

Los principios del budismo en la arquitectura japonesa

Cuadernos CANELA, 34, pp. 27-50

Recibido: 30-IX-2022

Aceptado: 27-XI-2022

Publicado, versión impresa: 1-V-2023

ISSN 1344-9109

Publicado, versión electrónica: 1-V-2023

ISSN 2189-9568

© El autor 2023

canela.org.es

Ignacio Aristimuño

Universidad Doshisha, Kioto, Japón

Resumen

La arquitectura tiene entre sus fundamentos proporcionar una estética capaz de comunicar ideas y experiencias a través de la forma. Estas ideas no siempre son observables debido al grado de abstracción, y por ende quedan sobreentendidas. Este estudio tiene por objetivo contribuir a los hallazgos de Inoue (1985) y Antariksa (2000, 2001, 2002) sobre el espacio tradicional japonés mediante la extracción de principios de la doctrina budista que se encuentran implícitos en la arquitectura del templo. Además, se busca demostrar cómo la concepción del espacio interior y la forma del edificio responden a estos fundamentos. Se abarca la historia del templo, el urbanismo clásico, y se posiciona a la estética japonesa como un lenguaje creativo fiel a la interpretación del discurso budista.

Palabras clave

Japón, arquitectura japonesa, principios budistas, budismo Mahāyāna, templos budistas en Japón

Introducción

El estudio de los templos budistas, y en menor grado de los santuarios sintoístas, constituye la corriente principal de la historia de la arquitectura japonesa. La investigación académica se ha enfocado en el desarrollo de los distintos estilos arquitectónicos como lo revela el análisis de la forma y otros elementos físicos de la edificación, pero las cuestiones estéticas influidas por aforismos o principios doctrinales han sido, en parte, ignoradas o discutidas mediante expresiones etnocéntricas ligeramente tergiversadas.¹ El objetivo de este estudio se centra en extraer y analizar algunas de las enseñanzas del budismo que de manera implícita se encuentran contenidas en la arquitectura tradicional del templo japonés. Además, se propone demostrar que la configuración del espacio y la forma arquitectónica responden a la incorporación progresiva e intencionada de estos principios por parte de sus creadores, no solo en el ámbito religioso, sino también en el urbano y residencial.

Tras indagar los antecedentes y la situación a la llegada del budismo a Japón, se definen los rasgos de la arquitectura originaria de los primeros templos. Seguidamente, se precisan los fundamentos del budismo japonés para estructurar un análisis basado en tres estadios evolutivos influidos por la aportación doctrinal dada tras el arribo sucesivo de sectas o escuelas que provocaron una transformación en la concepción del espacio arquitectónico. Primero, y bajo el predominio de las seis escuelas de Nara, las escuelas esotéricas y la del budismo de la Tierra Pura, destacó la doctrina de la *impermanencia*, que

conllevo ideas de cambio y transitoriedad, como el rasgo más relevante expresado en la arquitectura del templo durante la era clásica. Segundo, en la era medieval, el surgimiento de un nuevo concepto de espacio interior nutrido por la doctrina de la *insustancialidad* al que la escuela zen le dio importancia. Finalmente, y como extensión de la influencia de las escuelas mencionadas, la doctrina de la *causalidad* en la premodernidad, tras la mutación del espacio geométrico a uno en movimiento, causando la concatenación de módulos vacíos que originaban nuevas estructuras. En cada era se extrapola contenido doctrinal para interpretar el mensaje abstracto inherente a los espacios ligados a la práctica del budismo japonés.

1. Marco teórico

En esta investigación, los trabajos de tres autores en Estudios Budistas (Harvey, 1990; Gethin, 1998; y Williams, 2012) constituyen la fuente para el análisis de la doctrina y el sustento de los principios que de este estudio emergen. Junto a estos, los trabajos de Conze (1983) y Karunadasa (2021) sirven de apoyo en la historia de esta religión y la profundización de los conceptos budistas originarios. El budismo japonés es estudiado por Hirakawa (1992) y Matsuo (2007), y en la indagación sobre escuelas específicas, la obra de Dumoulin (2005) se centra en el zen, y la de Collado (2006) en el budismo esotérico. Teniendo este marco definido, y yendo a la historia de la arquitectura japonesa, las obras de Sansom (1973), Sadler (2009), Cram (2010) y Nishi (1985) incluyen el análisis del templo budista, por lo que constituyen una plataforma para el desarrollo de esta investigación. La obra de Inoue (1985) sobre el espacio en la arquitectura japonesa es la única que profundiza en el análisis del templo. Sus observaciones sobre el efecto de los mitos ancestrales y creencias primordiales de los japoneses ligado al historial del templo acorde al periodo histórico y la influencia de la escuela predominante, hace que este trabajo sea una fuente de referencia primaria.

Inoue ofrece una posición esclarecedora al estructurar su análisis a partir del santuario sintoísta. Es evidente que, como resultado del sincretismo alcanzado, el sintoísmo le otorgó al budismo rasgos que lo diferencian de la expresión continental, otorgándole una mayor atención en su relación hacia la naturaleza. Partiendo de esta posición, y en el interés de comprender la evolución del espacio, este estudio se apoya en la obra de Inoue y sus premisas sobre la transición del espacio compositivo, la concepción del espacio minimalista y en el llamado «espacio en movimiento». Sin embargo, difiere en la falta de un profundo análisis sobre la doctrina budista y sus implicaciones en la concepción del espacio. La obra de Inoue se centra en el análisis del espacio contenido en la edificación y no en el basamento doctrinal que lo sustenta. No hay conclusión del estudio y, aunque resalta la unicidad de la expresión japonesa, su argumento se queda en señalar paralelismos con la arquitectura occidental.

Como segunda fuente de referencia, están tres estudios de Antariksa (2000, 2001, 2002), que, aunque enfocados en el templo zen, ayudan a entender otros aspectos en la concepción del espacio. Sus estudios incluyen diversos enfoques y conceptos filosóficos de interés que son comparados con autores especializados en la escuela zen (Suzuki, 1964 y Dumoulin, 2005). Para enriquecer el estudio se incluye la revisión de edificaciones específicas, como la pagoda (Gutiérrez, 1998; y Ooi, 2012), la ciudad (Funó, 2017), el jardín (Takei, 2008) y el «sistema montaña» de monasterios (Einarsen, 2004). Finalmente, sobre el arte japonés, los estudios de Munsterberg (1957), Suzuki

(1988), Fisher (1993) y Okakura (2007) dan una perspectiva general en este ámbito, pero es el análisis que Lanzaco Salafranca (2003) hace sobre la evolución de los valores estéticos clásicos en conexión con algunos conceptos budistas lo que lo hace una tercera fuente de referencia.

2. Antecedentes

Las primeras alusiones a las construcciones ancestrales de Japón provienen del Kojiki (*Registro de asuntos ancestrales*, 712) y Nihon shoki (*Crónicas de Japón*, 720), así como de frescos y figurillas halladas en túmulos funerarios (*kofun*). Ninguna de estas edificaciones ha sobrevivido, pero según Sadler (2009, p. 30) estas poseían un techo simple de madera y paja a dos aguas, recto y sin adornos cuya estructura de base rectangular se elevaba sobre pilares accediéndosele por una escalera. Este tipo de morada primitiva se desarrolló a fines del período Jōmon (14 000-300 a.C.) cuando la población aumentó y dejó de ser nómada, surgiendo la necesidad de erigir bajo este mismo patrón residencias para las deidades protectoras de los clanes dominantes. El santuario de Ise es la más antigua versión de este tipo de construcción, cuyo origen ancestral proviene de la Polinesia (idem, p. 31).

Con el desarrollo de la sociedad agrícola en el período Yayoi (300 a.C.-300 d.C.), la religión sintoísta fue tomando forma y los santuarios se asentaron en zonas naturales circundadas por un área abierta de grava como cinturón protector. El jardín japonés tiene su más remoto origen en esta intervención, siendo el *yuniwa* (o jardín de los espíritus) un área abierta de grava, purificada y delimitada para ejecutar rituales (Treib, 1980, p. 6). Aquí, un espacio denominado *himorogi* (lit. cerco divino) contenía dentro del perímetro un árbol, roca o altar que era usado como antena o pilar erguido para establecer un vínculo con las deidades. Al ser el pilar la estructura más simple, ha sido para muchas culturas antiguas un símbolo de poder que se yergue desafiante estableciendo conexión con la divinidad.²

En la mitología japonesa, la leyenda del pilar del cielo (*ame-no-mihashira*) aparece como un conducto sagrado donde la diosa del sol, Amaterasu Ōmikami, desciende para crear la tierra de Yamatai, nombre ancestral de Japón. La búsqueda de esta unión se manifiesta en festividades como Onbashira matsuri, y en los antiguos santuarios de Ise e Izumo, en cuyo interior hay una columna central sagrada (*shin-no-mihashira*) oculta y no estructural, que es inamovible al ser objeto de reverencia por simbolizar el origen de las cosas y fuente de vida (Sadler 2009, p. 32; Inoue, 1985, pp. 7-12). Según Inoue (p. 19), la divinidad se expresaba de manera simbólica por medio de la arquitectura, y no a través de la escultura o la pintura. La esencia de la edificación basada en el pilar deja ver cómo la obra construida era valorada no por su espacio interior sino como un objeto de significación y conexión espiritual. La calidad del espacio arquitectónico estaba poco desarrollada y la preocupación no era por la complejidad o riqueza espacial, sino por albergar objetos sólidos que pudiesen entretenerse o tocarse.

Tras el incremento de las oleadas migratorias que venían del continente durante el período Yamato (300-552), los primeros budistas arribaron a Japón. Entre ellos, un chino llamado Shiba Totto (o Tachito) proveniente de la península de Corea, quien llegó en el año 522 y trabajó en la divulgación del budismo bajo el patrocinio de la influyente familia Soga (Sadler, 2009, p. 37). De acuerdo con Hirakawa (1992, p. 150), tanto el

padre de esta familia, Soga no Iname, como su hijo Soga no Umako, habían recibido imágenes y estatuas budistas que consagraron para la devoción en un área dentro de su hogar, convirtiéndolo en un pequeño templo. Esto llevó a la necesidad de traer a un monje coreano llamado Ebin para recitar las escrituras y celebrar las ceremonias ante las estatuas. Matsuo (2007, p. 17) afirma que la hija de Shiba Totto, llamada Zenshin-ni, junto a dos mujeres sirvientes, fueron entrenadas como monjas por Ebin en el año 584. El *Nihon Shoki* (720) registra este hecho como el comienzo del budismo en Japón. Según Hirakawa (p. 150), ellas luego fueron al reino coreano de Baekje (jap. *Kudara*) para completar la ordenación como monjas, regresando a Nara en el año 590. Esta alianza con el reino de Baekje fue crucial, destacándose el año 538 como decisivo, ya que, mediante obsequios, se le dio acceso a la élite japonesa gobernante a estatuillas y textos budistas por primera vez (Sansom, 1973, p. 66; Matsuo, 2007, p. 16). Sin embargo, Munsterberg (1957, p. 17) y Cram (2010, p. 57, 106) afirman que no fue sino con el advenimiento del período Asuka (552-710) que oficialmente se registró la introducción del budismo cuando una comitiva estatal de monjes misioneros de Corea llegó a Japón para difundir esta nueva religión.

2.1. La introducción del budismo en Japón

A pesar de la fuerte oposición de los poderosos clanes Mononobe y Nakatomi que llevó a una corta pero sangrienta guerra civil, la batalla de Shigisan (587) en Nara le dio la victoria al clan de la familia Soga que luchaba por la introducción del budismo. Sansom (1973, p. 69) explica que a partir de entonces la propagación fue rápida, se permitió la práctica, se trajeron más reliquias de Corea y, junto a monjes, vinieron pintores, escultores y maestros constructores para levantar los templos. El primer templo fue Hōkō-ji, que se comenzó a construir en el año 588 por orden del entonces líder del clan, Soga no Umako.³ Este templo no existe hoy día, pero en un estudio sobre la configuración espacial de los primeros templos, Nishi (1985, pp. 16-17) muestra por medio de ilustraciones como un muro circundante cercaba el claustro y dentro del recinto, junto a otras tres edificaciones, se erigió en el centro una pagoda, la primera en Japón. Este templo luego se llamó Asuka-dera.

El asentamiento del budismo estuvo a cargo de su primer gran promotor, Shōtoku Taishi (574-622), un príncipe y destacado político quien vio en esta religión la manera de estabilizar la nación y unificar el gobierno quitándole prioridad a las deidades sintoístas de los clanes que luchaban por el control político. Sansom (1973, p. 65) explica que, frente a la entonces influencia coreana, a la clase regente en Japón se le hizo necesario tener un contacto directo con la civilización china, que era más avanzada y con una filosofía política sustentada en el confucianismo, el cual promovía la unidad nacional. Según Sansom (p. 64): «El deseo de ir a las fuentes de la doctrina confuciana fue un motivo importante, pero es probable que el estímulo emocional del budismo le haya dado a Japón un impulso más fuerte y extendido por aprender». Este deseo por aprender y establecer relaciones con el imperio continental hizo que el príncipe Shōtoku enviara misiones oficiales (*kentoshi*) a China a partir del año 607. A su retorno, estas misiones trajeron un enorme bagaje de conocimientos, junto a monjes de distintas partes del continente atraídos por estas tierras y decididos a contribuir al desarrollo del budismo local. Como ferviente devoto, Shōtoku Taishi realizó reformas, redactó la primera constitución (604) bajo ideales budistas y confucionistas, y al morir ya contaba con

haber fundado más de cuarenta templos (Fisher, 1993, p. 139), entre los que destacan: Shitennō-ji (593) y Hōryū-ji (607).

Es así como la arquitectura en Japón surgió con la llegada del budismo. Tsuda (2009, p. 63) afirma que: «Antes de la introducción del budismo, lo construido en Japón era arcaico, y no había una distinción de estilos en edificaciones para santuarios, palacios y viviendas de plebeyos». Según Tsuda: «el estilo sintoísta más arcaico era idéntico al de la casa primitiva que ya existía». Es así como todo lo construido en ese entonces pertenece a la prehistoria, y no se considera arquitectura.⁴ Junto con el budismo llegó la escritura, la pintura, la escultura, los trabajos en metal y altas técnicas de construcción, lo que despertó a esta nación, dándole un sentido de inspiración e incrementando el interés por aprender. Okakura (2007, pp. 9-13) muestra cómo este interés fue más allá, importándose elementos desde tan lejos como India.⁵ La adquisición de este bagaje de conocimientos influyó en todos los aspectos de la sociedad japonesa, dando origen a un renacimiento cultural. Esto produjo un sincretismo religioso o la síntesis de ambas religiones (*shinbutsu shūgō*), donde el santuario sintoísta fue alterado por la influencia del templo budista, generando nuevos estilos de construcción.⁶

2.2. La arquitectura originaria

Los primeros templos se definieron bajo un estilo importado del reino coreano de Baekje llamado *shichidō-garan* (estilo de los siete pabellones), de simetría axial con edificaciones aisladas de apariencia sólida y confinadas dentro de un claustro circundado por un corredor techado y bordeado con un muro perimetral. Aunque de carácter chino, este estilo tiene su origen en la ancestral arquitectura de piedra de las *viharas* (monasterios budistas) y *estupas* (túmulos funerarios) erigidas en India entre los siglos III a.C. y V d.C. (Ross, 2009, pp. 300-303). En su análisis del templo Hōryū-ji, Inoue (1985, pp. 19-20) describe cómo cada edificación dentro del conjunto constituye un volumen encerrado que alberga un objeto u objetivo como tema. Todo dentro del muro circundante (*kairō*) conformaba un área sagrada solo accesible a unos pocos desde la entrada principal, la cual era la estructura contenedora de los devotos, quienes hasta ahí accedían. Según Inoue (p. 18), la composición plástica de los edificios se relacionaba con la primitiva conciencia espacial antes mencionada: el interés por el objeto más que por el espacio.

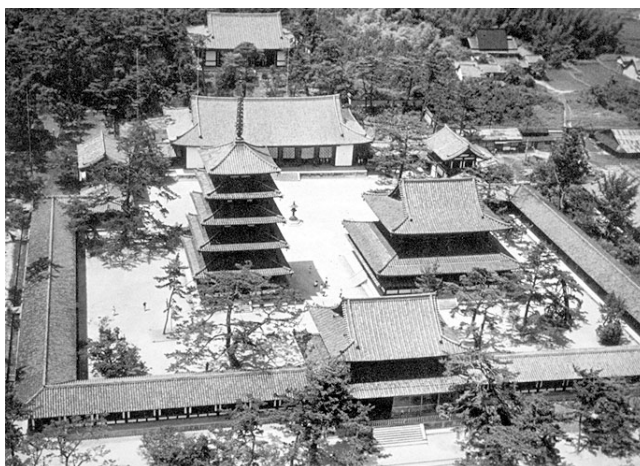


Figura 1. Vista aérea del templo Hōryū-ji (607) en Nara.

3. Los fundamentos del budismo japonés

El budismo es tanto una religión como una filosofía y forma de vida, pero es en esencia una doctrina de salvación (Conze, 1983, p. 21). Su fundador fue Siddhartha Gautama (563-483 a.C),⁷ quien, tras constatar la aflicción de la condición existencial humana, se convirtió en renunciante (sánscr. *śramana*): un asceta y buscador de la verdad dentro de la religiosidad brahmánica de la época. Harvey (1990, pp. 17-22) describe cómo tras años de intensa práctica Siddhartha alcanzó la iluminación (sánscr. *nirvāna*): un estado trascendental, cuya explicación va más allá de palabras y conceptos ordinarios. El logro de este estado lo despertó a la comprensión de la realidad que subyace el mundo fenoménico, por lo que fue llamado buda (lit. el despierto). Según la narrativa budista, a partir de entonces, y por el lapso de cuatro décadas, se dedicó a enseñar la Ley o el Dharma (naturaleza de la realidad como verdad universal), indicando un camino de entrenamiento para convivir acorde a este y en hermandad universal. Tras su muerte física terminó por alcanzar la completa iluminación (sánscr. *paranirvāna*), liberándose del *ciclo de la existencia* (idem, pp. 26, 39-42): sucesión continua de muerte y renacimiento que perpetúa el sufrimiento sostenido por la ley del karma (causa y efecto del comportamiento moral).

Aunque el fundamento de sus enseñanzas radica en *las cuatro nobles verdades*, para buda la ignorancia es razón del sufrimiento, y esto se expone en el sermón de *las tres marcas de la existencia* (Meshram, 2016, p. 28). La primera es la *impermanencia*: todo está en estado de flujo o cambio constante, las cosas son y algún día dejarán de ser, y en ese proceso se transforman. Estas pueden dar la impresión de ser permanentes, pero esa es solo una ilusión. De esta primera, nace la segunda, ya que al ser las cosas transitorias esto lleva a la insatisfacción o *sufrimiento* por el apego a no dejarlas ir, resultado de la ignorancia ante la naturaleza de la realidad. La última, también emanada de la primera, es la *insustancialidad* de las cosas, donde al ser estas perecederas no poseen una esencia propia, independiente, en sí permanente.

De acuerdo con la doctrina budista, las cosas están vacías. Es decir, carecen de alma, sustancia perdurable o núcleo eterno. Esta enseñanza niega la tesis del cristianismo sobre la existencia del alma, así como en el hinduismo la creencia de la presencia de un núcleo perenne, inalterable e independiente que es el que reencarna. Si bien es cierto que algunos rasgos pudieran persistir o influir de una vida a otra, no es la personalidad per se. No hay nada ahí, en nuestro interior, a lo que referirse como el núcleo. Según el pensamiento budista, el individuo es un complejo flujo, transitorio y siempre cambiante, de un agrupamiento de fenómenos físicos y mentales conocido como *los cinco agregados*.⁸ El sentido del yo, como algo que se percibe constante sin que cambie detrás de la variedad de experiencias, es solo una construcción lingüística y manera en que estos fenómenos físicos y mentales se conectan y experimentan (Gethin, 1998, p. 139). Para el budismo, solo existe esa conexión, nada más que eso. Las cosas de este mundo son el resultado de constantes factores cambiantes que se conectan, y por ello se ha de examinar la naturaleza de la causa que las origina. Esto lleva a la doctrina de la *originación interdependiente*, la cual plantea que nada tiene existencia independientemente de causas anteriores. Debido a ello, todas las cosas existen en interdependencia, lo que veremos más adelante.

De las dos ramas en las que se conformó el budismo en Asia, hinayāna y mahāyāna, la que se introdujo en Japón fue la última. Llamado budismo del noreste asiático, el

mahāyāna surgió al norte de India en el siglo I a.C. como reacción a la insatisfacción por la ortodoxia del hinayāna, arraigada en los cánones de la tradición desde los tiempos de buda. A diferencia del hinayāna que usó la lengua pali, el mahāyāna tuvo al sánscrito como lengua de trasmisión. El mahāyāna venera el Canon Pali como texto canónico, pero agrega otros contenidos que reflejan sus ideas distintivas. Con el mahāyāna, el budismo se expandió fuera de India ya que, a diferencia del conservadurismo hinayāna, supo adaptarse mejor a las condiciones de otras regiones, climas e idiosincrasias. Los mahayanistas fueron vistos así por su espíritu liberal, lo que involucró cambios en las interpretaciones filosóficas junto al surgimiento de un panteón de deidades y diversidad de escuelas. De acuerdo con Gethin (1998, pp. 226, 234, 250) y Williams (2000, pp. 100, 118), tres conceptos dominan la doctrina mahāyāna: bodhisattva, *dharmakāya* y *sūnyatā*.

3.1. Bodhisattva: seres iluminados embarcados en el camino de la budeidad

En el hinayāna, el arhat (jap. *rakan*) es la personificación del modelo ideal a seguir, quien por su esfuerzo moral a través de innumerables renacimientos es el único en alcanzar la iluminación. Lo que deja claro que cada quien es responsable de su propia salvación y que ante otros no se puede hacer nada, sino exhortarles. Es así como el arhat se esfuerza en su camino de la iluminación, alcanzándola, y rompiendo con el ciclo de muerte y renacimiento. En contraste, en el mahāyāna la figura del bodhisattva (jap. *bosatsu*) es igualmente un ser embarcado en el camino hacia la iluminación, pero, ya lográndola, la pospone para seguir renaciendo y entregar su vida al deseo compasivo de, primero, guiar y salvar a sus semejantes. Aunque ninguna de estas figuras es mejor que la otra, pues ambas muestran dos enfoques válidos para la práctica, este cambio de perspectiva marca un punto de quiebre en el desarrollo doctrinal. Si bien es cierto que cada quien es responsable de su propia condición, la idea de buda es la de salvar a todos los seres haciéndoles ver la verdad por él descubierta, la cual puede ser develada por aquellos que sigan el camino por él expuesto.⁹ Según la tradición mahāyāna, toda persona posee la semilla de su propio despertar (naturaleza búdica), pudiendo lograrlo en este plano existencial.

3.2. Dharmakāya: el cuerpo no manifestado de buda

En el mahāyāna, buda es entendido bajo un doble aspecto; histórico y metafísico. No solo fue un ser natural que vivió limitado en tiempo y espacio, sino que, tras la iluminación y despertar a la verdad, y luego con la disolución de su material corpóreo, trascendió más allá del determinismo, reasumiéndose en toda forma de existencia. De acuerdo con el mahāyāna su muerte es una ilusión, estando disponible para la consulta. Esto se expone en la doctrina de *los tres cuerpos de buda* (Gethin, 1998, p. 30), en la cual buda se manifiesta bajo tres aspectos: (1) en encarnación física (el buda histórico), (2) en encarnación divina (a través de bodhisattvas y deidades), y (3) como *dharmakāya*, que es ese estado de perfecta iluminación. Es el principio que sustenta los otros dos cuerpos, y que en el budismo esotérico se considera equivalente a «la mente de buda». Según Harvey (1990, p. 127), *dharmakāya* es la naturaleza última de la realidad, una dimensión libre de conceptualización, pues refiere a un plano trascendental inconcebible dentro de los límites de la comprensión humana y lenguaje convencional. Es una realidad espiritual, pero a la vez personificada por la llamada «naturaleza búdica», la cual es omnipresente.

Es decir, que su cuerpo está de manera intangible en todas partes y al mismo tiempo.

Esto va acorde a la doctrina de *las dos realidades*, que son la base en la que todas las cosas existen y funcionan. Según Harvey (p. 98), una es la *realidad convencional* o relativa, que es ilusoria y se percibe como un estado separado del resto de las cosas. La otra es la *realidad última*, más profunda e imperceptible, sin sentido del ser, una dimensión sin tiempo ni espacio que apunta a la idea del vacío o la nada. Es lo absoluto. Harvey (p. 127) relaciona esta realidad última con dharmakāya (aspecto no manifestado de buda), e introduce la noción de *tathāgatagarbha* (naturaleza búdica o budeidad latente contenida en todo) como la matriz inmutable y eterna de esta realidad (ídem, p. 114). Es el útero de lo absoluto y embrión de la budeidad latente en todo como semilla plantada. Es así como todos los seres son budas potenciales, pues están imbuidos en la misma naturaleza del buda iluminado (aunque sin germinar). Este es el mensaje central del *Sūtra Avatamsaka* (Sutra de la Guirnalda), texto de la escuela china Huayan (jap. *Kegon*) que describe un cosmos infinito de reinos sobre otros reinos que se contienen mutuamente, y de cómo una partícula de polvo encierra en sí la semilla de toda la realidad.¹⁰

Lo expuesto muestra la visión holográfica de la cosmología budista, un sistema en el cual se desarrolla la trama infinita de la existencia. Esta idea de la interconexión absoluta de todos los fenómenos del universo saca a colación la metáfora de la *red de Indra* (Hara, 2012), una herramienta mitológica hindú usada en el budismo para ilustrar los conceptos de *interdependencia* e *interpenetración*. Kabat-Zinn (2000, p. 225) describe esta red del Dios Indra compuesta de brillantes joyas multifacéticas en cada vértice, cada una reflejándose en las demás como espejos que se extiende al infinito. Cada joya es el punto nodal de enlace que depende del resto para formar la red. Lo que quiere decir que se es en base a la relación, por lo que la relación se entiende como una extensión de lo que uno es, lo que deja ver que las cosas subsisten en base a la interdependencia. Más aún, al verse la red reflejada en cada joya, y cada una reflejar la totalidad de la red, denota una correspondencia basada en la interpenetración, donde el todo contiene la parte y la parte contiene al todo.

3.3. *Sūnyatā: vacuidad o ausencia del yo*

De acuerdo con Harvey (p. 127), esta es la noción del vacío o la nada que viene a ser en sí la realidad última que yace en todo como aspecto omnipresente no manifestado de buda (dharmakāya). Este concepto no es propio del mahāyāna, pero es la tradición que más importancia le otorga. Según la doctrina budista, todas las cosas de este mundo están vacías, pero esto no significa que nada exista, sino que en ellas no hay una naturaleza intrínseca o núcleo eterno. Al no ser perdurables, las cosas carecen de una existencia independiente, por lo que dependen de otras cosas, causas o condiciones para subsistir. Estas son dos caras de la misma moneda, pues debido a la no existencia independiente hay un origen dependiente. Nada existe independientemente de cualquier otra cosa, y todo surge en dependencia de múltiples causas y condiciones. Karunadasa (2021, pp. 27, 50-51) fundamenta este principio en la doctrina de la *originación interdependiente*, la cual establece que no hay ser que exista independiente de otro, sino debido a un proceso continuo de factores cambiantes y mutuamente dependientes. Las cosas existen debido a ciertas condiciones o factores en ese momento presente. Esas condiciones en sí dependen de otros factores, y estos a su vez de otros más, y cuando dichas condiciones cambien o ya no estén, las cosas dejarán de existir.

Debido a que todo está conectado bajo una red de interdependencias, existe el principio de la causalidad o *conexión causal*. Gethin (1998, pp.140-146) expone que el individuo es un complejo cuerpo-mente que existe bajo un flujo de procesos interdependientes donde, tras la disolución del material corpóreo, el resto de los componentes no materiales que conforman la persona (los cinco agregados) juegan un papel crucial en la naturaleza de la consecuencia kármica y el resultado de la condición existente en el momento de la muerte. Es así como el intervalo existencial anterior viene a ser la causa-enlace del intervalo actual, siendo este la causa del siguiente intervalo, y así sucesivamente. En este proceso, y tras la disolución, algo conectado con el individuo surge en una nueva forma de vida de acuerdo a las causas y condiciones creadas. No será él mismo, pero tampoco estará desconectado de sí, pues hay una conexión causal.

4. Implicaciones conceptuales en la arquitectura tradicional

El enfoque de este análisis es la arquitectura tradicional.¹¹ Este estudio divide la historia del templo en las tres eras definidas dentro del marco histórico japonés: clásica, medieval y premoderna. Cada una de estas ligadas a la caracterización de un tema doctrinal relevante extraído de la arquitectura.

4.1. Era clásica (siglos VIII-XII): períodos Nara y Heian

El período Nara (710-794) se inicia con la fundación de Heijō-kyō (Nara), primera capital permanente concebida bajo el modelo de la capital imperial china Chang'an (Xian), de la dinastía Tang (618-907). Según Oyama (2015, p. 9), en esta época el budismo obtuvo la mayor concentración de poder, lo que derivó en la era de oro de la arquitectura budista al no existir otro momento histórico en el que se hayan invertido tantos recursos en ello. Heijō-kyō tenía unos 100 000 habitantes, de los cuales el 7 % se dedicaban a las labores de los 66 templos estatales que existían (ídem, p. 7). La ciudad estaba abierta a la influencia asiática y la Ruta de la Seda era conocida y transitada por japoneses. Según Dumoulin (2005, p. 5), uno de ellos fue el monje Dōshō (628-670), quien vivió en China, y a su regreso estableció en el templo Gangō-ji de Nara la escuela Hossō,¹² la primera en Japón, así como el primer salón de meditación. La ruta también fue transitada por monjes extranjeros, quienes llegaron a Japón invitados a instruir, tales como el indio Bodhisena (jap. Bodai-Senna, 704-760) y el chino Jianzhen (jap. Ganjin, 688-763). El primero, originario del sur de India (Tamil Nadu), enseñó sánscrito y estableció la escuela Kegon.¹³ El segundo, fundó la escuela Ritsu (o Risshū) y estableció la plataforma para la primera ordenación de monjes en Japón.¹⁴

El establecimiento de las Seis Escuelas de Nara (*Nanto Rokushū*), órdenes religiosas que imitaron y ampliaron el pensamiento budista continental,¹⁵ y la construcción de los Siete Grandes Templos (*Nanto Shichi Daiji*),¹⁶ fueron la plataforma para el fortalecimiento doctrinal y hacer del budismo japonés una expresión respetada en Asia. A partir de entonces la arquitectura del templo evolucionó, y el bagaje cultural chino importado se reinterpretó adaptándose a los gustos y requerimientos de la tradición local. Sierksma (1966) define este período de *reinterpretación* como la etapa intermedia de los tres estadios que conforman el proceso de aculturación que, en el caso japonés, fue desde la fase de *imitación* de la cultura China en el período Asuka, hasta su completa *asimilación* a fines del período Heian, donde a partir de entonces se originaron expresiones culturales

puramente japonesas.

4.1.1. Transformación y transitoriedad en la arquitectura

Lanzaco Salafranca (2003, pp. 58-72) expone cómo a partir de estas reinterpretaciones surgió una estética local influida por conceptos budistas traídos de China. Cánones como *mujōkan* (melancolía ante la belleza efímera) y *mono-no-aware* (sentimiento profundo ante las cosas) indujeron al aprecio contemplativo ante la fugacidad de la vida y los cambios en la naturaleza. Estos incidieron en las primeras obras literarias,¹⁷ evocando sentimientos empáticos ante lo transitorio y perecedero, así como la necesidad de ver más allá del ego. En la arquitectura, incidieron en el aprecio y la aceptación de una belleza efímera ligada a la idea de lo temporal. Se evitó el uso de la piedra y los ladrillos de arcilla que los chinos usaban, y la madera respondió por su conveniencia y calidad, adquiriendo un alto nivel de trabajo artesanal, así como una función estética al dejar ver su desgaste en el tiempo. Este sentir se reforzó a partir del siglo XVI bajo otro matiz ligado al zen y la estética *wabi-sabi*.

Los cambios acaecidos en el estilo *shichidō-garan* de los primeros templos respondieron al proceso natural y de adaptación al contexto, pero también se adoptaron a fin de glorificar el objeto de devoción y enaltecer el budismo local. Aunque el corredor y muro perimetral se mantuvieron circundando el patio frente al edificio principal, la campana y el repositorio se ubicaron detrás del claustro, y la pagoda afuera, dejando el patio vacío. El punto de visión del observador se volvió hacia la fachada del edificio, el cual aumentó en tamaño imponiendo su frontalidad. Se dio así una tendencia hacia lo visual (Fig. 2). Inoue (1985, p. 49) la define como composición pictórica, debido a los distintos ángulos de vistas que se ofrecían desde el corredor hacia el edificio. El devoto quedaba sobrecogido ante la majestuosidad de la fachada, accediendo al patio al cual antes no le era permitido. El patio era ahora el lugar de ceremonias, a diferencia del interior del edificio que se mantenía sagrado. Este sentido de la frontalidad también se dio dentro de la edificación, tras la instalación de una pared (*raigōkabe*) como telón de fondo y sentido de enmarcación detrás del objeto de veneración (ídem, p. 63).



Figura 2. Templo Tōdai-ji (728) en Nara. Una vista de la majestuosidad de la fachada desde el pasillo-corredor circundante.

Un caso ejemplar fue el templo Tōdai-ji (728), que en aquel entonces poseía dos pagodas de siete pisos afuera y a ambos lados del claustro. El edificio principal ha sido reconstruido dos veces después de un incendio. El actual, terminado en 1709, es un 30% más pequeño que su predecesor. Nishi (1985, pp. 12-13) describe como la edificación principal se compone de un espacio nuclear (*moya*) y de otro periférico (*hisashi*) que refuerza la estructura. Esta es la concepción más básica del templo japonés, por lo que, y a pesar de la grandiosidad, su arquitectura es rudimentaria, al seguir siendo contenedora de objetos y carecer de una elaborada riqueza espacial. Sin embargo, Inoue (p. 60) deja ver cómo a partir de esta obra se va perdiendo el interés por la composición plástica, y empieza una tendencia hacia lo pictórico que, además de impresionar, buscaba comunicar ideas y temas doctrinales.

A fines del periodo Heian, el budismo de la Tierra Pura (jap. *Jōdo*) se difundió modificando el contexto religioso por su sentido social al resaltar la idea de la compasión y entrega confiada al buda Amida,¹⁸ quien venía a asistir en la llamada era *mappō* (lit. últimos días del Dharma), donde supuestamente la efectividad de las enseñanzas decaía.¹⁹ Todos los que tuvieran fe e invocaran su nombre mediante la práctica devocional del nembutsu recibirían misericordia obteniendo refugio al morir para renacer en el reino celestial *Sukhāvātī*, uno de los mundos o estados existenciales donde en bienaventuranza residirían hasta alcanzar la iluminación. Este tipo de paraíso divino se expresó artísticamente en las pinturas *raigō* donde Amida desciende junto a un séquito de bodhisattvas para acoger a los fallecidos. Los mandalas de esta escuela ilustran este paraíso, los cuales sirvieron de inspiración para recrearlo en el llamado jardín de la tierra pura (*jōdo-shiki-teien*), ubicado frente a los templos y en la que la fachada resalta al verse reflejada sobre un estanque.

El templo Byōdō-in (1052) es un ejemplo de los que existieron. Su estilo *wa-yō* (lit. estilo japonés) surgió de la depurada absorción de elementos chinos usados en el periodo anterior, del budismo esotérico y sintoístas. Sus sencillas edificaciones de sobria ornamentación se adaptaron al entorno sugiriendo una primera y tímida intención de romper con la simetría impuesta. El jardín ubicado frente al templo llevó a que la configuración centrada en el patio terminara por romperse, haciendo que el edificio principal se desplegara como un escenario teatral que, sin tanta monumentalidad, enalteciera la fachada y asombrase al devoto. Se alcanzó así la última etapa en este sentido de la frontalidad donde el muro-corredor que delimitaba el patio quedaba abierto exponiendo la fachada. En el centro de la edificación, el gran salón de Amida contiene a su estatua, a cuyos lados el corredor termina en un pabellón. Todo ello para recrear el escenario frontal de las imágenes celestiales que se muestran en los mandalas de esta escuela.



Figura 3. Taima mandala (siglo VIII) del budismo de la Tierra Pura ilustrando el reinado celestial *Sukhāvātī* (izquierda), y su representación física en el edificio principal del templo Byōdō-in (1053) en Uji, la única estructura original en pie.

4.1.2. La pagoda como vínculo entre dos realidades

La tradición centrada en el objeto no solo tuvo a las estatuas como foco de devoción. Inoue (1985, pp. 7-12) y Sadler (2009, p. 32) dejan ver que este arraigo en el elemento visible como medio de conexión con la divinidad venía dándose en el uso del pilar dentro de los antiguos santuarios sintoístas. Debido al sincretismo religioso, esta tendencia nativa de alguna manera se traspasó a los templos budistas. En particular, a la pagoda, donde en su interior el pilar adquirió una función estructural y nueva significación; la de establecer un vínculo con lo absoluto. La pagoda se parece a un pilar, y de hecho es un pilar ornamentado. Aunque surgidos en contextos culturales diferentes, Inoue (1985, p. 22) considera la predisposición psicológica común que llevó a erigirlas, e indica que: «la misma voluntad que condujo a levantar pilares independientes, seguramente motivó la construcción de las pagodas». Murata (1953) afirma que la primera torre budista en Japón, construida por Soga no Umako, al norte del cerro Ōno (*Ōnogaoka*), fue un pilar de madera. Por su parte, Takada (1997, p. 149) explica que el origen de la palabra *sotoba* en japonés deriva del sánscrito estupa, que se refiere a un pilar de piedra o madera en el lugar de la sepultura. Hoy, alude a las altas estacas de madera que se levantan sobre las tumbas japonesas.

Vardaman (2011, p. 197) menciona que la estupa india fue el antiguo túmulo funerario budista que tras su paso por Asia derivó en la pagoda. Ooi (2012, p. 325) asevera que tanto en la estupa india como en la pagoda china, el pilar no se encuentra en su interior, aunque sí lo está dentro de la pagoda japonesa. De hecho, Ooi (p. 326) afirma que: «las pagodas chinas están diseñadas para ver el entorno, pero las japonesas están diseñadas como objetos para ser vistos por derecho propio». Esto deja ver en la pagoda, la misma actitud que se tenía ante el pilar sagrado. Apoyado en esto, cabe deducir que parte de la concepción de la pagoda japonesa fue influida por la función que ya tenía el pilar dentro de los antiguos santuarios sintoísta. Al igual que la estupa, la pagoda encierra el principal objeto de adoración,²⁰ por lo que fue la edificación más importante, y por ello se esperaba que los devotos la veneraran mediante un movimiento de circunvalación alrededor de esta. Esto da razón a la forma octagonal que tuvieron muchas de las primeras pagodas, así como el distintivo salón octogonal (*hakkaku endō*) como una manera de simbolizar el compromiso con las enseñanzas del *Óctuple Noble Sendero* (Inoue, 1985, p. 23; Antariksa, 2001, p. 76).

Nishioka (2016, p. 61) describe cómo la pagoda del templo Hōryū-ji se erigió sobre un podio de piedra (de 1.5 metros sobre y por debajo de la superficie), en cuyo lecho bajo tierra yace la piedra fundacional (*shinso*) de 2.4 metros de diámetro con una cavidad tallada para colocar la urna que contiene las reliquias de buda. Dentro de la pagoda, la columna central (*shin-bashira*) descansa sobre esta piedra fundacional, la cual es vista como un árbol con sus raíces arraigadas que, bajo la protección de buda en su base, se eleva hacia lo alto conectando cielo y tierra. Sin embargo, la ubicación de las reliquias también podía estar en lo alto de la columna. Ooi (2012, p. 325), menciona que las reliquias contenidas dentro de la pagoda del templo Asuka-dera (588), la primera en Japón, se colocaron en la parte superior, en la sección denominada *sorin* (ornamento de metal sobre el techo). Lo mismo se hizo en la pagoda este del templo Yakushi-ji (680),²¹ uno de los siete grandes templos de Nara.



Figura 4. La pagoda este del templo Yakushi-ji (680) en Nara (izquierda), y una vista de la columna central en su interior (derecha).

Según Antariksa (2001, p. 78), en relación al eje axial cielo-tierra establecido por la columna central, se abre un espacio intermedio que separa estas dos realidades, la realidad convencional y la realidad última. Esta apertura es un vacío, el cual no puede verse, y se entiende como la fundamentación del principio cósmico de lo absoluto (*mu-kyoku*) que da origen a las innumerables cosas que, de este principio, emergen al mundo (*tai-kyoku*). Collado (2006, p. 255) se refiere a este principio como: «la fuerza inexorable que da lugar a la existencia de cada cosa dentro del mundo y la mantiene con vida en él». Ooi (2012, p. 324) expone que esta columna es: «la fuente que origina el espacio». La apertura de este espacio alude a la idea de *sūnyatā* (vacío), a la nada absoluta, de donde todo emerge y a donde todo termina siendo absorbido luego de su disolución. Según la narrativa budista, se entiende que la razón de la existencia en esta realidad es el arraigo en *sūnyatā*, y es así como la columna se erige a fin de establecer un vínculo entre estas dos realidades.

4.1.3. Los mandalas y el sistema de redes

En el siglo VIII, la introducción de las escuelas Tendai y Shingon ligadas al budismo esotérico (jap. *mikkyō*, lit. enseñanzas secretas)²² incorporaron una arquitectura basada en la tradición de las escuelas de Nara, del budismo esotérico indio y tibetano transmitido a China, y elementos sintoístas, por lo que sus templos eran coloridos y muchos se ubicaron en lo alto de las montañas. Los montes Kōya y Hiei son ejemplos, donde este último llegó a tener más de 3000 edificaciones (Conze, 1983, p. 111). Estas escuelas desarrollaron un estilo (*kake-zukuri*) adaptado al terreno montañoso, pero sus principales edificaciones siguieron manteniendo el claustro encerrado y priorizando la fachada frente al patio interior. Sin embargo, muchos de estos edificios se concibieron en base al *mandala* (lit. círculo contenedor de esencia).²³ Collado (2006, pp. 222-223) describe cómo el uso del mandala como estructura tridimensional se asocia a las edificaciones religiosas de estas escuelas. Tal es el caso de la pagoda estilo *Tahōtō*, una variante propia del budismo esotérico japonés, cuya estructura se origina de la proyección tridimensional a partir de un mandala en su base.

Según MacFadyen (1977), Shelby (1998) y Funo (2006) el mandala aparece adscrito al plan urbano como una representación del orden cosmológico y consagración del poder

real en muchas ciudades ancestrales de India y regiones periféricas de influencia. Sin embargo, en China esto no se dio. Funo (2017, p. 731) expone que aquí el plan urbano se sustentó en el sistema de redes. Casos ejemplares son las antiguas capitales de Zhōu li y Chang'an. Esta última, creada a fines del siglo VI como «la tierra ideal de buda» según órdenes del emperador Wen (ídem, p. 734). En el caso de Heian-kyō (Kioto), que siguió el modelo chino, la ciudad se concibió dentro de un perímetro cuadrado. La división primaria se estructuraba en distritos, y estos en bloques compuestos de parcelas encuadradas por calles y avenidas, tal cual una malla reticular. En cada parcela, la nobleza construía su residencia en el llamado estilo shinden-zukuri y su entorno era diseñado acorde al sakuteiki (registro en la creación de jardines). Todo este tratamiento tenía como objetivo repetir a la escala de la parcela el mismo patrón de configuración geomántica que regía la ciudad.²⁴

En base a la geomancia china (*feng-shui*), junto a las teorías chinas de los opuestos (*yin-yang*) y de los cinco elementos o movimientos de la energía (*wu-xing*), la ciudad establecía una relación de correspondencia con el mencionado principio de lo absoluto. Según Takei (2008, pp. 67-69), todo lo que de este principio emane a este mundo está constituido por dos fases o elementos mutuamente opuestos, pero interdependientes. Cada elemento se percibe como teniendo un aspecto de su propia naturaleza, el cual tiende a evolucionar hacia la naturaleza de su elemento complementario. Tanto la ciudad como el individuo eran vistos como una expresión emanada de este principio, y en base a esta reciprocidad, estos contenían en sí la totalidad del universo que los envolvía. Tal cual las células del cuerpo contienen toda la información del individuo, las parcelas, a su escala, contenían de manera simbólica toda la configuración geomántica que definía la ciudad. Al igual que el sistema nervioso del individuo, el sistema de redes lo integraba todo. Entornos pequeños se contenían dentro de otros mayores, creando así una visión de mundos contenidos dentro de otros mundos. Lo que sugiere la intención de vincular la trama urbana con la metáfora de la *Red de Indra*. Se establecía así un universo de relaciones integradas que le daba vida a la ciudad. Existía una relación de *interdependencia* entre las parcelas en función de definirse como lo que son y, en base a la relación, formar juntas la totalidad de la trama urbana. Así como una relación de *interpenetración* entre la parcela y la ciudad, ya que según lo expuesto ambas se contenían mutuamente.

4.2. Era medieval (siglos XII-XVI): períodos Kamakura y Muromachi

El período Kamakura (1185-1392) destacó por el surgimiento en suelo japonés de las sectas Ji, Jōdo Shin y Nichiren, así como la importación de una escuela de origen chino que penetró hondamente transformando los cimientos de la cultura japonesa: el Zen. Al igual que todas las escuelas budistas, el zen parte de una filosofía, pero a diferencia de las demás esta no se sustenta en la lógica y el análisis. No tiene doctrinas fijas a imponer, no hay libros sagrados ni principios dogmáticos. Según Suzuki (1964, p. 8): «el zen no enseña nada», simplemente señala el camino, y a menos que este señalar sea una enseñanza, no hay nada en él establecido como doctrina cardinal. Suzuki (1988, p.16) encuentra su significado en la experiencia de cada día, develándose, no como algo añadido de afuera, sino en: «ser uno mismo, devenirse uno mismo, vivirse uno mismo». Como en todas las escuelas, la iluminación ocupa el tema central, pero en el zen la experiencia de la iluminación está centrada en la acción disciplinada y el esfuerzo propio

(*jiriki*). En tal sentido, y en palabras de Suzuki (ídem, p. 5), el zen es: «disciplina en la iluminación», donde la iluminación significa emancipación, y la emancipación no menos que liberación (del ciclo de la existencia). De las desaparecidas cinco escuelas *chán* (jap. zen) originadas en China, solo dos ingresaron en Japón (Rinzai y Sōtō), desarrollándose dentro de su contexto,

En la elaboración de una arquitectura propia, arribaron elementos de China (estilo *kara-yō*) e India (*tenjiku-yō*),²⁵ que se mezclaron con el ya formado estilo japonés *wa-yō*. Sadler (2009, p. 66) muestra cómo de aquí surgió el estilo zen (*zenshū-yō*), un estilo compuesto que quedó plasmado en los principales edificios del *Sistema de las Cinco Montañas* (jap. *gosan*). Antariksa (2000) y Dumoulin (2005, pp. 151-153) describen este sistema de cinco grandes monasterios pertenecientes a la escuela Rinzai, los cuales fueron patrocinados por el estado alcanzando un gran poder político y cultural. Su origen provino de India, siendo adoptado por China y Japón, del cual, en este último, los cinco templos se erigieron en Kamakura y Kioto respectivamente.²⁶ Sus edificaciones son de madera, sin color, sobre un podio de piedra y con el uso de la típica ventana en forma de campana (*katōmado*). Posee además un gigantesco doble techado sustentado sobre un complejo sistema de soporte u horquillado, que a menudo constituye la mitad del tamaño del edificio (Nishi, 1985, pp. 22-23; 26-27).

Einarsen (2004, p. 22) desglosa este complejo en siete edificaciones básicas, y muestra como la característica más relevante es la disposición de sus edificios bajo un eje axial de simetría bilateral de cara al sur. Este ordenamiento viene del sistema chino usado durante la dinastía Song (960-1279) donde las distribuciones T'ien-t'ung y Pei son de especial importancia por su influencia en numerosos templos zen de Japón (Dumoulin, 2005, p. 223). La distribución más básica se caracterizó por la ubicación progresiva que va desde la gran puerta montaña (*sanmon*), para luego entrar al salón de buda (*butsuden*), seguido del gran salón de lecturas (*hattō*), hasta llegar a la residencia del monje superior (*hōjō*). Toda esta alineación rodeada de numerosos sub-templos (*tachu*) erigidos con el tiempo.

4.2.1. Multiplicidad de los espacios e insustancialidad de las cosas

Debido a la importancia de estos monasterios en la capital, la residencia del monje superior y los sub-templos requirieron cada vez más de cuartos para albergar a ilustres personalidades y monjes visitantes. Esto fue generando un nuevo estilo de arquitectura residencial para el periodo Muromachi (1392-1573). Surgió así el estilo cuarto de estudio, o *shoin-zukuri*, el cual forma la base de la tradicional residencia japonesa. Inoue (1985, pp. 102-116) muestra cómo la característica más relevante es la proliferación de cuartos que separan los ambientes, divisiones que involucran subdivisiones del espacio en entidades menores, así como la suma de estos para expandirlo. La partición genera módulos espaciales que proveen privacidad y aíslan el altar principal de los ámbitos profanos. Particiones que, a diferencia de otras épocas, no se sujetan a la geometría ni a los ejes axiales de la edificación. La simetría se va perdiendo, ofreciendo libertad en el arreglo de los módulos que, acorde a las exigencias, pueden multiplicarse y crecer en la dirección más conveniente, así como decrecer en número.

Sin embargo, más que las divisiones son las adiciones las que le dan complejidad al espacio interior. Inoue (1985, pp. 116-117) hace una comparación con los ábsides semicirculares (cúpula, bóveda o hemiciclo) que brotan de la fachada de la iglesia cristiana. Bajo este estilo, el templo zen incorpora en su fachada formas similares

de extrusión hacia el exterior que responden a la autonomía del espacio creado en el interior. Tanto el vestíbulo (*genkan*), el altar (*tokonoma*) y el pasillo-corredor (*rōka*) son una respuesta a esta intención de empujar hacia afuera parte de la edificación a fin de generar formas a partir del vacío concebido en su interior. Esta expresión arquitectónica responde a lo expuesto en el *Sūtra Prajñāpāramitā Hrdaya* (*Sutra del Corazón*): «la forma es vacío, el vacío es forma».

Contrario a lo visto en épocas anteriores, se valora ahora lo vacante, eliminando lo sustancial. Se rechazó el objeto sólido y central que dominaba el contenido de la edificación, y la idea de *sūnyatā* (vacío) ejerció una influencia sobre la concepción del mundo en muchos japoneses. Ante este cambio de perspectiva, se produce una alteración hacia una estética difícilmente expresable en palabras y enfocada a descubrir la insustancialidad de las cosas o la nada en el todo. En su análisis sobre la estética de la época, Lanzaco Salafranca (2003, pp. 100-107) introduce los cánones *yohaku-no-bi* (belleza sugerente del vacío) y *yūgen* (misterio profundo de lo oculto), que inducen a vislumbrar una belleza sublime en lo encubierto y vacío del espacio, lo carente y tranquilo del jardín, y en la falta de trazos de la pintura paisajista de la época que muestran en la obra sus distintivas grandes extensiones en blanco.

4.3. Era premoderna (siglos XVI-XIX): períodos Azuchi-Momoyama y Edo

En el período Azuchi-Momoyama (1573-1603) una extravagante arquitectura de gran ornamentación floreció gracias al comercio internacional y la influencia de los primeros europeos en Japón. Generales y señores feudales se enriquecieron económicamente de este comercio generando entornos exuberantes llenos de exotismo, que luego derivó en el llamado barroco japonés. Esta arquitectura de la opulencia contrastó con la estética zen. En especial, con lo simple y austero de la casa de té, una manifestación de la época. Esta pequeña y rústica cabaña combinó la idea del gazebo de los jardines clásicos chinos, elementos taoístas, sintoístas y hasta cristianos (Nivón, 2004; Pytlik, 2014) con el ideal del retiro espiritual para producir un espacio íntimo de comunión. El maestro Sen-no-Rikyū (1522-1591), último reformador de esta práctica, es el artífice de este tipo de construcción que incluyó el jardín de té (*roji o chaniwa*), el cual se recorre sobre peldaños de piedra en forma de zigzag atravesando sucesivos espacios abiertos. Nishi (1985, p. 85) describe como a consecuencia de su sencillez, bajo la estética *wabi-sabi*, y en contraste con la pesadez y formalidad del estilo *shoin-zukuri*, una nueva arquitectura residencial surgió asociada a la estética de la casa de té. Este es el estilo *sukiya-zukuri*, que ofrecía una atmósfera austera, de calma sosegada y silvestre, la cual atrajo la atención de las esferas de poder.

4.3.1. Concatenación secuencial y continuidad del espacio

En el período Edo (1603-1868), el estilo *sukiya-zukuri* se popularizó caracterizado por concebir la edificación de manera irregular y bajo una serie de espacios conectados por corredores dispuestos en forma de zigzag que ofrecían distintas vistas. El recorrido llevaba a descubrir espacios uno tras el otro, tal cual si se estuviera en una exhibición de pinturas de un museo. El espacio no se mostraba de una vez en toda su extensión, sino de momento a momento y tras el uso de medios de obstrucción visual o espacial. Esta es una concepción orientada al desplazamiento y basada en la observación sucesiva

donde, finalmente, la asimetría se impone, la geometría se pierde y la diferenciación entre espacio interior y exterior deja de ser importante (Fig. 5). Especialmente, el pasillo-corredor se caracterizó por desplegar el espacio en dirección longitudinal, lo que enfatizaba el movimiento y la continuidad del espacio. Con ello, la entrada tomó una significación especial a diferencia de tiempos anteriores. La puerta, sea la de un edificio o como conector entre áreas abiertas, crea un movimiento por el mismo acto de entrar. Por ello, el vestíbulo es la extrusión frontal más importante del espacio interior, llegando a ser el punto focal en el diseño de una fachada. Tras su paso, se accede a una estancia que, por su parcial encubrimiento y transitoriedad, lleva a descubrir la continuidad hacia otra nueva estancia.



Figura 5. Edificación de estilo sukiya-zukuri en Kioto, concebida de manera irregular y bajo una serie de espacios conectados por corredores dispuestos en forma de zigzag.

Esta manera continua de moverse por los distintos ambientes es mencionada por Lanzaco Salafranca (2003, pp. 111-112) en el que destaca el fenómeno *ukiyo* (lit. mundo flotante) en la cultura popular de la época, el cual sugiere una manera de vivir relajada en el dejarse ir por los ámbitos de la vida y centrada en el fugaz discurrir del momento presente. Nuevos cánones como: *sui* (adaptabilidad a las situaciones), *iki* (sensual y humano) y *tsū* (deleite desapegado del placer) surgieron para inducir un aprecio desapegado ante la belleza efímera y los placeres que ofrece la vida. Esta es una estética que se hizo popular en el mundo adinerado de los comerciantes y que se asemejaba a la forma sensible y adaptable en la que el estilo sukiya-zukuri buscaba manifestarse. De igual forma, Lanzaco Salafranca (idem, pp. 123-124) describe cómo este sentido del desplazarse, que implica cambios, estaba presente en la obra de Matsuo Bashō (1644-1694), el más famoso poeta de la época, quien introdujo cánones como: *karumi* (ligero, liviano), *hosomi* (delgado, sensible) y *shiori* (doblar, ser flexible), que, aunque enfocados en el cultivo sensible de sus versos, dejan ver cómo este sentir también se expresaba en la arquitectura, mediante las ligeras y flexibles estructuras, de delgadas divisiones y materiales naturales a simple vista.

Este recorrer a través de las diferentes estancias, sea dentro de la edificación o en el jardín, pareciera inspirarse en la doctrina del ciclo de la existencia. Estos cuartos son espacios vacantes de actividad temporal que tradicionalmente se designaban con el

sufijo *-ma*, indicando un «intervalo de tiempo y espacio», así como la «potencialidad del vacío» entre sus paredes para generar encuentros y relaciones (Nute, 2019, p. 54). Para el budismo, la vida misma es un intervalo, que según la idea de la transmigración y el ciclo continuo de muerte y renacimiento se ve encadenada a otras vidas que se generan sucesivamente una tras otra. Cada una de estas separadas, pero a la vez vinculadas entre sí, tal cual se observaría en un rosario budista que mediante un fino cordel enlaza las diferentes semillas de rudraksha o cuentas de sándalo.

El principio budista de la *conexión causal* se interpreta al verse cómo se originan nuevas estructuras a partir de estos módulos vacantes, todos concatenados secuencialmente uno tras otro (Fig. 6), lo que refuerza la idea de cómo el vacío da origen a la forma. Es a través del mismo espacio, y en ese preciso momento en que se abren los paneles deslizantes entre los módulos, que se da paso al subsiguiente espacio. Esta continuidad genera una conexión consecutiva. Es decir, ese delimitado intervalo espacio-tiempo viene a ser la causa-enlace del siguiente intervalo, y así sucesivamente. El traspasar este enlace entre las estancias, constituye una experiencia de cambio que alude de manera simbólica a esa transformación de morir y renacer, pasando de una existencia a la otra.



Figura 6. Edificación en estilo sukiya-zukuri del templo Kōmyō-in (1391) en Kioto, que muestra la concatenación secuencial de habitaciones vacías dispuestas una tras otra.

Conclusiones

Este estudio ha demostrado los vínculos entre la arquitectura de los templos japoneses y los principios de la doctrina budista. La comprensión de las enseñanzas y conceptos del budismo se hace esencial para entender la razón de la configuración espacial. De este modo, se ha contribuido quizás en ofrecer una pequeña ampliación frente a los hallazgos aportados por Inoue y Antariksa en sus trabajos sobre la evolución del espacio.

La división de este estudio en las tres eras definidas dentro del marco histórico japonés respondió a la observación de tres temas del budismo que, en cada era, la arquitectura pareciera transmitir. En sus inicios, destacó el tema de la *impermanencia*, que conllevó las ideas de cambio y transitoriedad. El templo sufrió la mayor transformación, pasando

de la composición plástica a la pictórica, de ser un recinto encerrado con edificios contenedores de objetos a uno abierto para la escenificación de las enseñanzas. Esta fue la era más larga y rica en contenido doctrinal, ampliándose su influencia a otros ámbitos como la planificación urbana. Las Seis Escuelas de Nara, las escuelas del budismo esotérico y la de la Tierra Pura desarrollaron principios doctrinales e incorporaron nuevos tipos de estructuras. Así mismo, surgió una estética hacia la belleza efímera, generando una sensibilidad ante lo perecedero.

En la era medieval, el tema de la *insustancialidad* tomó fuerza tras la llegada de la escuela zen. A partir de entonces, se rechazó el objeto contenido en la edificación y se lo reemplazó por lo vacante, eliminando lo sustancial. La adoración se sustituyó por la contemplación absorta en la nada a fin de acceder a una más profunda comprensión de la realidad última. El espacio interior se enriqueció mediante la generación de módulos vacantes que se multiplicaban, tal cual las células de un organismo vivo. El vacío contenido en cada módulo respondió a la idea de *sūnyatā*: la carencia de una naturaleza intrínseca y perdurable en las cosas. Al carecer las cosas de una existencia independiente, estas dependen de otras cosas para subsistir. Se genera así una red de interdependencias, la cual se vio reflejada en la trama de interacciones que se establece entre los módulos que conforman la estructura del templo.

En la premodernidad, el tema de la *causalidad* prevaleció. Estos módulos se agruparon de manera fluida dentro de una concatenación secuencial que le daba al espacio continuidad y movimiento. Según el budismo, el individuo es un complejo flujo, transitorio y siempre cambiante, de un agrupamiento de fenómenos físicos y mentales, carentes de naturaleza intrínseca. En base a la doctrina de la conexión causal, las cosas de este mundo se originan como resultado de constantes factores cambiantes, y donde se establece que nada tiene existencia independientemente de causas anteriores. Es así como cada módulo se origina a partir de la continuidad del espacio que genera el vacío contenido en el módulo que le precede. Para el budismo solo existe esa conexión, siendo esta una configuración arquitectónica inspirada en la doctrina del ciclo de la existencia.

En base a lo expuesto, cinco principios han sido extraídos de la arquitectura:

1. El principio de la impermanencia: «Nada es permanente». Visto en el proceso evolutivo y los cambios en la configuración arquitectónica, los materiales usados y en una estética enfocada hacia la belleza efímera con atención a lo transitorio y perecedero.
2. El principio de la correspondencia: «Como es arriba es abajo, como es abajo es arriba». Representado en el enlace que instaura la columna central en el interior de la pagoda, y donde se establece un eje axial cielo-tierra de correspondencia mutua.
3. El principio de la interdependencia: «En cada partícula de polvo hay tantos budas como hay partículas de polvo en todos los mundos» (*Sutra de la Guirnalda*). Expuesto en el sistema de redes de las primeras urbes, y en el entramado de los módulos vacantes.
4. El principio de la insustancialidad: «La forma es vacío, el vacío es forma» (*Sutra del Corazón*). Responde a la incorporación de extrusiones en la fachada con la intención de empujar hacia afuera parte de la edificación generando formas a partir del vacío.

5. El principio de la causalidad: «Estando esto presente, eso llega a ser; en esta originación, eso se origina» (*Sutra del Surgimiento Condicionado*). En la concatenación secuencial que genera la continuidad del espacio, y donde módulos se originan del que le precede.

Referencias bibliográficas

- Antariksa (2000). Study on the history and architecture of the Rinzai Zen sect Buddhist monasteries in Kyoto. Petra Christian University: *Dimensi Teknik Arsitektur*, 28 (1), 44-53.
- Antariksa (2001). Space in Japanese Zen Buddhist architecture. Petra Christian University: *Dimensi Teknik Arsitektur*, 29 (1), 75-84.
- Antariksa (2002). Study on the philosophy and architecture of Zen Buddhism in Japan: on syncretism religion and monastery arrangement plan. Petra Christian University: *Dimensi Teknik Arsitektur*, 30 (1), 54-60.
- Collado, J. M. (2006). *Mikkyo: budismo esotérico japonés*. Barcelona: Shinden Ediciones.
- Conze, E. (1983). *Breve historia del budismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cram, R.A. (2010). *Impressions of Japanese Architecture*. Tokio: Tuttle.
- Dumoulin, H. (2005). *Zen Buddhism: A History* (Vol. 2. Japan). Bloomington, IN: World Wisdom.
- Einarsen, J. (2004). *Zen and Kyoto*. Kioto: Uniplan.
- Fisher, R. E. (2003). *Buddhist Art and Architecture* (World of Art Series). London: Thames & Hudson.
- Funo, S. (2006). *Mandara toshi: Hindū toshi no kūkan ri'nen to sono hen'yō* (Mandala Cities: The Hindu Concept of Urban Space and Its Transformations). Kioto: Kyoto Daigaku Gakujutsu Shuppankai (en japonés).
- Funo, S. (2017). Ancient Chinese capital models: measurement system in urban planning. *Proceedings of the Japan Academics, Series B*, 93 (9), 724-745.
- Gethin, R. (1998). *The Foundations of Buddhism*. Oxford University Press.
- Grayson, J. H. (2002). *Korea: a religious history*. Londres: RoutledgeCurzon.
- Gutiérrez, F. (1998). La pagoda budista en los templos japoneses. *Laboratorio de Arte II*, 167-181.
- Hara, L. A. (2012, nov. 8). Blog. Artcultura Pijamasurf. ¿Existe una red indivisible que une todas las cosas del universo? <https://pijamasurf.com/2012/08/existe-una-red-invisible-que-une-todas-las-cosas-del-universo/>
- Harvey, P. (1990). *An Introduction to Buddhism: Teaching, History and Practices*. Cambridge University Press.
- Hirakawa, A., y otros (1992). The history of Buddhist nuns in Japan. *Buddhist-Christian Studies* 12, 147-158.
- Inoue, M. (1985). *Space in Japanese Architecture*. Tokio: Weatherhill.
- Kabat-Zinn, J & otros (2000). Indra's net at work: the mainstreaming of Dharma practice in society. En: *The Psychology of Awakening: Buddhism, Science, and Our Day-to-day lives*. Weiser.
- Karunadasa, Y. (2021). *Enseñanzas del buddhismo primigenio: la posición intermedia en la teoría y la práctica*. Kandy, Sri Lanka: Buddhist Publication Society (BPS).
- Lanzaco Salafranca, F. (2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum.
- MacFadyen, J., & Woodworth, J. (1977). The city as mandala: Bhaktapur. Athens Center of Ekistics: *Ekistics*, 44 (265), 307-309.
- Matsuo, K. (2007). *A History of Japanese Buddhism*. Kent, UK: Global Oriental.

- Meshram, M. T. (2016). Concept of Tilakkhana (Three Marks of Existence) of Buddhism. *Shabd Braham - International Research Journal of Indian Languages* 5 (2).
- Munsterberg, H. (1957). *The Arts of Japan: An Illustrated History*. Tokio: Tuttle.
- Murata, J. (1953). Ōno oka no tō to iu mono -hashira o tatero fūshū ni issetsu- (La llamada torre del monte Oka: una vista a la práctica de levantar pilares). *Nihon kenchiku gakkai kenkyū hōkoku* 23 (115).
- Nishi, K., & Hozumi, K. (1985). *What is Japanese Architecture?* Tokio: Kodansha.
- Nishioka, T., & Kohara, J. (2016). *The Building of Hōryū-ji: the technique and wood that made it possible*. Tokio: Japan Publishing Industry Foundation for Culture.
- Nivón Bolán, R. (2004). Sen no Rikyu y Alejandro Valignano. El principio del cristianismo y la ceremonia del té en Japón, en el siglo XVI. Universidad Internacional de Osaka. Revista: artículos internacionales de investigación (*kokusai kenkyū ronsō*), 17 (2), 37-50.
- Nute, K. (2019). Space, time, and Japanese architecture: the birth of a new temporal tradition. *The International Journal of Architectonic, Spatial, and Environmental Design* 13 (3), 51-63.
- Okakura, K. (2007). *The Ideals of the East: with special reference to the art of Japan*. Berkely: Stone Bridge Press.
- Ooi, F. (2012). Originality of central column in Japanese pagoda. Mukogawa Women's University: Archi-Cultural Translations through the Silk Road. *Proceedings of the 2nd International Conference* (July, 14-16).
- Oyama, K. & Lee Dills, N. (2015). *Nara: a historical walking guide*. Nara: YMCA EGG.
- Pernice, R. (2004). Metabolism reconsidered its role in the architectural context of the world. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering* 3 (2), 357-363.
- Pytlík, D. (2014). *Chanoyu and Christianity in the 16th century Japan*. Universidad Adam Mickiewicz, Facultad de Lenguas Modernas, Cátedra de Japonés (tesis de licenciatura - no. 352807).
- Ross, L. (2009). *Art and Architecture of the World's Religions*. Vol. 2. California: Greenwood Press.
- Sadler, A. L. (2009). *Japanese Architecture: A Short History*. Tokio: Tuttle.
- Sansom, G. B. (1973). *Japan: A Short Cultural History*. Tokio: Tuttle.
- Shelby, T. M. (1998). *The Bayon of Angkor Thom: an architectural model of Buddhist cosmology*. Alabama: University of Alabama.
- Sierksma, F. (1966). *Tibet's Terrifying Deities: Sex and Aggression in Religious Acculturation*. Vol.1 of Arts and its Contents: studies in ethno-aesthetics: Museum series. Mouton.
- Suzuki, D. T. (1964). *An Introduction to Zen Buddhism*. Nueva York: Grove Press.
- Suzuki, D. T. (1988). *Zen and Japanese Culture*. Tokio: Tuttle.
- Takada, Y. (1997). *Talking about Buddhism - Q&A*. Tokio: Kodansha International.
- Takei, J. & Keane, M. P. (2008). *Sakuteiki: Visions of the Japanese Garden*. Tokio: Tuttle.
- Treib, M., & Herman, R. (1980). *A Guide to the Gardens of Kyoto*. Tokio: Shufunotomo.
- Tsuda, N. (2009). *A History of Japanese Art: From Prehistory to the Taisho Period*. Tokio: Tuttle.
- Vardaman, J. M. (2011). *Japanese religion* (edición bilingüe) Tokio: IBC.
- Victoria, B. D. (2006). *Zen at War* (2^{da} ed.). Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Williams, P., Tribe, A., & Wynne A. (2012). *Buddhist Thought: A Complete Introduction to the Indian Tradition* (2^{da} ed.). New York: Routledge.

Referencias fotográficas

Figura 1. Templo Hōryū-ji. ART HIST 240-0. Professor Sarah E. Fraser. Japanese temples I.

Figura 2. Templo Tōdai-ji. File: NaraTodaiji0234.jpg - Wikipedia. Dominio público.

Figura 3. Taima Mandala. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Dominio público.

<https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DP-15580-013.jpg>

Notas

¹ En la arquitectura japonesa, el estilo Corona Imperial (*teikan-jōshiki*), de tendencia fascista, se desarrolló a principios del siglo XX tergiversando elementos tradicionales e imponiéndolos sobre edificaciones neoclásicas occidentales. Así mismo, la incorporación del budismo en la maquinaria de guerra desde los inicios del período Meiji hasta 1945 (Victoria, 2006) tergiversó las enseñanzas originales con propósitos ideológicos y estratégicos. Otro caso, es la llamada teoría japonesa (*nihonjinron*), un modelo de comprensión cultural sobre la singularidad del pueblo japonés otorgándole ciertos atributos de superioridad étnica.

² Son ejemplos: el obelisco egipcio, el pilar conmemorativo de los romanos, la *stambha* India, el *huabiao* chino y el *tótem* de los indios norteamericanos.

³ Culmina así una etapa de aprendizaje y preparación que duró 10 años, previa a la construcción de los primeros templos. Según el *Nihon Shoki* (720), en el año 577 una misión coreana había sido enviada a Japón, la cual incluía a un arquitecto de templos y un creador de imágenes budistas, y que en los años siguientes se enviarían más artesanos relacionados con el budismo (Grayson, 2002, p. 33).

⁴ Para que una obra sea considerada arquitectura necesita ser útil y satisfacer necesidades humanas específicas empleando las técnicas de construcción de la época, proporcionar una estética, en su capacidad de comunicar ideas y experiencias a través de la forma, y tener permanencia en el tiempo.

⁵ Al igual que el budismo, muchos elementos de origen indio arribaron a Japón. El *torii*, típica puerta del recinto sintoísta, tiene su origen en la *torana*, un tipo de entrada monumental de la arquitectura budista india. La geomancia china (*feng-shui*) usada en Japón como código de orientación y organización de edificios en alineación al flujo energético del lugar deriva del texto de arquitectura india *vastu-shastra*. Y los primeros jardines japoneses dieron prominencia a una gran roca que simbolizaba el monte Meru (jap. *shumisen*), hoy monte Kailash, montaña sagrada del Himalaya y centro de la cosmología budista, hinduista y jainista.

⁶ Estilos de santuarios sintoístas como Kasuga, Nagare, Hachiman y Hie, entre otros.

⁷ No todos los historiadores concuerdan con estas fechas. De acuerdo con la tradición budista, entre 480-400 a.C. se maneja también como factible.

⁸ Estos son componentes sin sustancia inherente o procesos que colectivamente constituyen el individuo: (1) material corpóreo, (2) sensaciones y sentimientos, (3) percepción, (4) estados mentales y (5) conciencia. El individuo puede deconstruirse en estas categorías sin dejar restos.

⁹ En ello, se aprecia como en los primeros templos japoneses se preocuparon por acrecentar la devoción a la figura del bodhisattva como una manera de asistir el camino a la budeidad. Numerosas edificaciones fueron contenedoras de estas figuras, tales como el templo Sanjūsangendō (1164) en Kioto, con 1001 estatuas de Kannon (bodhisattva de la misericordia), y el salón Konjiki-dō del templo Chūson-ji (850), en Hiraizumi, Iwate, que muestra estatuas del buda Amida, y los bodhisattvas Kannon, Seichi y Jizō, entre otros.

¹⁰ Dos artículos de Alejandro Martínez Gallardo (blog. Articultura Pijamasurf) expresan esta idea de la naturaleza búdica como una semilla contenida en todo: (1) Todo el universo en un solo átomo (03/12/2017). https://pijamasurf.com/2017/03/la_totalidad_del_universo_en_un_solo_atomo/ (2) En cada partícula de polvo hay innumerables budas (03/06/2016). <https://pijamasurf.com/2016/03/en-cada-particula-de-polvo-hay-innumerables-budas/>

¹¹ En relación a la arquitectura moderna, futuros estudios serán realizados partiendo de la premisa que estos principios se siguen expresando. El caso del Metabolismo es aplaudible (Pernice, 2004),

un movimiento arquitectónico contemporáneo nacido en Japón en 1960 que, junto a la tecnología del momento, conceptos de prefabricación y renovación de la arquitectura tradicional, incluyó temas de crecimiento biológico vinculados con los conceptos budistas de cambio y regeneración.

¹² Hossō es la versión japonesa de la escuela china Faxiang.

¹³ «Bodhisena». *Tibetan Buddhist Encyclopedia*. Estonia Nyingma. Revisado: 24 de julio, 2021. Kegon es la versión japonesa de la escuela Huayan del budismo chino.

¹⁴ «Jianzhen». Wikipedia. Revisado: 3 de octubre, 2022. Ritsu es la versión japonesa de la escuela Dharmaguptaka (*Vinaya*) del budismo chino.

¹⁵ Las Seis Escuelas de Nara son: Hossō (mahāyāna), Kegon (mahāyāna), Sanron (mahāyāna), Ritsu o Risshū (mahāyāna y hinayāna), Jōjitsu (hinayāna) y Kusha (hinayāna). Tres de ellas, Hossō, Kegon y Ritsu, continúan activas hoy día, pero su influencia es débil.

¹⁶ Los Siete Grandes Templos de Nara son: Gangō-ji (593), Hōryū-ji (607), Kōfuku-ji (669), Yakushi-ji (680), Tōdai-ji (728), Daian-ji (729) y Saidai-ji (765).

¹⁷ Tales como: Manyōshū, Kokinshū y Genji Monogatari.

¹⁸ Dentro del panteón budista, el buda Amida es uno de los cinco budas (o cinco manifestaciones del buda original), todos asociados a la idea de *dharmakaya*.

¹⁹ Esta idea corresponde a las tres edades del budismo. La era *mappō* es la última, supuesta a comenzar 2000 años después de la iluminación de buda, y donde la fuerza de las enseñanzas (Dharma) se pierde generando una época de conflictos.

²⁰ Reliquias del buda histórico, restos de importantes monjes, escrituras o implementos sagrados.

²¹ Según el folleto informativo del templo Yakushi-ji para turistas y visitantes.

²² Mikkyō es un término japonés para las prácticas Vajrayana (tradición budista asociada al tantra indio), desarrolladas en India y luego en el Tíbet, dentro del budismo Shingon, y en prácticas que forman parte de las escuelas Tendai y Kegon. También puede verse en las prácticas de Shugendō, una religión híbrida de ascetismo en las montañas influenciada por las escuelas Tendai y Shingon.

²³ En el budismo esotérico, el mandala es un círculo o diagrama circular inscrito dentro de una forma cuadrada que representa un espacio sagrado (centro del universo budista). Sus símbolos tienen un significado místico, y de relación con otros mundos o estados existenciales. Se usa como soporte a la meditación, para propósitos de iniciación, etc.

²⁴ Tal es el caso, de la construcción de un estanque al sur de la residencia como también lo fue la existencia de un lago al sur de la ciudad, o de la creación de un arroyo artificial (*varimizu*) al este de la parcela en correspondencia con el río Kamo, al este de la ciudad.

²⁵ También denominado estilo *daibutsu-yō*.

²⁶ Estos templos son, en Kamakura: Jōmyō-ji (1188), Jufuku-ji (1200), Kenchō-ji (1253), Jōchi-ji (1281) y Engaku-ji (1282). En Kioto: Kennin-ji (1202), Tōfuku-ji (1236), Manju-ji (1280), Tenryū-ji (1345) y Shōkoku-ji (1382).

Perfil del autor

Ignacio Aristimuño es arquitecto egresado de la Universidad Central de Venezuela, con una especialización en arquitectura del paisaje. Doctor en Agricultura (ciencias forestales) por la Universidad de Kioto, y maestría en Educación Superior por la Universidad Europea de Madrid. Actualmente, es profesor adjunto de estudios japoneses en el Centro de Educación Global de la Universidad Doshisha en Kioto.

Title

The principles of Buddhism in Japanese architecture

Abstract

Architecture has among its foundations providing an aesthetic in the ability to communicate ideas and experiences through form. These ideas are not always observable due to the degree of

abstraction, and therefore become hidden. This study aims to contribute to Inoue's (1985) and Antariksa's (2000, 2001, 2002) findings on traditional Japanese space by extracting principles of Buddhist doctrine that are implicit in temple architecture. In addition, it seeks to demonstrate how the conception of the interior space and the shape of the building respond to these fundamentals. It covers the history of the temple, classical urbanism, and positions Japanese aesthetics as a creative language faithful to the interpretation of Buddhist discourse.

Keywords

Japan, Japanese architecture, Buddhist principles, Mahayana Buddhism, Buddhist temples in Japan

タイトル

日本建築における仏教の原理

要旨

建築は、形を通してアイデアや経験を伝えることのできる美学を提供することをその基盤の一つとする。これらのアイデアは、抽象度が高いために必ずしも目に見えるわけではなく、暗黙の了解となっている。本研究は、寺院建築に暗示されている仏教の教義から原則を抽出することにより、伝統的な日本の空間に関するInoue (1985)とAntariksa (2000、2001、2002)の発見に貢献することを目的としている。さらに、内部空間の概念と建物の形状がこれらの基盤にどのように対応しているかを示すことを目指す。本研究は寺院の歴史、古典的な都市主義を取り上げ、日本の美学を仏教の言説の解釈に忠実な創造的な言語として位置付ける。

キーワード

日本、日本建築、仏教の原理、大乘仏教、日本の仏教寺院