

*Pensando el espacio habitado.
Domesticidad, espiritualidad
y rito del habitar japonés¹*

*Thinking of the inhabited space.
Domesticity, spirituality, and rite
of the Japanese living space*

Nadia Vasileva

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID | ESPAÑA

Resumen:

El presente artículo forma parte de la labor investigadora de la autora en su tesis doctoral sobre *objetualidad* en el espacio doméstico japonés durante el periodo de Modernización y su trascendencia en el diseño contemporáneo. Se trata del periodo más drástico de la historia de Japón, con considerables consecuencias sobre la identidad del hábitat doméstico. Con el fenómeno de la industrialización, y su desarraigo del culto a lo tradicional como consecuencia implícita de la modernización, el espacio doméstico se especializa y adquiere una lectura completamente funcional. Sin embargo, la casa era en sus inicios un lugar lleno de significados, cuyos orígenes conducen a lo sagrado, al fuerte vínculo de las sociedades antiguas con las fuerzas de la naturaleza, entendiendo el trazado de la realidad artificial construida como el reflejo del orden cósmico a la escala del hombre. La superposición entre espacio habitado y espacio sagrado se traslada en la antigüedad al entorno doméstico de una forma no sólo simbólica, sino también compositiva. La composición básica del espacio habitado japonés está formada por un núcleo central *moya* —descendiente de la delimitación de un área sagrada donde se creía

¹ El presente texto forma parte del proyecto “El pensamiento topológico en Japón. Un estudio de la concepción de la naturaleza, el espacio y el lugar en la filosofía, la religión y la estética japonesas” (MINECO-FEDER UE FFI2015-65662-P), de la Universidad Pompeu Fabra.

residían las deidades—, rodeado por un espacio perimétrico *hisashi*. Esta composición, procedente de los santuarios sintoístas y adoptada posteriormente en los templos budistas, se traslada de forma casi literal al espacio doméstico, representado en el texto por sus tres tipos principales. Los modelos estudiados son considerados los mejores conservados hasta nuestros días por ser ejemplos íntegros de cada tipo arquitectónico descrito.

Palabras clave: arquitectura japonesa, espacio doméstico, espacio sagrado, composición espacial

Abstract:

This article is part of the author's research work on *objecthood* in Japanese domestic space during the period of Modernization and its significance in contemporary design. This is the most drastic period in the history of Japan, with particularly important consequences on the identity of the domestic space. With the phenomenon of industrialization and its uprooting from the cult to tradition as an implicit consequence of modernization, the new specialized domestic space acquires an entirely functional interpretation. However, there was a time when the house was full of meanings, whose origins lead to the sacred, to the powerful bond of ancient societies with natural forces, understanding the layout of artificially constructed reality as the reflection of cosmic order on human scale. The overlap between inhabited and sacred space in ancient times is directly transferred to domestic environment, not only in a symbolic, but also in a compositional sense. The basic spatial composition of Japanese space is formed by a central nucleus called *moya*—a descendant of a sacred area where deities were believed to reside—surrounded by a peripheral area called *hisashi*. This composition, derived from Shinto shrines and later adopted in Buddhist temples, is almost literally translated to domestic space, represented in the text by its three main types. The analyzed models are considered the best preserved until now for being complete examples of the architectural type they represent.

Keywords: Japanese architecture, domestic space, sacred space, spatial composition

Durante el desarrollo de una actividad en los límites del espacio habitado, únicamente somos conscientes del entorno físico inmediato que se despliega a nuestro alrededor. Pero también, en un mismo entorno inmediato sólo nos centramos en el desarrollo de una actividad a la vez. Este último supuesto es el que ha tenido una relevancia considerable en el desarrollo del espacio doméstico japonés. La estancia,

sin tener una función exclusiva, ha albergado una gran variedad de significados, fruto de la “acumulación constante de tradiciones domésticas” (Nakagawa, 2016: 125), cuyo origen conduce a lo sagrado, a la formalización del espacio doméstico como “representación microcósmica de principios macrocósmicos” (Cabeza. Lainez, 2009: 197) sobre la tierra o, lo que es lo mismo, al fuerte vínculo de las sociedades antiguas con las fuerzas de la naturaleza, entendiendo el trazado de la realidad artificial construida como el reflejo del orden cósmico a la escala del hombre. También en Occidente, la superposición entre espacio habitado y espacio sagrado se traslada en la antigüedad al entorno doméstico de una forma no sólo simbólica, sino también compositiva. El hombre primitivo de Le Corbusier tenía la misma actitud en el trazado de una casa pompeyana que en el templo de Luxor (Le Corbusier, 1926).

En el caso de Japón, la composición básica del espacio habitado² está formada por un núcleo central, llamado *moya*,³ rodeado por un espacio perimetral, conocido como *hisashi*. Esta composición, procedente de los santuarios sintoístas y adoptada posteriormente en los templos budistas, se traslada de forma casi literal al espacio doméstico de las residencias palaciegas de tipo *shinden* del periodo Heian.⁴ Y aunque en menor medida, sigue conservándose en algunos de los tipos de vivienda posteriores, como por ejemplo, la residencia de la clase militar *shoin*, o el modelo doméstico japonés por excelencia, *sukiya*, en el que la casa adquiere su mayor expresión formal.

Este artículo traza la composición del espacio habitado a partir del binomio *moya-hisashi* en ambos espacio sagrado y espacio doméstico, a la vez de examinar el significado que imprime dicha composición sobre el sistema de objetos que lo coloniza.

El binomio *moya-hisashi*

Como hemos dicho, la composición del espacio habitado japonés consiste en un núcleo principal *moya*, rodeado por un espacio periférico *hisashi* (Fig. A1, en el anexo). El núcleo es el espacio habitado, el lugar donde se desenvuelven las actividades cotidianas. El espacio periférico, o *hisashi*, sirve de conexión entre el interior y el exterior. Simplificando en exceso, podríamos decir que en el lugar

² Composición espacial referida originalmente al espacio doméstico, pero, como veremos más adelante, compositivamente idéntica al espacio sagrado.

³ Para facilitar la lectura, los términos japoneses se recogen en un glosario final y se señalan en cursiva a lo largo del texto.

⁴ Periodo Heian (794-1185): el último periodo de la época clásica de la historia de Japón.

donde en la casa occidental habría un muro grueso que sirve de “límite” entre dentro y fuera, en la japonesa está el *hisashi* que sirve de “transición”. La ambigüedad espacial de ese perímetro se estratifica a veces de manera centrífuga a través de una secuencia de espacios de transición periféricos, cuya entidad básica es el *hisashi*, sucedido en ocasiones por el entidades menores, llamadas *magobisashi* y el *magomagobisashi*.

Acceder al interior del espacio habitado no consiste, por tanto, en cruzar un límite, sino en atravesar una sucesión de estratos que, sin que constituyan una separación, densifican el espacio hacia el interior. En este sentido, en lugar de *entrar* sería más preciso hablar de *adentrarse* a ese espacio interior; y el acto de adentrarse se produce por medio de una densificación del espacio: densificación de lo construido, de lo privado, de los usos, etcétera.

El trazado geométrico de esa densificación se sistematiza a través de una medida antropométrica. La unidad básica de medida es el vano entre soportes (*ken*), que a lo largo del tiempo llega a igualarse a la longitud del *tatami* actual y que corresponde a la medida de una persona tumbada. No así en tiempos premodernos, cuando equivalía a aproximadamente a unos 3 m (o 10 *shaku*). Esa reducción de la escala corresponde a una sucesiva domesticación del modelo: desde lo sagrado, pasando por lo representativo, hasta alcanzar la escala del espacio doméstico común. La medida del vano evoluciona con el mismo criterio que la medida del objeto doméstico: del mismo modo que las dimensiones de una cama contemporánea resultarían reducidas para un personaje de la nobleza. El significado espacial de lo representativo y de lo sagrado ha sido históricamente una cuestión de escala.

Si nos fijamos ahora en la sección vertical del modelo compositivo *moya-bisashi* (Fig. A1), veremos que a medida que el espacio gana profundidad hacia el interior, gana también altura. De acuerdo con la afirmación anterior, gana también representatividad o, dicho de otro modo, representa la espacialidad de la existencia: en un sentido estrictamente secular, como entorno inmediato del espacio habitado del hombre; en un sentido sagrado, como espacio que representa y aloja el descenso de la deidad. En palabras de Raimon Panikkar (1991), un arquitecto es aquella persona capaz de construir una casa indistintamente ya sea para un ser humano o para un Dios. Podríamos considerar el modelo compositivo del espacio habitado japonés una materialización literal de esta afirmación: el espacio habitado adquiere la misma composición, con independencia de si se habita por un hombre o por una deidad. Lo sagrado y lo profano se superponen por tanto como una intensificación del espacio en el centro del modelo compositivo, desde donde, a través de una serie de estratos, se diluyen gradualmente hacia el exterior a medida que van perdiendo profundidad, altura, intensidad y materia.

¿Cómo llegó a desarrollarse ese modelo centrípeto? ¿En qué momento y bajo qué circunstancias llegó a adoptarse como modelo compositivo tanto para el espacio sagrado como para el doméstico?

El modelo compositivo en el espacio sagrado

En esta sección vamos a trazar el origen del modelo compositivo con la configuración de un núcleo central sacro y un área periférico secular, y su aplicación en los dos tipos arquitectónicos representativos de espacio sagrado, el santuario sintoísta y el templo budista. Requiere una consideración especial la aplicación del modelo en la configuración del ring de sumo que, como veremos más adelante, es considerado a todos los efectos un recinto sagrado.

Himorogi / 神籬

Volvamos a considerar la configuración del núcleo interior *moya* en términos compositivos. En realidad, se trata de la delimitación espacial de un recinto de proporción rectangular, al cual se accede por los cuatro lados del perímetro.

En su forma más sencilla, el primer recinto espacial conocido de estas características en Japón es el *himorogi* (Fig. A2, izquierda), la delimitación de un espacio sagrado para el descenso temporal de alguna deidad. Según la creencia sintoísta, la religión animista nativa del archipiélago japonés, el mundo natural estaba habitado por un sinnúmero de seres divinos que descendían a la tierra en ocasiones especiales, bien a través de algún objeto natural (una roca, un árbol, un río, una montaña, etcétera), bien en algún lugar específico donde se colocaba un objeto que servía como alojamiento temporal para la deidad, del mismo modo que los elementos de la naturaleza. Estos objetos reciben el nombre de *yorishiro* y representan el espacio físico disponible para el descenso; durante el tiempo en el que la deidad habita físicamente dentro de ellos, reciben el nombre de *shintai*.

Una vez identificado el objeto o el lugar, se delimita un recinto a su alrededor para indicar su naturaleza sagrada. Se establece de esta manera una separación entre lo divino y lo mundano, materializada en una cuerda sagrada, llamada *shimenawa*.

En el día particular del descenso de la deidad, en el recinto se coloca un pequeño altar con ofrendas (Fig. A2, derecha) y la celebración toma lugar alrededor de este recinto, convertido en morada temporal para los dioses. Lo que nos interesa de este *evento* es precisamente su configuración espacio-temporal: tenemos la delimita-

ción de un recinto, vacío y disponible para ser *habitado* (en este caso por una deidad), y para cuyo fin se dispone una colección de objetos que, una vez hayan cumplido su objetivo, se vuelven a retirar para dejar el espacio otra vez disponible. En ocasiones, ese sistema de objetos temporal incluye una estera de paja que cubre el área interior del recinto. La jerarquía espacial se establece de una forma muy clara: entorno - recinto sagrado - objeto de veneración para recibimiento de las deidades.

Dohyō / 土俵

Antes de seguir con la evolución del espacio habitado, nos interesa abrir un breve paréntesis y considerar otra composición espacial que añade una perspectiva adicional sobre la naturaleza del *objeto* que está en el centro del trinomio anterior. Hablamos del ring de sumo o *dohyō* (Fig. A3, arriba izquierda). La composición espacial del *dohyō* sigue sensiblemente la misma pauta que acabamos de describir y, a todos los efectos, se considera un recinto sagrado. Se construye sobre una plataforma elevada de tierra, cubierta de arena, sobre la que se delimita un círculo de 4.55 m de diámetro con fardos de paja. Cada elemento usado como materia prima tiene su significado simbólico y la propia estructura del *dohyō* consiste en una morada temporal: se construye específicamente para cada torneo y se destruye después de su finalización. Tenemos hasta ahora dos de los elementos de nuestro trinomio: el entorno secular periférico y el recinto sagrado. El *objeto* a través del cual desciende la deidad es el propio luchador: un *yokozuna*, el grado más alto en la jerarquía del sumo, se considera un *shintai* viviente. Durante la ceremonia de entrada al ring, llamada *dohyō iri*, el *yokozuna* porta alrededor de la cintura un cinturón sagrado, o *tsuna* (Fig. A3, abajo izquierda), que es un modelo a escala de la cuerda sagrada *shimenawa* (Fig. A3, abajo derecha) que delimita un recinto sagrado. Se completa de este modo el trinomio en su totalidad, llegando a superponer persona y objeto en el lugar del descenso del ente divino.

Conviene señalar en este punto que el término *himorogi* tiene una doble lectura. Aparte de identificar un recinto sagrado alrededor de un objeto receptor (*yorishiro*), también designa a un *yorishiro* propiamente dicho. Su procedencia etimológica nos lleva a los fonemas [*hi*]=ente divino, [*moro*]=punto de inflexión o descenso y [*ki*]=árbol, a través de su equivalente sonora [*gi*]; es decir, un árbol sagrado a través del cual desciende la deidad. *Himorogi* designa, por tanto, un objeto y un lugar, con lo que nuestro objeto-persona adquiere una dimensión más, una dimensión espacial. Hablaríamos de un objeto animado, en cuyo interior volvemos a encontrar un espacio disponible para hospedar la presencia divina.

Jinja / 神社

Los orígenes del *himorogi* no están muy claros, aunque se considera anterior a los santuarios sintoístas, en tanto que representa la naturaleza del culto que precede la construcción del edificio. Es decir, el edificio nace para albergar la celebración del culto alrededor del lugar sagrado de descenso de la deidad.

Los primeros santuarios sintoístas datan de alrededor del año 300 AC y la tipología consigue su desarrollo completo unos seis siglos más tarde, alrededor del 300 DC. En la figura A4 tenemos el esquema compositivo de Kibitsu Jinja, un ejemplo muy tardío que data de 1425 y es considerado el modelo más complejo de santuario existente. El santuario se compone de dos edificios anexos: el *honden*, la residencia de la deidad, no accesible al público y el *haiden*, el oratorio; la conexión entre ambos se realiza a través de la sala de ofrendas.

Si nos centramos ahora en el edificio principal, el *honden*, veremos que a pesar de la complejidad organizativa sigue el principio compositivo *moya-hisashi*. La parte central, *moya*, que en los santuarios sintoístas normalmente corresponde al *naiden*, en este caso se divide en dos partes: el *naiden* aquí sirve de antecámara de un recinto todavía más interior, el *nainaijin*. Los espacios periféricos, aquí divididos en *chūjin*, *ake-no-dan* y *geden*, son en el fondo una estratificación centrífuga, cuya entidad básica compositiva es el *hisashi*. En el interior del *nainaijin* se aloja el *shintai*, el cuerpo del *kami*, simbolizado en un objeto, con mucha frecuencia un espejo (aunque podría ser también una joya, una espada, etcétera) (Fig. A4). Es decir, vemos como el *moya* se conforma en realidad como materialización del *himorogi*, la delimitación del recinto sagrado donde habita la deidad. La jerarquía espacial en este caso se reproduce en *honden* (edificio principal) - *naiden* (recinto sagrado) - *shintai* (objeto de veneración, encerrado en él).

Otera / お寺

En el caso particular del culto sincrético que se produce en Japón entre budismo y sintoísmo, el esquema compositivo es igualmente aplicable a los templos budistas. Como ejemplo tenemos el edificio principal del templo Takisanji (Fig. A5), construido entre 673 y 686. La tipología de los templos budistas se desarrolla en Japón durante el periodo Asuka (556-710), de modo que se trata de un ejemplo representativo de finales de dicho periodo.

Al igual que en los santuarios sintoístas, los templos budistas también se componen de dos edificios anexos: el principal, llamado *hondō*, residencia de la deidad,

y el oratorio, *raidō*, de acceso a los fieles. En el caso del templo Takisanji, la composición del edificio principal es muy sencilla: el núcleo principal corresponde al *naijin*, y el espacio periférico, aunque dividido en cuatro secciones, en realidad cierra un anillo perimétrico completo que corresponde al *hisashi*. Las secciones laterales (*wakijin*) y posterior (*kōjin*) tienen funciones análogas a los espacios periféricos de un santuario sintoísta: son espacios que sirven de transición entre el mundo del *kami* y el de los mortales. Sin embargo, la sección frontal, *gejin*, tiene una función diferente: consiste en un área que permite el acercamiento de los fieles. Se trata de una característica importante, dado que a través de este espacio intermedio se acercan los universos de lo sagrado y lo profano. Sigue habiendo una separación física entre ambos, con mucha frecuencia una celosía de madera, pero se ha permitido el acceso del público general al edificio dedicado a la residencia de la deidad, algo inconcebible en un santuario sintoísta.

Adentrándonos más en el recinto sagrado, el *naijin*, volvemos a encontrar un objeto sagrado, en este caso el *honzon*: la imagen principal de adoración, con mucha frecuencia una escultura de Buda (Fig. A5), aunque también puede ser otra deidad como Shaka, Amida o Kannon, o incluso un mándala. Lo importante aquí es que, al igual que en los casos que hemos visto hasta ahora, el objeto en sí no es el estrato final: está concebido como *recipiente* de la esencia de la deidad que desciende en su interior. Dicho de otro modo, el objeto contiene espacio, es un estrato más en la jerarquía espacial, que en este caso se reproduce en *hondō* (edificio principal) - *naijin* (recinto sagrado) - *honzon* (objeto de veneración encerrado en su interior).

El modelo compositivo en el espacio doméstico

Una vez analizados el origen y el empleo del modelo compositivo en el espacio sagrado, vamos a considerar su aplicación en el espacio doméstico representado por los tres tipos arquitectónicos principales —las residencias de tipo *shinden*, *shoin* y *sukiya*—, que en su conjunto establecen las directrices de desarrollo del espacio doméstico japonés.

¿Cuál fue la razón de adoptar el mismo modelo compositivo tanto en el espacio sagrado como en el doméstico? En realidad, aunque hemos empezado este recorrido evolutivo por el espacio sagrado, las fuentes indican que el término *moya* de hecho fue usado originalmente para designar el espacio central en las residencias palaciegas del tipo *shinden*, que veremos a continuación. Desde el periodo Asuka hasta mediados del periodo Heian, la palabra *moya* se empleaba para distinguir la parte central

del edificio de la parte periférica. A partir de la segunda mitad del periodo adquirió un sentido adicional constructivo, identificando el área central con la sección principal elevada de la cubierta, como opuesta al *hisashi*, área periférica de sección más baja y cubierta con aleros. Según las fuentes, con la introducción de la arquitectura budista, ese mismo modelo fue adoptado para los templos (JAANUS, 2003).

Todos estos datos parecen indicar que el modelo compositivo *moya-hisabi* fue originalmente usado en la tipología doméstica y posteriormente adoptado en la arquitectura sagrada. Pero cabe hacer algunas observaciones. En primer lugar, la formulación de la hipótesis de que el *moya* como espacio central evoluciona a partir del *himorogi*, sugiere la correlación contraria, es decir el modelo sagrado como patrón compositivo para el modelo doméstico. Por otra parte, el modelo doméstico *shinden* se desarrolló como estilo arquitectónico para las residencias aristocráticas del periodo Heian, y fue el modelo utilizado para el Palacio Interno (*Dairi*) de la residencia imperial durante la mayor parte de este periodo. Según la mitología japonesa, la familia imperial tiene naturaleza divina; el primer emperador de Japón, Jinmu, se considera descendiente directo de Amaterasu Okami, deidad del Sol según la creencia sintoísta.⁵ A través de la figura del Emperador, lo sagrado y lo mundano se superponen en una sola figura, lo que ha podido originar la coincidencia del mismo modelo compositivo para la residencia de un hombre y de una deidad. Por último, el hecho de que el modelo se sistematiza a partir del desarrollo de la *shinden*, aplicando la terminología que hoy se conserva para designar las partes compositivas de este modelo, no quiere decir que como unidad espacial no haya existido con anterioridad. A partir de los datos expuestos hasta ahora, parece verosímil considerar que, aunque el término *moya* aparece con la residencia aristocrática del periodo Heian, como unidad espacial se origina en la delimitación de un espacio sagrado.

Históricamente, la arquitectura representativa ha sido la responsable de establecer las directrices para el desarrollo del espacio habitado, las cuales, en mayor o menor medida, han sido adoptadas en las tipologías domésticas más modestas. En el caso de Japón, como indica Takeshi Nakagawa (2016), son tres las tipologías responsables de establecer tales directrices: la *shinden-zukuri*, que implanta los criterios de “vivir en comunión con la naturaleza”; la *shoin-zukuri*, que “[supone] una ordenada autocontención del espacio habitado interior”; y, por último, la *sukiya-zukuri*, que “[impulsa] el espacio residencial hacia una interrelación todavía más flexible entre el interior y exterior, así como entre el todo y sus partes”

⁵ Ver el *Kojiki* (o *Furukotofumi*). Literalmente “registro de cosas antiguas”; es el libro histórico más antiguo que se conserva sobre la historia de Japón.

(Nakagawa, 2016: 190). Veamos, entonces, cuál es la relación objeto/mueble-estancia en cada uno de estos casos y de qué manera evoluciona con el desarrollo de cada uno de ellos.

Shinden-zukuri / 寝殿造

La tipología doméstica *shinden*—literalmente “construcción para dormir” (de [*shin*] 寝, reposo, sueño y [*den*] 殿, pabellón, edificio)— se desarrolla a mediados del siglo X con bas trazado en cuadrícula de la capital de Japón en este momento, Heian-kyō, la actual Kioto. Las parcelas, de aproximadamente 120 m² (hasta triplicar o cuadruplicar esa medida), encerradas entre calles estrechas, dan lugar a la construcción del edificio principal, *shinden*, en el centro, orientado al sur y comunicado con dos pabellones secundarios—al este y al oeste— y con otra construcción anexa al norte, por medio de galerías de madera cubiertas, elevadas al igual que el edificio principal. En su condición de vivienda urbana y por sus características constructivas y espaciales, la *shinden* es una evolución de la *machiya* (el tipo de vivienda de los mercaderes y artesanos). Existe un volumen considerable de publicaciones especializadas sobre las características constructivas, evolución histórica y desarrollo de dicho tipo de vivienda, que no son objeto de este estudio. Lo que nos interesa aquí es detenernos brevemente sobre la *shinden* como unidad espacial habitable, organizada alrededor de un sistema de objetos que respondía a la flexibilidad exigida por el estilo de vida de la aristocracia del período Heian, y cuya disposición estaba estrictamente gobernada por el sistema de leyes estéticas y funcionales, conocido como *shitsurai*.

En la figura A6 (derecha) tenemos la planta de Higashi Sanjō-dono, complejo arquitectónico considerado ejemplo completo representativo del tipo *shinden-zukuri*. A la izquierda se muestra la organización funcional de la *shinden* propia (el pabellón principal) en diferentes ocasiones ceremoniales o cotidianas. Como podemos observar, se trata de un espacio funcionalmente indeterminado, que adquiere *habitabilidad* a través de la organización espacial de un sistema de objetos móvil compuesto por separadores (biombos, cortinas, etcétera), cuya función es acotar temporalmente una estancia de escala más reducida; un conjunto de piezas dispuestas para *acomodar* las posturas del cuerpo (*tatami*, cojines, etcétera), y un conjunto de piezas de *utilidad* para dar soporte al desarrollo de una determinada actividad (utensilios de comida, escritura, interpretación musical, etcétera).

La disposición de los elementos tenía una dimensión ritual compleja, tanto en el sentido de dar soporte al conjunto de ocasiones ceremoniales de acuerdo con el

estilo de vida de la aristocracia Heian, como en un estricto sentido espiritual, siendo gobernada por las leyes de la geomancia (importada desde China), el sentido de estacionalidad (originario del Shinto) y la filosofía de la estética existencial derivada del budismo Zen.

Nos vamos a centrar en dos de las situaciones emplazadas en el palacio Higashi Sanjō-dono y documentadas en el libro *Reference Book of Courtly Customs*,⁶ y al sistema de objetos que da soporte a su desarrollo. La primera de ellas, la de dormir (Fig. A7, arriba). Como hemos dicho, la *shinden* era el pabellón donde los miembros de la aristocracia se retiraban para descansar, es decir, era el edificio más privado de todo el complejo, aunque su función de gran dormitorio era en realidad solo complementaria.

En el centro del gran hall abierto, o *moya*, se situaba el *chōdai*, una estructura de cama parecida a un baldaquino que delimita un recinto relativamente privado para el sueño. La estructura completa del *chōdai* consistía en:

1. *hamayuka*: plataforma elevada lacada de aproximadamente 2 x 2 m, medida sensiblemente inferior a la cama del Emperador Shōmu que, juntando los dos bastidores de madera llegaba a medir unos 2.4 x 2.4 m²;
2. *tatami*: dos tapices de unos 15 cm de espesor, dispuestos sobre la plataforma anterior, igual que en la cama del Emperador Shōmu;
3. *uwamushiro*: estera fina de paja tejida;
4. estructura perimetral, formada por cuatro soportes, uno en cada esquina, de tres postes cada uno, montados sobre unas escuadras de madera dispuestas en L;
5. techo ligero de rejilla de madera, cubierto con seda blanca o papel de arroz;
6. cortinas *tobari* o *katabira*, descolgadas desde la estructura suspendida para asegurar la privacidad del durmiente.

Entre los objetos adicionales que completaban ese pequeño recinto para el sueño cuentan también una pequeña almohada, *makura*, algunas cortinas dispuestas sobre bastidores autoportantes, llamadas *kichō*, así como algunos objetos simbólicos, con mucha frecuencia espejos *kagami*, colgados de la estructura para ahuyentar a los malos espíritus (JAANUS, 2003).

⁶ En este artículo se han usado ejemplos de la edición comentada por Kawamoto Shigeo y Koizumi Kazuko, basada en la recopilación de grabados realizada por Takahashi Munetsune *Ruijuzōyōshō* (*Reference Book of Courtly Customs*). Véase: Kawamoto Shigeo, Koizumi Kazuko. 類聚雜要抄指図卷 [*Ruijuzōyōshō sashizu maki*]. 中央公論美術出版 [*Chūōkōron bijutsu shuppan*], 1998.

Esta es la configuración que adquiere a partir de la segunda mitad del periodo Heian. Sin embargo, a lo largo del tiempo, el perímetro alrededor del *chōdai* ha ido cambiando de estatus. En ocasiones, en lugar de estar encerrado por cortinas descolgadas del bastidor, estaba rodeado por particiones deslizantes o *shōji*, concediéndole un carácter más estacionario dentro del conjunto. También podía estar situado dentro de una cámara cerrada, llamada *nurigome*, un dormitorio privado situado en el área central del *moya*. Pero con independencia del grado de permeabilidad de los estratos que nos acercan al centro, confirmamos la misma estratificación centrípeta, en este caso reproducida en *shinden* (edificio principal) y *chōdai* (recinto privado). Nos faltaría el último elemento, el objeto de veneración que encierra ese recinto.

El mito sobre Amaterasu proporciona algunos datos interesantes con respecto a los objetos involucrados en el trinomio que hemos analizado hasta ahora. Hemos visto que en el caso de los santuarios sintoístas el objeto de veneración (*shintai*) alojado dentro del recinto sagrado (*naiden*) es con frecuencia un espejo, espada o joya: objetos que representan los obsequios que entregó la diosa Amaterasu a su nieto Jimmu antes de partir con el cometido de unificar a Japón. De entre los tres, el espejo tiene un significado especial, identificándose como símbolo de la propia Amaterasu, razón por la que resulta ser el objeto más empleado como representación del cuerpo de la deidad en los santuarios sintoístas. Los espejos colgados de la estructura del *chōdai*, que hemos mencionado anteriormente, podrían tener esa misma lectura: un símbolo de la naturaleza divina o sagrada del sueño, en cuyo caso el receptor sería el durmiente. En el caso del Palacio Interno de la residencia imperial, esa superposición está además doblemente argumentada, dada la naturaleza divina del propio Emperador, considerado descendiente directo de Amaterasu. Tendríamos por tanto nuestro trinomio completo: *shinden* - *chōdai* - persona durmiente, que adquiriría la cualidad de *shintai* viviente a través de la experiencia del sueño.

También en el desenvolvimiento del acto de la comida se produce una estratificación similar. En la parte inferior de la figura A7 vemos la disposición espacial de un sistema de objetos que da soporte al desarrollo de un acto ceremonial. Las bandejas bajas sobre las que se dispone la comida están agrupadas en el centro, dejando a los comensales acercarse desde el perímetro. El simple acto de levantar los palillos al comienzo de una comida es un acto simbólico. Colocados inicialmente en paralelo al borde de la mesa, los palillos representan la separación entre el mundo de los mortales (personificado en el comensal) y el mundo de las deidades, a través de los alimentos dispuestos sobre la superficie de la mesa. El gesto va acompañado de la frase *itadakimasu* que literalmente quiere decir “voy a recibir”.

De esta manera, al abrir la frontera entre los dos mundos, se pide permiso a las deidades para recibir los alimentos que son una bendición divina. De modo que la disposición de la mesa simboliza una oposición espacial entre mundo de los *kami* y mundo de los mortales, representado el primero por los alimentos y el segundo por el comensal.

Hemos visto esta misma configuración en la disposición de los dos pabellones parejos de los edificios sagrados, residencia de la deidad contra oratorio (*honden* y *haiden* en los santuarios sintoístas, *hondō* y *raidō* en los templos budistas). La sala de ofrendas entre ambos simboliza el límite entre lo sagrado y lo profano, del mismo modo que los palillos dispuestos en paralelo al borde de la mesa. Nuestra estratificación aquí se configura por tanto en edificio principal (*shinden*), mesa y alimento, siendo éste último el portador de la naturaleza divina que recibe en última instancia el comensal.

Como hemos dicho al principio de este artículo, se produce de esta manera una intensificación espacial hacia el centro, no solo por la densificación tangible a través del conjunto de objetos, sino también por el sentido latente que aporta cada uno de ellos. Además, existe otra particularidad importante, y es el acercamiento a este centro densificado a través de una serie de estratos sin que constituyan separación física alguna. Los espacios periféricos formados por *hisashi* y *magobisahi* de la *shinden* no disponen de ningún cerramiento fijo que separe el núcleo habitado del exterior. Los elementos móviles que se usan para confinar el espacio habitado de la *shinden* durante la noche, como *tsumado* o *shitomido*, se retiran en su totalidad durante el día, dejando que el espacio fluya entre dentro y fuera, comprimido entre los planos de suelo y techo. El espacio no se configura, por tanto, formalmente, como un fluido que adquiere la forma del recipiente que lo contiene, sino como un continuo que se comprime entre dos planos paralelos que reducen la escala de lo habitado a la escala del hombre. Es a través de esta compresión del espacio que podemos leerlo como espacio *interior* y es a través de la configuración del sistema de objetos que podemos leerlo como *habitable*.

Minka / 民家

El término *minka* (de [*min*] 民, gente y [*ka*] 家, casa) se traduce comúnmente como *casa rural*, traducción inexacta, dado que algunas viviendas urbanas también se ubican dentro de esa categoría. El tipo de casa *minka* se divide, por tanto, en otros dos: *machiya*, vivienda urbana de artesanos y mercaderes que nace en el período Heian (794-1185) y continúa su desarrollo en los periodos Edo (1603-1867)

y Meiji (1868-1912), y *nouka*, la vivienda rural propiamente dicha. En ambos casos, sus características y elementos principales son la elevación sobre el terreno, la estructura de madera, el empleo de *shōji* y *fusuma* (paneles correderos), *tatami* y *sudare* (cortinas de bambú), entre otros. Es por primera vez en la *minka* donde se produce la división funcional del espacio, hasta ahora único: el área central se divide en un espacio con suelo de tierra, donde se ubica el hogar enterrado y un espacio elevado, con entablado de madera, cubierto parcialmente con paja o con el primer prototipo de los *tatami*, para estancia y dormitorio. Sin entrar en más detalle, conviene señalar que es a través de este modelo donde se produce el encuentro entre los dos prototipos de casa japonesa primitiva: la vivienda Yayoi-nesca/Apolínea/aristocrática/elevada sobre una plataforma, y la casa Jomon-esca/Dionisiaca/popular/semi-enterrada (Isozaki, 2006).

Desde el punto de vista espacial, se considera a la *minka* una condensación de sugerencias para el ideario de la arquitectura moderna, dado que representa íntegramente las características esenciales de la arquitectura residencial japonesa. Aunque pertenece al pasado, su concepto arquitectónico es el germen del espacio habitado contemporáneo y, como señalaba Isozaki, está estrechamente vinculada al concepto de espacio habitable del movimiento moderno. No obstante, no hay que olvidar su advertencia de que no es el espacio del movimiento moderno como concepto lo que está detrás de la configuración del espacio habitado japonés, sino la mirada occidental la que encuentra en ese espacio algunos de los principios de la arquitectura moderna (Isozaki, 2006).

Volvamos a considerar el trinomio edificio - recinto - objeto en este modelo particular, teniendo en cuenta las dos actividades cotidianas que hemos estudiado en la *shinden*: dormir y comer. En primer lugar, tengamos en cuenta que a pesar de la flexibilidad espacial que siguen proporcionando los *fusuma* y *shōji*, la zonificación interior adquiere un carácter más permanente; las estancias asumen determinadas funciones, aunque en ocasiones no exclusivas, sino complementarias; por otra parte, a pesar de la compartimentación interior, seguimos distinguiendo un núcleo central habitable compacto que ocupa el lugar del antiguo *moya* y un espacio periférico, aunque fragmentado, remanente del anillo completo configurado por el *hisashi* (Fig. A8).

Una de las primeras estancias en diferenciarse como unidad funcionalmente independiente es el *nando*, que aparece como dormitorio para los dueños de la casa, y como almacén de las posesiones más valiosas. En este punto del discurso convergen dos argumentos principales:

1. El *nando* se formaliza como estancia a partir de una pieza de mobiliario exenta, el *chōdai*. Es decir, en el momento en que adquiere un carácter más estacionario, el objeto crece en escala y adquiere la entidad de recinto, del mismo modo que piezas inicialmente independientes —como, por ejemplo, los *tatami*— llegan a incorporarse en los paramentos.⁷ De hecho, entre las variantes locales del término *nando* encontramos la palabra *chōda*, etimológicamente emparentada con *chōdai*.
2. Adentrándonos en el interior de este recinto, nos encontramos con la *hako-makura*, un reposacabezas de madera del periodo Edo (Fig. A9). La *hako-makura*, literalmente una almohada en forma de caja, se desarrolló con el fin de mantener los complejos peinados, tanto de hombres como de mujeres, intactos durante la noche. A la vez de adoptar rasgos de género (más baja y rígida la masculina, más alta y con un cojín suplementario para mayor comodidad la femenina), empezó a adquirir funciones complementarias, incorporando unos pequeños cajones en la base para guardar medicinas y objetos cosméticos (Joya, 1958). Con ello, la almohada también adquiere individualidad; los objetos almacenados en su interior ahora no sólo tienen género, sino que pertenecen a una sola persona. La almohada adquiere carácter nominativo, apropiándose del espacio circundante.

Pero también, de esta manera, la almohada se convertía en un modelo a escala del espacio previsto para dormir en la casa vernácula *minka*, el *nando*, que aparte de ser el dormitorio, era el lugar más seguro para guardar las posesiones más valiosas. Se vuelve a producir así una estratificación centrípeta —desde el recinto de la casa, a través del *nando*, hasta llegar a la almohada—, encerrando lo más valioso progresivamente hacia lo hondo del interior.

Cabe todavía hacer una observación más. En el imaginario japonés la almohada estaba dotada de cierto poder mágico. Existió incluso un demonio específico, *Makura-Gaeshi* (Fig. A10), cuyo único objetivo era robar la almohada de la persona durmiente, exponiéndola así a las fuerzas ocultas. Algunas veces, tan sólo volcaba la almohada de lado, atrapando el alma de su dueño en ella. Ese espacio transitorio entre dormir y estar despierto, cuando el alma se separa del cuerpo y pasa a ocupar la almohada, cuando el ser humano habita un espacio intermedio entre el mundo de los vivos y de los muertos, es lo que Michitarō Tada denomina con el término *jikansei*, o intervalo de atemporalidad. “Entre despertar y dormir hay un tiempo íntimo que denominamos *makura*” (Tada, 2010: 28). Con ello, en

⁷ Ver Vasileva (2017b)

el imaginario japonés, la almohada pasaba a convertirse en recipiente para el alma de la persona durmiente, con lo que volvemos a encontrarnos con la composición concéntrica completa: edificio (*minka*) - recinto privado/sagrado (*nando*) - recipiente de la esencia de lo sagrado, el alma (*hakomakura*).

Lo mismo ocurre en el caso de la comida. En lugar de la *hakomakura* aquí tenemos la *hakozen*, una caja-bandeja personal que contiene los utensilios de cada persona (Fig. A11). La *hakozen* (también llamada *o-zen* o simplemente *zen*) era un objeto nominativo; cada miembro de la familia tenía su propia *hakozen* y en caso de que se ausentara temporalmente del hogar, la *hakozen* se disponía en su lugar exactamente de la misma manera como si estuviera presente. Se llenaba el cuenco de arroz de la persona ausente, y el pequeño tablero, con todos los utensilios dispuestos, formaba parte del grupo familiar: un gesto ritual entendido como una plegaria particular para que al viajero no le faltara alimento allí donde estuviera (Joya, 1958).

En este punto se produce una superposición fértil entre objeto nominativo y objeto anímico: por un lado, el objeto pertenece y representa a una determinada persona, pero por otro, tiene una naturaleza anímica propia, de acuerdo con los principios del sintoísmo, la creencia primitiva del archipiélago japonés. Habitar en este sistema de objetos convierte el espacio doméstico a la vez en *habitable* y *habitado*: los objetos hacen que nuestro entorno sea más habitable, pero a su vez cohabitan el espacio junto con nosotros.

Las constantes del modelo

La superposición del modelo centrípeta en el espacio sagrado y en el doméstico adquiere de esta manera su significado completo: en el espacio sagrado, el objeto de veneración encierra la esencia de la deidad; en el espacio doméstico, el objeto cotidiano encierra la esencia de la persona.

A modo de resumen, confirmemos las ideas principales que se han desarrollado en este trabajo:

1. La composición básica del espacio habitado japonés está formada por un núcleo central *moya* —que se desarrolla como descendiente de la delimitación de un área sagrada, *himorogi*, donde se creía residían las deidades—, rodeado por un espacio perimétrico *hisashi*. Esta composición, procedente de los santuarios sintoístas y adoptada posteriormente en los templos budistas, se traslada de forma casi literal al espacio doméstico de las resi-

dencias palaciegas *shinden* del periodo Heian. Y, aunque en menor medida, sigue conservándose en los tipos de vivienda posteriores: la residencia de la clase militar *shoin*; el modelo doméstico japonés por excelencia, *sukiya*, en el que la casa adquiere su mayor expresión formal, y la casa común *minka*.

2. El recinto sagrado se configura como un espacio libre, donde se coloca un determinado objeto en ocasiones particulares.
3. La configuración espacial se intensifica hacia dentro: hall principal —recinto sagrado— objeto de veneración, encerrado en él. En el caso particular del culto sincrético que se produce en Japón entre budismo y sintoísmo, era igualmente aplicable a los santuarios sintoístas (*honden - naiden - shintai*) y a los templos budistas (*hondō - naijin - honzon*). Hacia fuera, la estratificación era centrífuga, a través de una secuencia de espacios de transición perimétricos, cuya entidad básica era el *hisashi*, sucedido en ocasiones por el *magobisashi* y el *magomagobisashi*.
4. Ese continuo intensificarse hacia dentro está argumentado en un acto de trascender o cruzar el límite entre lo sagrado y lo profano. Así, por ejemplo, la misma separación entre hall de la deidad y oratorio para el público común la encontramos en la disposición de la mesa: los alimentos dispuestos sobre la mesa representan el mundo de los *kami* y el límite con el mundo de los mortales está materializado en los palillos dispuestos en paralelo al borde de la mesa. Con el acto de levantar los palillos, acompañado de la frase *itadakimasu* que literalmente quiere decir “voy a recibir”, se abre la frontera entre los dos mundos, y se pide permiso a las deidades para recibir los alimentos que son una bendición divina.
5. De modo que, en el espacio doméstico esta composición se reproduce no sólo a nivel compositivo (estancia central - espacio perimétrico), sino también a través de los objetos que colonizan la casa. Así, por ejemplo, en la casa común, se produce una superposición espacial de la estancia destinada al sueño con un recinto sagrado, y de la *hakomakura* (reposacabezas en forma de caja, donde se resguardaban las pertenencias personales) con el tipo de armario que se usaba en ocasiones para resguardar al objeto de veneración. La *hakomakura* se convierte, por tanto, en un cofre de los tesoros, no solo en sentido material, sino también como símbolo de la esencia de una persona, como símbolo de su alma. Lo mismo ocurre con la caja-bandeja particular para la comida, la *hakozen*, que se disponía en el lugar de la comida de una persona en caso de que se ausentara temporal-

mente del hogar. En el espacio sagrado, el objeto de veneración encerraba la esencia de la deidad; en el espacio doméstico, el objeto cotidiano encerraba la esencia de la persona.

6. Este esquema compositivo se repite en otros tipos de espacios habitados, como puede ser el ring de sumo. Podemos entender el *dohyō* como la delimitación de un espacio sagrado en el que desciende la deidad, a través del *yokozuna*, luchador de sumo de mayor grado, considerado un *shintai* viviente.
7. A partir de esta superposición de escalas y significados se produce una confusión fértil entre objeto y persona, objeto y edificio o persona y edificio (Fig. A12). Lo privado puede ser entendido como sagrado; la esencia de una persona se superpone con lo divino; el acto de habitar se entiende no solo en el sentido espacial, sino que se interioriza; objeto, mueble y edificio superponen escalas; objeto y ser humano son sólo dos formas distintas de existencia que, en todo caso, encierran un alma.

Tenemos, por tanto, un esquema espacial y un sistema de objetos sencillos en su expresión material, pero abundantes a nivel de significados. A través de un código legible y fácilmente aplicable a todo cuanto nos rodea, su propósito es domesticar la naturaleza del rito, entendido éste último como práctica de origen sagrado conciliada al nivel de rito cotidiano. En el sentido inverso, la existencia diaria se sacraliza, reivindicando la formalización del espacio doméstico como reflejo del orden cósmico a la escala del hombre.

Podemos reconocer reminiscencias de este esquema compositivo, así como de una aparente sacralización del espacio a través de los objetos, en muchos proyectos de arquitectura contemporáneos, a pesar de una intencionada ruptura con los ejes culturales de la tradición.⁸ Un ejemplo muy visual constituye la obra de tres arquitectos, discípulos uno de otro —Toyo Ito, Kazuyo Sejima y Junya Ishigami—, analizada en el contexto más amplio del protagonismo del sistema de objetos del hábitat japonés tradicional (Vasileva, 2018). A través de tres proyectos representativos —la Mediateca de Sendai de Toyo Ito (1995-2001), el Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI en Kanazawa de Sejima y Nishizawa (SANAA, 1999-2004) y los Talleres del Instituto de Tecnología en Kanagawa de Junya Ishigami (2008)—, se extraen cuatro temas centrales de la arquitectura tradicional japonesa que cir-

⁸ Durante la segunda mitad del siglo XX la corriente arquitectónica del Movimiento Metabolista establece un nuevo modelo intencionadamente distanciado del pasado, a través del cual la arquitectura se entiende como algo íntegramente nuevo, centrado en la visión de futuro

cunscriben el protagonismo del sistema de objetos en la configuración del hábitat, en concreto: el *interior* del edificio entendido como espacio comprendido entre suelo y techo, sin un límite que lo separe y distinga del *exterior*, sino que se desvanece a través de una delgada membrana de vidrio, sustituyendo así el acto de *atravesar* un límite en acto de *cruzar* un umbral; liviandad aparente del objeto arquitectónico, apelando a la condición efímera e impermanente de todo lo material, contenida en uno de los prototipos de casa japonesa primitiva: a pesar de su magnitud, en los tres edificios citados se configura un espacio etéreo, cuya cubierta parece estar literalmente suspendida en el aire, gracias a un sistema estructural cuidadosamente diseñado con los medios de una tecnología contemporánea; fluidez espacial y flexibilidad funcional, o dicho de otro modo, la generación de un sistema flexible de usos, que proporciona al usuario la libertad necesaria para “involucrarse en la creación del espacio habitado a través del acto de habitar” (Vasileva, 2018: 236): fenómeno que hemos analizando en distintos modelos arquitectónicos a lo largo del texto, y, por último, libre disposición de objetos en función de las actividades: de nuevo, en los tres proyectos, “las actividades se desarrollan alrededor de los objetos —objetos para la lectura, para el descanso, para la visualización de medios informáticos, para la exposición de las piezas de arte... Objetos que, como una prolongación del cuerpo, facilitan nuestras tareas y hábitos, ajustándose a nuestras posturas y haciendo menos dificultosas o más provechosas las actividades que desarrollamos” (Vasileva, 2018: 237-238).

Ese retorno sistemático a lo conocido, lo arraigado, con lo que uno se siente cómodo y, en cierto sentido, emplazado, es también visible en actuaciones más modestas de la arquitectura y diseño japoneses contemporáneos. Tenemos algunos buenos ejemplos de intervenciones recientes menos conocidas, tanto de arquitectura doméstica, como de espacios comerciales, como pueden ser la Casa ISANA de Niko Design Studio (Vasileva, 2017b), los proyectos residenciales de Arbol Design o algunos proyectos de remodelación de 2014 de estudios como Āri Club, Mōmento o Tsujimura Hisanobu Design Office y Moon Balance (Vasileva, 2017a), entre muchos otros. Los simples objetos cotidianos, que son nuestras herramientas para el desarrollo de las sencillas actividades diarias, están llenos de significados heredados de tradiciones y costumbres (Vasileva, 2017b).

Ese fuerte arraigo a la tradición, a pesar de haber vivido etapas de fuerte rechazo, al día de hoy sigue siendo una constante en todas las esferas de la vida. Como fenómeno es suficientemente complejo y ha sido objeto de estudio de muchos expertos en la materia. Y aunque no sea propósito de este trabajo profundizar más en su análisis, sí podemos apuntar que se debe a la confluencia de ciertos incidentes idiosincráticos, entre los cuales, la condición insular de Japón y su prolongado

aislamiento, con contadas y breves aberturas al exterior; la particular capacidad de la cultura japonesa de mimetizar por completo toda aportación ajena con lo propio, y, por último, pero determinante, los movimientos culturales durante el periodo de transición, surgidos desde el impulso de superar la *crisis cultural* de la pérdida de tradiciones, y de imponerse sobre la *modernización* introducida desde fuera. Es en ese preciso momento cuando el fenómeno del arraigo cultural se agudiza de forma definitiva.

Es difícil saber si su traza en la arquitectura y diseño contemporáneos se debe a un acto intencionado, o por el contrario, a una acción involuntaria, fruto de la interiorización automática de conceptos e imágenes conservados en el subconsciente. La intención de este breve estudio ha sido poner el énfasis sobre el acto de *habitar*, desde la convicción de que hasta el más pequeño objeto de nuestro entorno influye poderosamente en la experiencia del espacio que habitamos. Y si, como lo hemos señalado, los objetos que nos rodean pueden ser vistos como reflejo de las ideas de su correspondiente tiempo histórico, planteamos la pregunta, ¿cuál es *la idea* de hogar contemporáneo, cada vez mejor equipado para reemplazar los hábitos de lo doméstico? Tal vez esta fugaz reflexión puede ayudar siquiera mínimamente a volver a mirar los objetos que nos rodean “como si fuera la primera vez que se ven”, como diría Alexander Tzonis respecto a una de las grandes transformaciones emprendidas por Le Corbusier en la reevaluación de la mirada en relación a la estancia (Tzonis, 2001). Y, valorar por tanto, la forma en la que acoge la persona los artefactos que le rodean en su hábitat y qué es lo que les convierte en unos “*objects à réaction poétique*”, desde la emoción que suscitan en el espectador, a lo que, en palabras de Quetglas, Le Corbusier llamaba arquitectura (Quetglas, 1987).

Glosario de términos en japonés

ake-no-dan 朱壇: compartimentación interior presente en una de las composiciones más complejas de un santuario sintoísta, como es el edificio principal de Kibitsu Jinja. Consiste en un área de escalones que conducen al corazón del santuario.

chōdai 帳台: estructura de cama elevada rodeada de cortinas, utilizada en las residencias de la aristocracia del periodo Heian.

chūjin 中陣: en el edificio principal de un santuario sintoísta, el área intermedia entre el núcleo sagrado que contiene el cuerpo de la deidad (*naijin*) y el espacio periférico (*gejin*).

dohyō 土俵: ring de sumo.

dohyō iri 土俵入り: ceremonia de entrada al ring de sumo.

fusuma 襖: pantalla deslizante opaca usada para compartimentación interior; abreviatura de *fusumashōji*.

geden 外殿: ver *gejin*.

gejin 外陣: también *geden*; en el edificio principal de un santuario sintoísta, el espacio periférico donde se ofrece la comida sagrada y se recitan las oraciones. Este espacio no es accesible para los fieles.

haiden 拜殿: pabellón de oraciones en un santuario sintoísta, accesible para los fieles. Compositivamente se sitúa en el mismo eje que el pabellón de ofrendas, *heiden*, y el edificio principal *bonden*, éste último sólo accesible para el sacerdote.

hakomakura 箱枕: reposacabezas de madera en forma de caja.

hakozen 箱膳: caja personal para resguardar utensilios de comida, también utilizada como bandeja.

hamayuka 浜床: plataforma elevada lacada de aproximadamente 2 x 2 m, que formaba parte de la estructura de cama elevada *chōdai*.

himorogi 神籬: delimitación de un área sagrada.

hisashi 廂: el espacio periférico que envuelve el *moya* o núcleo principal del edificio.

honden 本殿: el edificio principal de un santuario sintoísta, considerado el recinto más sagrado, que contiene la esencia de la deidad.

hondō 本堂: el edificio principal de un templo budista, que alberga las imágenes u objetos más venerados del mismo.

honzon 本尊: la principal imagen u objeto de veneración de un templo budista.

itadakimasu いただきます: expresión que precede el acto de la comida, literalmente “voy a recibir”.

jikansei: intervalo de atemporalidad; término empleado por Michitarō Tada en el libro *Karada. El cuerpo en la cultura japonesa*.

jinja 神社: término genérico para referirse a un santuario sintoísta.

kagami 鏡: espejo; objeto simbólico en la cultura budista.

kami 神: deidad sintoísta.

katabira 帷: cortina descolgada de la estructura de cama elevada *chōdai* en las viviendas aristocráticas del periodo Heian.

ken 間: vano; espacio entre dos soportes.

kichō 几帳: pantalla o biombo de tela.

kōjin 後陣: sección posterior del edificio principal en ciertos tipos de un templo budista.

machiya 町家: uno de los dos tipos principales de la casa vernácula *minka*.

magobisashi 孫廂: galería adicional estrecha anexa al *hisashi*.

magomagobisashi 孫孫廂: tercer orden de galería adicional que sucede al *magobisashi*.

makura 枕: almohada.

minka 民家: casa vernácula.

moya 母屋: área central de un edificio.

naiden 内殿: recinto sagrado en un santuario sintoísta.

naijin 内陣: recinto sagrado en un templo budista.

nainaijin 内内陣: el recinto más sagrado interior de un santuario sintoísta.

nando 納戸: término usado para referirse al recinto usado como dormitorio para los dueños en una casa rural tipo *minka* del periodo Edo, particularmente anterior a mediados del siglo XVIII.

nouka 農家: uno de los dos tipos principales de la casa vernácula *minka*.

nurigome 塗籠: cámara cerrada usada como dormitorio, presente en algunas residencias aristocráticas del periodo Heian.

otera お寺: término genérico para referirse a un templo budista.

raidō 礼堂: pabellón de oraciones accesible para el público general en un templo budista.

shaku 尺: unidad de longitud, actualmente equivalente a una sexta parte del *ken*, o aproximadamente 30.3 cm, aunque su valor ha variado a lo largo del tiempo; hoy en día sólo utilizada en algunas profesiones determinadas, como la carpintería.

shimenawa 注連縄: cuerda sagrada, hecha con paja de arroz, utilizada para purificación ritual en el sintoísmo.

shinden 寝殿: abreviación de *shinden-zukuri*. La palabra *shinden* sola también se refiere el edificio principal situado en el eje central de una vivienda construida en el estilo *shinden-zukuri*

shinden-zukuri 寝殿造: uno de los estilos arquitectónicos residenciales más representativo en la historia de Japón, completado a mediados del siglo X para la clase de la aristocracia; una de las principales características del estilo es la organización simétrica de una serie de pabellones con respecto a un eje central.

shintai 神体: objeto sagrado venerado como símbolo del cuerpo de la deidad en el sintoísmo.

shitomido 蔀戸: contraventanas de madera con celosía entrecruzada, abatibles en vertical, desarrollados originalmente en el tipo de vivienda *shinden-zukuri*.

shitsurai 室礼: concepto desarrollado durante el periodo Heian que se refiere al arreglo y disposición de los objetos para la llegada de un invitado, de acuerdo con una serie de normas estéticas rigurosas y según las necesidades del momento particular.

shoin 書院: abreviación de *shoin-zukuri*.

shoin-zukuri 書院造: uno de los estilos arquitectónicos residenciales más representativo en la historia de Japón, desarrollado durante el periodo Momoyama (1568-1603) a partir del estilo *shinden-zukuri*.

shōji 障子: término genérico para una partición interior.

sudare 簾: persianas de bambú.

sukiya 数寄屋: abreviación de *sukiya-zukuri*.

sukiya-zukuri 数寄屋造: uno de los estilos arquitectónicos residenciales más representativo en la historia de Japón, desarrollado después del comienzo del periodo Edo (1603-1868), a partir del estilo *shoin-zukuri*.

tatami 畳: esteras de paja usadas como revestimiento del suelo.

tobari 帳: cortina descolgada de la estructura de cama elevada *chōdai* en las viviendas aristocráticas del periodo Heian.

tsuna 綱: cinturón sagrado que un *yokozuna* porta alrededor de la cintura durante la ceremonia de entrada al ring de sumo.

tsumado 妻戸: puerta de madera abisagrada de una residencia del tipo *shinden-zukuri*.

uwamushiro 表筵: estera fina de paja tejida.

wakijin 脇陣: sección lateral del edificio principal en ciertos tipos de un templo budista.

yokozuna 横綱: el grado más alto en la jerarquía del sumo.

yorishiro 依り代: objeto receptor para el descenso de la deidad en el sintoísmo.

Bibliografía

- CABEZA LAINEZ, José María. (2009). “La ciudad japonesa: ascenso y declive de la megalópolis”. En Fernando Cid Lucas (Coord.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*. Cáceres: Universidad de Extremadura. 187-216
- ISOZAKI, Arata. (2006). *Japan-ness in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- JAANUS. *Japanese Architecture and Art Net Users System*. (2003). “Moya 母屋” (en línea); “Choudai 帳台” (en línea). Recuperados de <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/m/moya.htm> y de <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/choudai.htm>
- JOYA, Mock. (1958). “*Things Japanese*”. Tokyo: Tokyo News Service” (en línea). Recuperado el 04 de septiembre de 2011 de <http://www.archive.org/details/mockjoyasthingsj00joya>
- KOJIKI. *Crónicas de antiguos hechos de Japón*. (2018 [711-712]). (Rumi Tani Moratalla, Carlos Rubio, Trad.). Madrid: Trotta Editorial.
- LE CORBUSIER. (1926 [1874]). *Vers une architecture*. En Joseph Rykwert (2005), *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NAKAGAWA, Takeshi. (2016 [2002]). *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*. (Nadia Vasileva, Trad.). Barcelona: Editorial Reverté.
- PANIKKAR, Raimon. (1991). “There is No Outer without Inner Space”. En Kapila Vatsyayan (Ed.), *Concepts of Space Ancient and Modern*. Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, Abhinav Publications. 7-38.
- QUETGLAS, Josep. (1987). “Viajes alrededor de mi alcoba”. *Arquitectura*, (264-265), 102-113.
- TADA, Michitarō. (2010 [2002]). *Karada. El cuerpo en la cultura japonesa*. (Tomiko Sasagawa Stahl, Anna-Kazumi Stahl, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- TEASLEY, Sarah. (2002). “Nation, modernity and interior decoration. Uncanny Designs in the 1922 Peace Commemoration Tōkyō Exposition Culture Village Houses”. *Japanstudien*, 13, 49-87.
- TZONIS, Alexander. (2001). *Le Corbusier, The Poetics of Machine and Metaphor*. New York: Universe and London, Thames and Hudson.
- VASILEVA, Nadia. (2017a). “La objetualidad de lo comestible. Acciones y enseres en el espacio doméstico del habitar japonés”. *LOCVS AMOENVS*, 15. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. 279-303.
- VASILEVA, Nadia. (2017b). *Sistema de objetos del habitar japonés. Acciones y enseres en el espacio doméstico durante el periodo de modernización*. (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid). Recuperada de <http://oa.upm.es/48261/>

VASILEVA, Nadia. (2018). “Tradición-recreación en el hábitat japonés contemporáneo. El sistema de objetos como unidad básica de la configuración del espacio. Toyo Ito, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, Junya Ishigami”. En Blanca García Vega y Pedro Luis Gallego. *Interacciones España-Japón en el arte y arquitectura contemporáneos*. Valencia: Tirant Humanidades. 223-238

Anexo

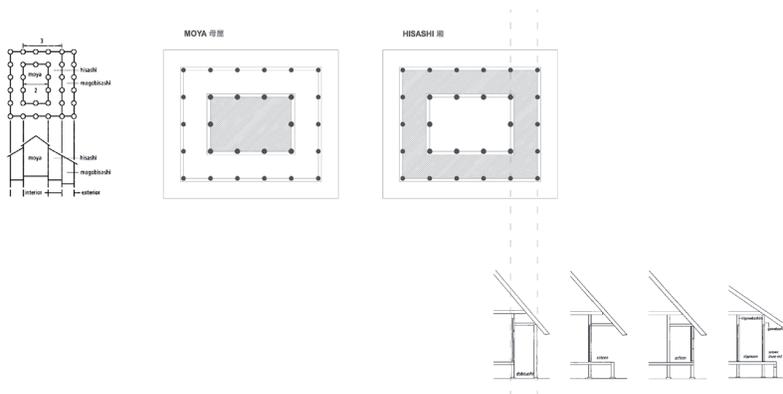


Figura A1. Modelo compositivo *moya-hisashi*. ARRIBA IZQUIERDA: el área central corresponde a la sección principal elevada de la cubierta; el espacio periférico es de sección más baja y cubierto con aleros. Fuente: adaptación de un dibujo elaborado por el Laboratorio de Historia de la Arquitectura, Escuela Superior de la Universidad de Waseda ARRIBA CENTRO: área central *moya* y espacio periférico *hisashi*; planta. Fuente: dibujo de la autora ABAJO DERECHA: distintas configuraciones del espacio periférico. Fuente: adaptación de un dibujo elaborado por el Laboratorio de Historia de la Arquitectura, Escuela Superior de la Universidad de Waseda.

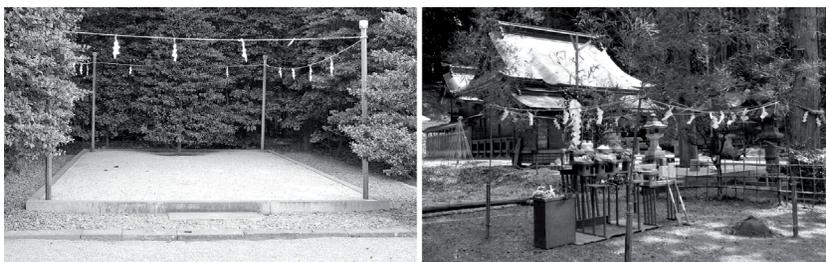


Figura A2. *Himorogi*. IZQUIERDA: delimitación del espacio sagrado. Fuente: Derecho de distribución bajo atribución de procedencia (CC BY-SA); tomada de «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tsurugaoka_hachimangu_himorogi.jpg». DERECHA: disposición de un altar con ofrendas dentro del espacio sagrado. Fuente: dominio público; tomada de «<http://www.japanesymbolspresence.com/purification.html>»



Figura A3. ARRIBA IZQUIERDA: Ring de sumo interior. Fuente: dominio público; tomada de «<http://www.metabluedb.com/sumo-wrestling-kids.html>». ARRIBA DERECHA: Ring de sumo exterior. Fuente: Derecho de distribución bajo atribución de procedencia (CC BY-SA); tomada de «<https://fr.wikipedia.org/wiki/Dohy%C5%8D#/media/Fichier:Dohyo-Okugai.jpg>». ABAJO IZQUIERDA: Un *yokozuna* durante la ceremonia de entrada al ring, portando el cinturón sagrado, o *tsuna*. Fuente: derecho de distribución bajo atribución de procedencia (CC BY-SA); tomada de «<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%AA%E5%88%80%E6%8C%81%E3%81%A1#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:SumoAsashoryu.jpg>». ABAJO DERECHA: Cuerda sagrada o *shimenawa*.

Fuente: Dominio público; tomada de «<https://www.weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404032722476602487>»

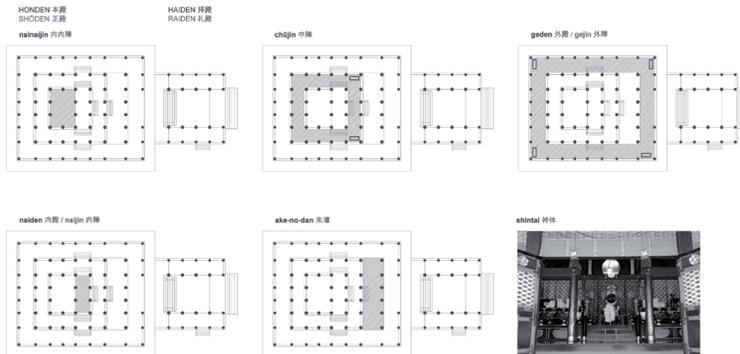


Figura A4. Santuario sintoísta Kibitsu Jinja, 1425. Composición espacial, planta. *Shintai* en un santuario sintoísta. Fuente: ABAJO DERECHA: Dominio público; tomada de «https://www.fliggy.com/content/d-201709261_5472206411?ttid=seo.000000576&seoTy=seo-origin». RESTO: dibujos de la autora.

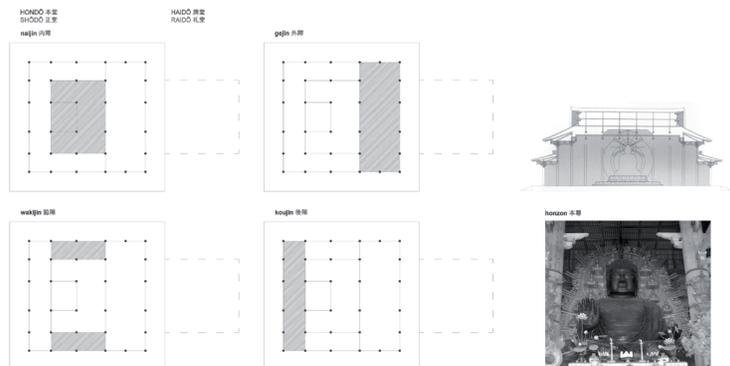


Figura A5. Templo budista Takisanji, 673-686. Composición espacial, planta. Templo budista Tōdai-ji, Nara, 745. Sección transversal. Estatua del Gran Buda del templo Tōdai-ji, Nara, finalizada en 751. Fuente: ARRIBA DERECHA: adaptación de un dibujo elaborado por el Laboratorio de Historia de la Arquitectura, Escuela Superior de la Universidad de Waseda. ABAJO DERECHA: fotografía de la autora. RESTO: dibujos de la autora

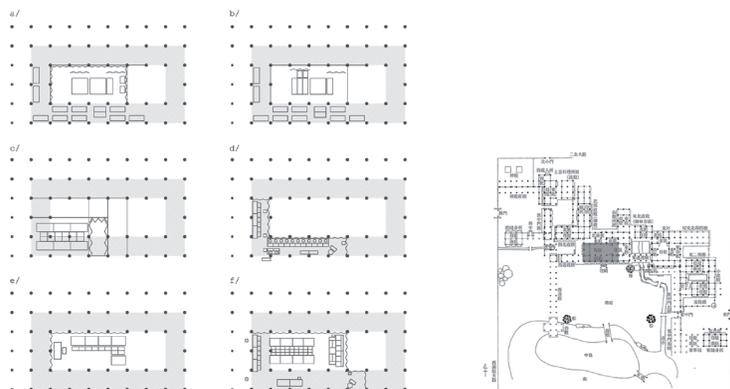


Figura A6. El pabellón principal del palacio Higashi Sanjō-dono. Configuración espacial de la estancia durante diferentes ocasiones ceremoniales y cotidianas. Esquemas elaborados a partir de las ilustraciones del libro *Reference Book of Courtly Customs*. Higashi Sanjō-dono, mediados del siglo X, planta. Fuente: ABAJO DERECHA: reproducción de ilustración obtenida a través de material didáctico distribuido por el Laboratorio de Historia de la Arquitectura, Escuela Superior de la Universidad de Waseda. RESTO: dibujos de la autora

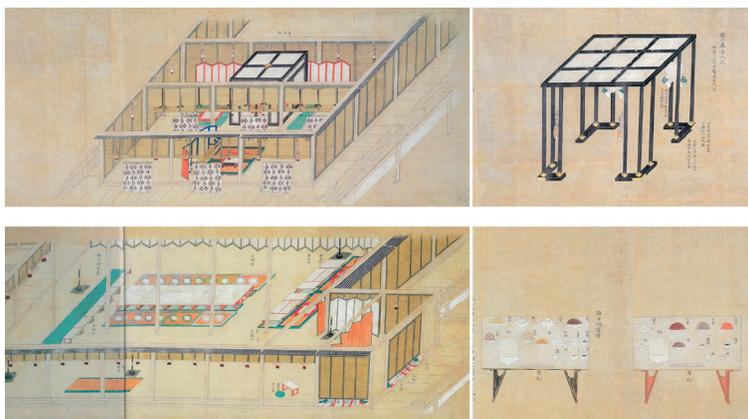


Figura A7. ARRIBA IZQUIERDA: Palacio Higashi Sanjō-dono. Organización de la estancia preparada para dormir (*Reference Book of Courty Customs*). La ilustración se corresponde al esquema de la figura A6b. ARRIBA DERECHA: *Chōdai* (*Reference Book of Courty Customs*).

ABAJO IZQUIERDA: Palacio Higashi Sanjō-dono. Organización de la estancia para una ocasión ceremonial (*Reference Book of Courty Customs*). La ilustración se corresponde al esquema de la figura A6f. ABAJO DERECHA: Disposición de una mesa portátil (*Reference Book of Courty Customs*). Fuente: Imágenes tomadas de la recopilación de grabados realizada por Takahashi Munetsune *Ruijuzōyōshō* (*Reference Book of Courty Customs*). Véase: Kawamoto Shigeo, Koizumi Kazuko. 類聚雜要抄指図巻 [*Ruijuzōyōshō sashizu maki*]. 中央公論美術出版 [*Chūōkōron bijutsu shuppan*], 1998. Las imágenes de los grabados son de dominio público.

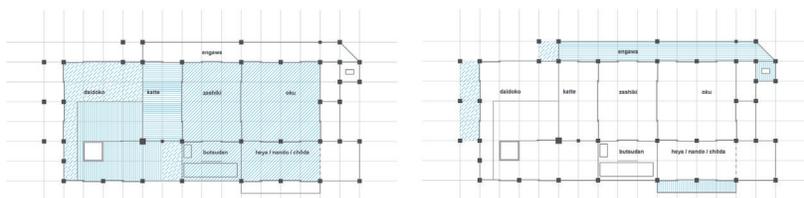


Figura A8. Casa vernácula *minka*, composición espacial, planta. IZQUIERDA: área interior habitada; DERECHA: espacio periférico. Fuente: dibujos de la autora.



Figura A9. Hakomakura, reposacabezas de madera en forma de caja que alberga en su interior objetos personales cosméticos o medicinales. Modelo femenino. Fuente: Dominio público; tomada de <https://www.invaluable.com/auction-lot/antique-japanese-takamakura-geisha-pillow,-meiji-85-c-31b170b333>



Figura A10. Makura-gaeshi. Fuente: Dominio público; tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/Makuragaeshi#/media/File:Masasumi_Makura-gaeshi.jpg



Figura A11. Mesa-bandeja de madera personal, *hakozen*. Fuente: Reproducción de ilustración obtenida a través de material didáctico distribuido por el Laboratorio de Historia de la Arquitectura, Escuela Superior de la Universidad de Waseda.

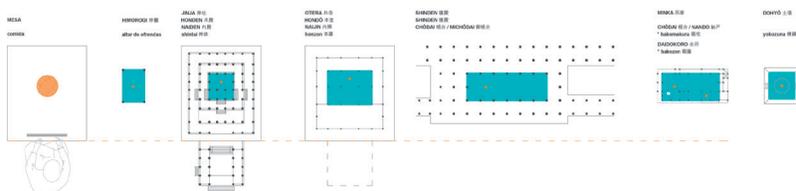


Figura A12. Superposición de significados en la configuración de diferentes conjuntos espaciales; el esquema hall principal —recinto sagrado— objeto de veneración está detrás de la concepción tanto del espacio sagrado, como del doméstico. A partir de esta superposición de escalas y significados se produce una confusión fértil entre objeto y persona, objeto y edificio o persona y edificio. Fuente: dibujos de la autora.