ser de todo lo que permanece rompiendo la temporalidad de lo que sólo existe. A modo de ejemplo se suelen citar los jardines de los templos zen de Kioto, el jardín zen del templo de Ryoan-ji, que es el paradigma más emblemático de jardín zen seco japonés, el del complejo Daitoko-ji y el del templo Tenryu-ji en Arishiyama. El Ryoan-ji se ha prestado a múltiples interpretaciones, identificándose a sus quince rocas como montañas, islas e incluso como tigres vivos, al igual que su superficie se compara con el mar o el viento, cuya aparente quietud no pretende ocultar el movimiento que los caracteriza a ambos.

Los cambios de época sucesivamente incorporan nuevos elementos que alteran el paisaje, como sucede en el que sigue a los anteriores. El período Azuchi –Monoyama (1568-1600) plantea un nuevo tipo de jardín para ser visto desde una determinada altura, a la vez que se hacen populares las casas de té y la celebración de las ceremonias del té, sin que el jardín pierda el refinamiento y la sobriedad que caracterizan la estética japonesa. Durante el período Edo (1600-1868) además de los jardines zen aumentan los jardines de paseo concebidos a modo de micro paisajes recortados y se introduce la noción de *paisaje prestado*, que es parte de la naturaleza que se puede divisar desde cualquier parte del jardín o que se incorpora directamente al abrirse hacia un espacio natural libre de las reglas que impone el diseño del mismo jardín. En el período Meiji (1868-1912), lo más relevante es la conversión de muchos jardines privados en jardines públicos. Los jardines modernos invocan la esencia del jardín desde sus orígenes y son el testimonio de una cultura que se ha transmitido desde la antigüedad hasta nuestros días, casi intacta, dentro y fuera de Japón.

La actualización del modelo de jardín japonés heredado ha sido llevada a cabo por arquitectos y paisajistas contemporáneos, como Isamo Noguchi, Tadao Ando, Mirei Shigemori, Yukio Nakagawa, Masatoshi Takebe, Kengo Kuma, Masahisha y Tsuneko koike, Satoru Masaki, Masayuki Yoshida, Kazusama Ohira, Tsuyoshi Nagasaki, Shunmyo Masuno, Ikuma Shirai, Kosume Izume, Toyo Ito, Arata Isozaki, Kazuyo Shejima y Ryue Nishizawa, conocidos local e internacionalmente por sus respectivas trayectorias. Quiero centrarme en Mirei Shigemori (1896-1975), por tratarse del paisajista japonés que impuso la modernización del jardín zen o *karesansui*, tras hacer un estudio de campo en más de doscientos jardines de su país. Él es el introductor del jardín japonés moderno a través de sus reinterpretaciones para una actualización que sigue inspirando a arquitectos y paisajistas. Tras pasar más de tres años para hacer su estudio de los jardines que exploró, reunió toda la documentación que elaboró en 26 volúmenes. Fue en ese momento cuando recibió el encargo de los jardines del templo Tofuku-ji, en Kioto, que se considera un proyecto clave en su trayectoria. El último fue una serie de tres jardines, el último de los cuales es el Garden of Ancient Times, pero no hay que olvidar su aportación en el jardín de su residencia, una casa tradicional del período Edo (1789), con un jardín y un pabellón para la ceremonia del té, que se visita como los restantes jardines. Shigemori se formó en la pintura japonesa o nihonga, interesándose por el

arte de Ikebana, las ideas Shinto, budistas y taoístas, antes de dedicarse de lleno al paisajismo.

### Justificación

“El jardín japonés como construcción cultural del paisaje natural no es un fenómeno aislado, pese a tratarse de un hecho de cultura que ha conservado su individualidad en el transcurso de los siglos desde su implantación en Japón procedente de China. Más bien al contrario, la necesidad de comprenderlo comparativamente desde diferentes perspectivas y culturas parece haberse intensificado con el giro geográfico experimentado en las ciencias sociales durante las dos últimas décadas. El jardín japonés se entiende popularmente como una obra de arte, cuya representatividad contribuye a la construcción de una identidad cultural propia, por medio de la cual se escenifica una proyección social del sujeto o individuo perteneciente a la cultura que lo ha creado. La resonancia polisémica que sugiere su nombre lo convierte en una especie de arquetipo local y universal, que no puede abordarse separadamente sin tener en cuenta sus antecedentes y su finalidad, por ser la expresión de un enjambre de manifestaciones que define o identifica la complejidad de una cultura como la nipona. El arte de los jardines es indisoluble de la idea de representación, tanto por el valor simbólico de sus elementos compositivos como por el carácter parlante que por lo general se les atribuye, sea cual sea la esencia de su decir y lo que éstos pueden llegar a comunicar. Por un lado, es una construcción espacial y geográfica que responde a una manera de entender el mundo o cosmología; y, por otro, la representación abreviada de un cosmos que es la expresión de una sociedad humana que construye una imagen de sí misma en un mundo de identidades movedizas y migrantes, reivindicando lo que está más allá de su carácter efímero para trascender su impermanencia”. (Texto extraído de *El jardín japonés, Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje* de Menene Gras Balaguer (Editorial Tecnos, Madrid, 2015, 555págs.).

Organiza: Casa Asia

Comisaria del proyecto: Menene Gras Balaguer

Coordinador: Rodrigo Escamilla Sandoval

Patrocinan:

Fundación ACS y Cabildo de La Palma

Colaboran:

El Real Jardín Botánico de Madrid, Embajada de Japón En España, Fundación Japón, Canteras Naturpiedra, Burgos y Garrido Arquitectos, Hiroya Tanaka Estudio, aTt Técnicos de Teatro.