

ANANDA K. COOMARASWAMY

ARTES Y OFICIOS DE LA INDIA Y CEILÁN

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS POR

J. DUBON

M. AGUILAR
EDITOR

MARQUÉS DE URQUIJO, 39

MADRID



PREFACIO

EL propósito de este libro, como el del profesor Flinders Petrie¹, de la misma colección, es facilitar la comprensión del arte de que trata. Se dirige al vulgo, más bien que a los especialistas en arqueología. Sus páginas no están recargadas de notas, pero cada manifestación ha sido cuidadosamente comprobada y cada opinión emana de una autoridad indiscutible. El valor de este libro depende preferentemente de su poder sugestivo, y no de la cantidad de la materia que contiene. Conviene no olvidar que sólo aspira a ser un mero resumen de un vasto asunto, que con cada una de sus frases se puede hacer un capítulo y con cada capítulo una monografía. Si el primer capítulo parece largo en proporción a los que describen las obras actuales —al fin y al cabo pintadas mejor por los grabados—, téngase en cuenta que en el arte indio, como en el gótico, “es imposible prescindir de su base histórica, de su atmósfera de misticismo, de caballeridad, amor y ensueño, ni tampoco de las Instituciones que contribuyen a situarlo”. (Profesor Lethaby: *Arte medioeval*).

La amplitud del libro va indicada en su título. Ceilán, desde el punto de vista etnológico y con respecto a su cultura, forma parte integrante de la India. He pasado de los límites de esta tierra sólo para incluir las esculturas de Java y de Cambodia, las más importantes de las colonias indias, y no me he ocupado de la arquitectura ni de las artes menores de esos países, omitiendo, además, hacerlo de las de Birmania y Siam, aunque Birmania esté ahora unida políticamente a la India. Por otra parte, a pesar de que el Himalaya sea la frontera natural etnográfica, he creído oportuno incluir en mi estudio el Nepal, de donde poseemos tan hermosas producciones artísticas, a menudo consideradas tibetanas.

Esta obra se divide en dos partes: la primera, concerniente al arte Indio y búdico, y la segunda, a las artes musulmanas; pero esa división atiende únicamente a facilitar la comprensión de sus relaciones históricas y de su desarrollo psicológico, sin perder de vista que en todas las artes y en los oficios, sin excluir a la música, existe en el Indostán una fusión completa e íntima de las dos culturas.

El carácter antisectario de los estilos del arte indio se ha evidenciado siempre, de suerte que con frecuencia es preciso acudir a los detalles para distinguir las *stupas* (to-

¹ *Artes y oficios del antiguo Egipto.*

pos) búdicas de las de Jain, las estatuas indias de las budistas y las artes menores musulmanas de las de los indios. La única diferencia grande que separa al arte mongol del indio es más social que étnica: el primero es un arte aristocrático, de señores de rango, que lo protegieron y estimularon, y el segundo pertenece de lleno al pueblo, y no a los reyes y otros magnates.

Constituye realmente un rasgo marcado de la civilización indo-budista el que no haya producido tan sólo la elevada enseñanza, algo celosamente guardado por los panditas, sino también una cultura religiosa y estética accesible a todas las clases. “Sus cavadores y sus agricultores— ha dicho Roberto Knox— hablan con elegancia y se portan con urbanidad. No hay diferencia entre el modo de expresarse de un rústico y el de un cortesano.” Tales son los frutos naturales de una cultura feudal y teocrática; una división en clases, sin gustos ni intereses comunes, es la señal de una vasta y perjudicial democracia.

Los indios no han creído nunca en el arte por el arte. Su arte, como el de Europa medioeval, es la expresión de una fe. Jamás han hecho distinciones entre lo sagrado y lo profano. Tengo la satisfacción de pensar que nunca han buscado conscientemente la Belleza, y que tampoco ninguna de sus instituciones ha tendido a facilitar la mayor felicidad a las masas. La Belleza es siempre una cosa accidental para el arte grande, como la felicidad es un mero incidente para una vida noble, puesto que tanto la Belleza como la Dicha no satisfacen por sí mismas, y rara vez se obtienen cuando se las busca como finalidades rotundas. Sin embargo, la ausencia de la Belleza en el Arte y de la Felicidad en la Vida, es la condenación irrevocable de la civilización en que faltan. Con frecuencia, como en la India, surgen cual ángeles inesperados allí donde la aparente rigidez de las leyes hieráticas diríase que tiende a negar toda libertad personal. Estamos obligados a pensar que la libertad tiene algo más que una significación democrática, y que el arte no suele avenirse bien con los medios personales de expresión.

El profesor Lethaby ha escrito recientemente: “Si quisiéramos en Europa emprender seriamente la renovación del dibujo decorativo, lo que mejor podríamos llevar a cabo era traer de la India un centenar de artesanos para que formasen una escuela de dicho dibujo.” Pero bueno es recordar que si esto es cierto, pronto dejará de serlo, porque todo el mundo en la India, a sabiendas o no, se afana en destruir la habilidad manual.

Ni los educadores nacionalistas, ni los imperialistas, se ocupan de esa parte tan importante, a la que Ruskin llamaba “amor a los asociaciones locales y a la destreza hereditaria”. Desearía persuadir a esos maestros de que la educación consiste tanto en actuar como en conocer, y de que la habilidad profesional es una especie de manera de pensar, por aquello de que

Quien tiene confianza en sus manos
trabaja siempre con prudencia y sabiduría.

Doy infinitas gracias a los amigos y a las entidades que me han proporcionado informes y fotografías, sobre todo a los señores Goloubew, Skeen y C. (Ceilán), E. D. Havell, H. Parker, W. Rothenstein, Justice Holmwood, profesor Tagore, J. H. Marshall, Vincent Smith, Johnston y Hoffman, John Murray, M. S. Hadaway y señorita Larcher. Entre los museos y centros mencionaré especialmente al de South Kensington y a los de Colombo, Lahore, Instituto de Arte de Madras, Comité de la Sociedad Indica y Ministerio de la India.

ANANDA K. COOMARASWAMY



CAPITULO PRIMERO

Arte indio y búdico.

CARACTERES E HISTORIA DE LA INDIA

Los habitantes más antiguos de la India nos son conocidos por sus instrumentos de cobre y por sus utensilios de barro. Sobreviven en las tribus de las abruptas montañas y de las selvas salvajes de hermosas regiones de la India y forman numéricamente el factor más importante en los orígenes de los que hoy se llaman Indios. Los dravidios son los representantes principales en nuestros días de los indios no arios, especialmente los Tamiles y los Cingaleses, que poseían ya una civilización muy adelantada a la sazón de la llegada de los arios a la India, o sea unos siglos antes de Jesucristo. El origen de los dravidios no se conoce con seguridad y su lengua está tan distante de la de las tribus primitivas como de la de los arios: de aquí que puedan ser considerados probablemente como los descendientes de los inmigrantes prehistóricos más bien que los de los pueblos estrictamente aborígenes.

El origen de los indios arios es también motivo de grandes controversias. Todo lo que necesitamos saber para nuestro objeto es que, en los tiempos remotos, los Indo-arios se hallaban establecidos en el Penjab, país de los Cinco Ríos. Sus poemas religiosos, los *Vedas*, son los documentos escritos más antiguos, y consistían en himnos, relatos y sentencias rituales con señales de altas especulaciones filosóficas. Sus himnos más antiguos datan tal vez de antes del 1500 antes de Jesucristo. El carácter esencial de la religión védica es la adoración de los elementos de la Naturaleza personificados, de Surya (el sol), de Varuna (el cielo), de Indra (la lluvia), de Ushas (el alba), y del concepto más antropomórfico de Yama (la muerte). Algo después surgió la tendencia a considerar

estos nombres como representantes de las varias manifestaciones de un espíritu universal. Atman o Brahma (neutro), diversamente personificado en Prajapati (Señor de las criaturas); Vishvakarma (el Creador Supremo); Pursha (el macho); Hiranyagarbha (la matriz de oro) y por fin Brahma (el macho).

En aquella época los Arios habían progresado y se hallaban establecidos de manera permanente en el centro del valle del Alto Ganges y allí salió de los *Vedas* el brahmanismo, religión deliberadamente ritual por una parte y por otra profundamente filosófica. Los escritos de ese periodo (800 a 300 antes de Jesucristo) son los *brahmanas* (rituales) y los *Upanishads* (filosóficos) que forman la última parte de los Vedas. Los *brahmanas* contienen los ritos de los sacerdotes profesionales y hereditarios, brahmanes. En ellos se concede suma importancia a los sacrificios y al empleo de las fórmulas mágicas denominadas *mantras*. Estas obras, muy significativas para la historia de las artes, pueden ser consideradas como el principio de las *Shilpashastras*, rito que trataba de las dimensiones de los altares, de la fabricación de las lámparas y vasos destinados a los sacrificios, etc., Las *mantras* posteriormente transformadas en centros independientes de juicio, pasaron a ser divinidades personales con imágenes y ceremonias rituales propias. Los *Upanishads*, con las interpretaciones de última hora, constituyen el Vedanta (fin de los Vedas), es decir, la filosofía monística que forma el fondo de todas las mitologías e interpretaciones indias de la Vida. Antes de Buda se aceptaban generalmente dos doctrinas: la del *Karma*, según la cual, toda acción produce inevitablemente sus frutos en este o en otro mundo, y la del *sanrara*, que afirma que toda alma pasa de un cuerpo a otro en un ciclo eterno de experiencia. El Vedanta mantiene también el carácter ilusorio de los fenómenos de este mundo, ya como totalmente irreales (*maya*), ya como forzosamente incomprensibles para los seres finitos, a los que toda verdad absoluta les está oculta a causa de la pluralidad de percepciones o de la ignorancia (*avidya*). La salvación consiste en librarse del ciclo de los renacimientos y del dominio de la Ignorancia.

Junto a este idealismo prosperaba el sistema históricamente casi tan importante del *sankhya* que profesa un eterno dualismo entre el alma y la materia, su divinidad. El fundador de esta doctrina fue Rapila, que, caso de haber existido, perteneció al periodo prebúdico. Uno de los elementos capitales de la idea *sankhya* es la teoría de los tres estados de la materia (*gunas*), que son *sattva* (luz, claridad, intelecto); *rajas* (actividad, ardor, emoción), *tamas* (obscuridad, melancolía, inercia). Toda la armazón del moderno *hinduismo* descansa en estos materiales. Su desenvolvimiento como sistema social y filosófico ha perdurado a través del periodo budista hasta el siglo XII e incluso en cierto modo hasta la época actual del conflicto entre la ortodoxia y el modernismo. Los principales jalones del movimiento son el sistema *yoga* de Patanjali (hacia 200 antes de Jesu-

cristo); las epopeyas (*Mahabharata* y *Ramayana*, viejas *sagas* remozadas por los poetas brahmánicos algunos siglos antes de Jesucristo), con varias adiciones en las que se comprende el *Bhagavad Gita* (300 ó 400 años después de Jesucristo); las leyes de Manú, que establecían la base de la división en castas; las composiciones *Puranas* (mitológicos, etc.); la decadencia y absorción del budismo, terminada en ciertas partes de la India hacia el siglo VIII; el desarrollo de la teología meridional de Shiva, del siglo IV al X, y el nacimiento del culto septentrional a Krishna, del siglo II al XII. Cada uno de estos movimientos tiene para la historia del arte suprema trascendencia.

Son muchas las fases del pensamiento indio que interesan al historiador de arte. La palabra *Ishvara* designa la persona del Dios supremo más allá del cual no existe otro ser que el impersonal e Incognoscible Brahma o Atman. *Ishvara* es adorado bajo tres formas: Brahma (el creador), Vishnú (el conservador) y Shiva (el destructor), unidos a veces en la triple imagen de la *Trimurti*. El culto a Brahma cesó pronto y quedaron los dos grandes grupos o sectas indias de los Vishnuitas y de los Shivaitas. Ambas consideraban a su dios como si fuese *Ishvara*; pero, sin embargo, le representaban con frecuencia en Vishnú o Shiva, cada uno con su duplicado femenino, *Shakty* (la energía); la creación y la vida se lograban por la fusión o acción recíproca de esos principios, macho y hembra del Cosmos. Vishnú tiene a Lakshmi y Shiva a Parvati. La personalidad de cada uno de ellos es multiforme y cada uno de sus aspectos posee su nombre.

Hay representaciones *sáttvica*, *rajásica* y *tamásica*, es decir, referentes a los tres estados de la materia y que pueden coexistir en una sola obra de arte. Algunas de estas formas son las de las divinidades no arias, absorbidas por la teología brahmánica.

Son otras sectas importantes las de los *Shaktas*, adoradores de las *Shaktys* (principios hembras del Cosmos); la de los *Sauras*, que veneran al sol; los *Ganopatyas*, fieles de Ganesa, y los *Sikhs*, que combinan las ideas del islamismo y las de los indios y rechazan las imágenes.

La teología *vaishnava* se distingue por la doctrina de las encarnaciones. Los diez *avatares* de Vishnú son las diez formas adoptadas por él para el triunfo del derecho, cuando se necesita. Estas encarnaciones son: el pez, la tortuga, el jabalí, el hombre-león, el enano, Parashu Rama, Rama, Krishna, Buda y la de Kalki, que todavía no ha venido. Las leyendas asociadas a estas formas, y sobre todo las de Rama y Krishna, han sido ilustradas con frecuencia. A Vishnú, *Ishvara*, se le llama Narayana y se le representa aplastando la serpiente que descansa en el Océano cósmico. Brahma nació de un loto que brotó del ombligo de Narayana. Estos aspectos de Vishnú son graciosos y humanos.

Shiva, aunque Infinitamente encantador bajo ciertos aspectos, es un dios más terrible e inaccesible que Vishnú. Se manifiesta en distintas formas, pero no adopta ninguna encarnación humana.

Se le concibe especialmente como el Bailarín, cuya danza es la Evolución, la Continuación y la Absorción; así como el gran Yogi, jefe de los ascetas, absorto en la contemplación y vagando por los bosques del Himalaya con Parvati y el toro Nandi. Shiva y Parvati tienen dos: Ganesa (dios de la sabiduría) y Karttikeya (dios de la guerra). Shiva es adorado a menudo bajo la forma de *lingam*, símbolo de origen, en parte fálica y en parte derivado de las *stupas* budistas, por lo general asociado al *Yoni*, símbolo de Shakti.

Vishnú y Shiva son poderes dionisiacos y verdaderamente espirituales, venerados por los que buscan su salvación. Además de éstos, el *indoismo* de los *Purana* reconoce un grupo de Olímpicos, los *devas*, a los que se adora, en ciertos casos, por los beneficios materiales. Moran en el Paraíso (svarga) y los principales son: Indra (rey de los dioses); Varuna (el Océano); Agni (el fuego); Surya (el Sol); Chandra (la Luna) y Yama (la muerte). Esta última reina en el infierno. Kamadeva (el deseo) es el rey del amor. Vishvakarma ya no es Brahma, sino el dios o genio de las artes y oficios. Ciertos sabios (*rishis*) están mezclados con los dioses y les sirven de sacerdotes. Hay también en el cielo otros órdenes de seres: las *apsaras* (bailarinas); los *gandharvas* (músicos); los *kin-naras* (hombres pájaros y hombres caballos), y las criaturas que son vehículo de los dioses, como la *garuda* de Vishnú, el tigre de Parvati, la rata de Ganesa y el elefante de Indra. Vishnú y Shiva son adorados por los Olímpicos como por los hombres y los demonios. Estos demonios, llamados *daityas*, *asuras* y *rakshasas*, que vienen a ser una duplicación de los *devas*, se hallan frecuentemente en guerra con los dioses. Las *nagas* o serpientes semi-humanas pueblan las aguas y el mundo subterráneo.

Ninguno de estos seres es eterno: todos, como los hombres, los animales y el conjunto de la creación animada e inanimada, forman parte del *Samsara*, océano de la vida, sujeto a la mudanza. Todos se mueven y son Vishnú y Shiva. El mérito y el demérito del hombre reciben su premio o su castigo sucesivamente en el cielo o en el infierno, en el intervalo de sus renacimientos en la tierra. El gran contraste de este sistema esotérico con el último ideal del pensamiento indio se halla expresado por el proverbio “quien busca la emancipación debe temer al cielo tanto como al infierno”. Todas las formas de la mentalidad india se juntan, en efecto, para considerar al *ahamkara* (egoísmo o aislamiento de los demás seres) la peor de las ilusiones, la fuente de infinitos sufrimientos.

Hasta aquí hemos retardado el estudio del budismo, en el supuesto de que la herejía budista, aunque importante, ni siquiera temporalmente detuvo el desarrollo de las modalidades ideales genuinamente indias. Las fechas probables de la vida de Buda son de 563 a 483 antes de Jesucristo, y esta última, la de su muerte, constituye el primer jalón definido de la historia india. El príncipe Siddhartha, más tarde Buda, el Iluminado, creció en la tradición brahmánica, se sintió impresionado en su juventud por el problema

del sufrimiento humano, y abandonando su realeza, independientemente de los sacerdotes, buscó una manera de huir del *samsara*. Con respecto a la doctrina, dio por admitidas las teorías del *Karma* y de los renacimientos, entre otras. No negó, pero prescindió de los olímpicos, de los brahmanes; se negó a discutir los orígenes de la vida y a hablar del más allá después de la muerte; rechazó el dogma de Atman, pero concedió gran importancia al concepto de vida evolucionando sin cesar; abominó igualmente de los sacrificios, del ascetismo exagerado y de la plegaria, cuya eficacia no reconoció, afirmando que el camino recto es el de la moralidad individual y del progreso intelectual. Fundó una orden de monjes mendicantes que han mantenido, hasta nosotros, una honrosa tradición en Ceilán y Birmania. Si repudiaba todas las mortificaciones irrazonables, procuró alejar del mundo todo lo posible a los más sabios y mejores de los hombres para hacerles llevar una vida de saludables privaciones. No pudo eximirse de considerar a la mujer y a las artes (como el baile, la música, etc.) cual peligros de los que los hombres debían procurar escapar. El único fin de la vida es la salvación (nirvana), concepto que contrasta con el de los indios, o de los cuatro objetos de la vida, a saber: la práctica de la moral (*dkarma*), la adquisición de la riqueza (*artha*), la satisfacción de los deseos (*Kama*) y el progreso hacia la emancipación (*Moksha*).

Hay, pues, motivos para calificar de puritano al sistema de Buda. Su influencia en el pensamiento indio parece que se debe principalmente al poder magnético personal de Buda y al valor esencial y la moderación de las enseñanzas de éste, más bien que a la originalidad de sus doctrinas. Pero el budismo se convirtió y tenía que convertirse en otra cosa distinta de la filosofía de Buda antes de que ejerciese influjo en un gran arte religioso como el de Ajanta o el de Borobodur.

El budismo primitivo (*Hinayana* o vehículo menor) no tardó en modificarse por la tendencia mitológica del pensamiento indio, que se dirigió, a partir del siglo II antes de Jesucristo, a la elaboración de una teología (*Mahayana* o vehículo mayor), correspondiente, con intimidad, a la de los indios. Los principales tipos de dioses son los budas futuros o Salvadores (bodhisattvas) y sus *Shaktys* o energías hembras. Hay, incluso, budas imaginarios, de los que los terrestres son una mera proyección o espejismo, doctrina análoga a la de los *avatares*. Por último, éstos se truecan en formas plácidas, austeras y terribles como las de las deidades indias. En el siglo VII, el gran Vehículo o *Mahayana* habla, en parte, substituido a la teología india y en parte fusionado con ella en casi toda la India. Sobrevivió en Bengala y Orissa hasta el siglo XIII, y subsiste aún en su forma más mística —tántrica— en el Nepal, y en sus formas más ortodoxas en Ceilán.

El budismo primitivo fue llevado a Ceilán en la época de Asoca (siglo II antes de Jesucristo) y ha seguido siendo la religión de los cingaleses. Durante los seis primeros

siglos de nuestra era, fue importado en China, en su aspecto *Mahayana* o brahmanizado. Se desarrolló un gran arte búdico bajo bases indias. En el siglo VIII, unos colonos indios lo introdujeron en Java, donde se encuentran algunos de los ejemplares más magníficos que existen del arte búdico. Un poco después, el arte y el pensamiento budistas e indios se vieron igualmente, sólidamente transplantados a Birmania, Siam y Camboya.

Las incursiones de los musulmanes comenzaron a fines del siglo X; pero el poder de los mongoles sólo se estableció con firmeza en tiempo de Babar (siglo XVI). El Islamismo contrasta con el Indoismo, por ser un monoteísmo perfecto, opuesto a toda veneración de imágenes y hasta a la representación de los seres vivos en las obras de arte. Por este lado, el Islam es fanático y puritano, además de destructor del pensamiento indio, y por otro se relaciona con él e incluso se fusionan ambos en el sufismo. Los Parsis, pequeña comunidad de adeptos de Zoroastro, establecida en el Oeste de la India, no tienen ninguna influencia en la historia del arte Indio; pero en la mitología de Zoroastro y en la de los arios, se descubren orígenes comunes.

Vamos ahora a examinar el trabajo de las ideas cuya evolución hemos ya bosquejado. En primer lugar, casi todo el arte indio (brahmánico y budista *mahayana*) es religioso. Aun la imagen informe de un dios —dice Sukracharya (siglo V antes de Jesucristo ?)— es preferible a la de un hombre, por grata que sea. No sólo se condena la imagen del hombre, sino que también les sucede lo propio a la originalidad, al apartamiento del tipo, al sentimiento personal. “Una Imagen hecha según la regla (*esbastra*) es hermosa, y ninguna otra que se separe de ella lo es; algunos podrán juzgar bello lo que provenga de su imaginación; pero el perito hallará feo lo que no se sujete a la regla.” El espíritu de estas poco comprometedoras doctrinas sirve de fundamento a la comprensión india del arte; estas limitaciones y esta disciplina constituyen la raíz de su fuerza. Analicemos ahora su expresión con algunos ejemplos concretos. Los indios no consideran necesariamente opuestos los puntos de vista religioso, estético y científico, y en sus más hermosas obras musicales, literarias o plásticas, estos puntos de vista, hoy tan marcadamente distintos, están inseparablemente unidos.

Esa síntesis no se realiza en ninguna parte mejor que en la imagen de Nataraja, el Señor de la Danza, forma de Shiva como Ser supremo o *Ishvara* (figura 1). Retrotrayéndonos a los himnos contemporáneos, vemos la significación de esas imágenes y deducimos que era en absoluto familiar a los fieles y a los artífices. En esas imágenes Shiva tiene cuatro brazos y sus cabellos, rizados y trenzados, giran mientras baila. En su cabellera figura una cobra, una calavera, una sirena del Ganges y el creciente de la luna; en la oreja derecha tiene un pendiente de hombre; en la izquierda, uno de mujer. Coge con una mano un tambor, con otra el fuego, alza la tercera y con la cuarta señala su pie levantado. Con el pie derecho aplasta un enano, y del pedestal, en forma de loto, sale

una aureola con una franja de llamas que le lamen las manos con que sostiene el tambor y el fuego. Estas imágenes son de todos tamaños: desde unas pocas pulgadas a cuatro pies de alto; el magnífico ejemplar reproducido es uno de los mayores. He aquí la interpretación de la Danza. La significación de la Danza es la siguiente: en la “noche de Brahma” la Naturaleza permanece inerte y no puede bailar hasta que lo quiera Shiva. Sale luego de su inmovilidad, y, bailando, envía a través de la materia las vibraciones del sonido naciente procedente del tambor; entonces la Naturaleza baila también, apareciendo en torno de él bajo forma de aureola *tiruvasi* (que por cierto está rota en el ejemplar reproducido).

A la sazón, en la plenitud del tiempo, y bailando siempre, Shiva destruye por el fuego los objetos y las formas, y de nuevo descansa. Así se concilian el Tiempo y la Eternidad con esas alternativas, extendiéndose por los inmensos espacios y los tiempos infinitos. La ronda ordenada de las esferas, el movimiento perpetuo de los átomos, la evolución y la absorción son conceptos que constantemente han requerido la atención de las imaginaciones humanas; pero el representarlos con la forma del baile de Nataraja es obra única y extraordinaria de los indios.

Si esta figura danzante muestra la evolución, el perpetuo porvenir, el *Yogi*, tipo de Buda sentado (figura 2) es una dramática representación del renunciamiento, de la completa independencia, de la absorción. Es bueno recordar que esa postura no representa ninguna especie de mortificación de la carne, sino sencillamente la posición que desde tiempo inmemorial fue adoptada por los pensadores Indios como conveniente a la meditación, sosteniendo el cuerpo sin esfuerzo y sin tendencia al adormecimiento. Ved cómo esa tranquilidad alelada de la Inercia, se pone de relieve en esta comparación familiar: “la imagen del *Yogi* sentado es una lámpara en un sitio abrigado del viento que no vacila” (*Bhagavad Gita*, VI, 19). Este es el parecido que debemos buscar en la imagen de Buda sentado y sólo éste. La estatua de Buda no tiende a representar un hombre, sino más bien, como la llama inmóvil, una imagen de todo lo que el hombre puede llegar a ser. No se trata, pues, de la similitud de nada real (*nirmanakaya*).

Semejante impersonalismo se muestra en la expresión facial de las más hermosas esculturas indias. A veces se las ha tachado de falta de expresión, porque no se preocupan de las particularidades individuales, que hacen la expresión como comúnmente la concibe. Pero cuando “consideramos esas cualidades que en su literatura son los ideales de la vida” (Flinders Peine: *Artes y oficios del antiguo Egipto*), comenzamos a comprender la expresión de los rostros de las imágenes indias. Este ideal ha sido descrito en varios sitios y de manera típica, por ejemplo en el *Bhagavad Gita*, XI, 12-19. El que no siente odio a ningún ser, despegado del pensamiento del Yo y de lo Mío; el que soporta con indiferencia la pena y el placer; ante el que el mundo no se estremece y que no se estre-

mece ante el mundo; el que no se regocija, ni se queja, ni desea: el que se mantiene impasible a la honra y la deshonra, al frío y al calor, a la alegría y la tristeza: el que se aparta de todo, ése se parece a los dioses y merece mi cariño. El *Bhagavad Gita* es además el evangelio de la acción, sin apego; la mudanza —dice Krishna— es la ley de la vida; en consecuencia, obra según el deber, sin aferrarte a ningún objeto de deseo, como el actor que sabe que su máscara (persona) no es él.

Y esta imposibilidad no es menos característica de los rostros de los dioses en sus momentos de éxtasis o de furia destructora, que de los de los más serenos Budas. En cada uno la emoción es interior y los rasgos no la dejan traspasar; sólo los movimientos o el reposo de los miembros expresan la intención inmediata del actor. Que es el cuerpo y no el ser interior quien obra, ataca y se destruye, se expresa claramente en la escultura india de la Edad de Oro como en la literatura védica. Esa portentosa serenidad en los instantes de mayor pasión no está limitada a la escultura india, algo parecida y más familiar al Occidente; se halla en la grata imperturbabilidad de las Ménades furiosas de los vasos griegos y en la locura irresponsable e inocente del enojado Baco.

¿Es la alegría o el terror lo que agita sus pies?

Pero qué lejos está la calma india y la de la primitiva Grecia de la violencia de Laoconte y del concepto moderno del “hombre de acción”. Media un mundo entre el arte personal y de expresión individual y el que revela un ser existente fuera de la imagen empírica y transitoria de sus actividades, por nobles o bajas que éstas se nos figuren.

No quiero decir que estos profundos pensamientos fuesen concienzudamente interpretados por cada artífice, lo que, en efecto, no ocurría cuando la tradición se convirtió en una mera costumbre; pero modificando ligeramente las palabras de Nietzsche, los que murmuraban esas ideas en la piedra y el metal, y algunos de los que las repetían, sabían lo mismo que los más sabios el secreto de la vida. El sentido de la vida que irradiaba del conjunto de la atmósfera mental de la India, no podía estar ausente de su arte; y si nosotros lo comprendemos, sabemos que buscar el retrato de una persona o la expresión de un sentimiento pasajero en dicho arte, equivale tan sólo a buscar sus debilidades.

Las imágenes, como la de Shiva bailando o la de Buda sentado, son la obra de una escuela y no de un artista. Todos los detalles esenciales se han transmitido de padres a hijos, durante generaciones sucesivas, consistiendo los medios de transmisión en el ejemplo, las fórmulas exactas en versos sánscritos y en bosquejos diagramáticos. Así, en el curso de muchos siglos, los artistas de un distrito se dedicaron a la interpretación de las mismas ideas, siendo el origen de esos ideales más remoto que cualquier obra cono-

cida. Los grandes tipos son más el resultado de la mentalidad común que el de un intelecto individual; pero este pensamiento común no es sólo popular, sino el de los espíritus más refinados y cultos de las generaciones sucesivas, que procuran comunicar su visión a toda una raza.

No hay aclaración más notable del concepto indio acerca de la poca importancia de la personalidad que el hecho de que apenas conozcamos el nombre de un solo pintor o escultor de las grandes épocas, cuando era costumbre corriente en los autores atribuir sus obras a los más eminentes, a fin de conceder mayor autoridad a las ideas expuestas. La falta de nombres en la historia del arte indio es muy ventajosa para el historiador de ese arte, porque ello le obliga a concentrar toda su atención en las obras y en su relación con la vida y la idea como un conjunto, sin caer en la tentación de dedicarse a la crítica anecdótica.

Cuando un arte así se estereotipa y cuando el artífice se vulgariza y amanera, el valor estético de cualquier producción individual se debilita proporcionalmente, pero la experiencia prueba que casi siempre la significación religiosa apenas pierde nada por la decadencia estética de un estilo o por la falta de habilidad técnica de un artífice a medio desarrollar: los símbolos pueden reducirse al aspecto árido de una expresión algebraica sin perder su sentido para el versado en ellos.

Y aun los que son más sensibles a la belleza, enfrente de una imagen, incluso deformada, se sienten capaces, en proporción con su intensidad imaginativa, de rodearla de vida y de ver a través de lo que se hizo lo que se pensó hacer. Los que ante una imagen, por tosca que sea, no sienten nada, no son ni devotos, ni filósofos, ni artistas, sino sentimentales que estiman las sensaciones —la belleza subjetiva—, no como un medio del arte y sí como un fin; éstos prefieren una linda figura a una horrenda divinidad.

Supongamos ahora que en vez de una tradición magna, impuesta a generaciones de artistas de distinto mérito, imaginemos un arte originalísimo, dependiente de la expresión del sentimiento individual y de la inventiva, sin prescindir de la emoción transitoria. Tendremos, cierto, de cuando en cuando, obras de personalidades geniales, pero éstas, manifestadas de diversas maneras, en idiomas particulares, jamás podrán ocasionar en el espectador esa comprensión nativa inspirada por una tradición viva.

El arte personal y profano sólo puede seducir a las minorías, y en cambio un arte hierático une a toda una raza en un feudalismo espiritual. Además, los artistas inferiores, que en todo caso producirían versiones deficientes de las grandes obras, abandonados a sus propios recursos, pronto quedarían privados de sus elementos de artífices y fieles, y no sólo sus trabajos carecerían de valor estético, sino que no tendrían valor de ninguna clase. He aquí precisamente el diagnóstico de la totalidad de nuestro arte moderno individualista, o sea que los siete octavos de los que pasan por maestros debieran seguir

siendo aprendices, mientras que las obras del octavo restante, si tal proporción de genios existe, sólo son entendidas por un grupo selecto.

Hay, sin embargo, en un arte tradicional, una debilidad fatal que se manifiesta en sus últimas fases; carece de energía para recibir la concepción de afuera. Es hermoso por costumbre más que por intención, de suerte que basta una generación de circunstancias distintas para destruirle. El sistema de las cartas y las sanciones hieráticas del dibujo han protegido largo tiempo al arte indio, pero sería inútil pretender que, no obstante su esplendor y su fervor devoto, ese arte representa el pensamiento y el modo de sentir de la nueva India, pues al noventa y nueve por ciento de los indios educados en las universidades les deja completamente indiferentes. El arrollador afán de la India de ahora es parecerse a la Europa actual, y serán necesarios muchos siglos para que su pueblo vuelva a tener una sola mentalidad o una clara visión de la vida, tal como la expresó el gran arte creador de los siglos VII y VIII.

El artífice indio, que hacía imágenes de dioses, emprendía su tarea con extraordinaria solemnidad, invocando al Dios que iba a representar. En las *Puranas* de Agni se le ordena orar la noche antes de dar principio a una empresa seria, diciendo: “Oh tú, Señor de todos los dioses, enséñame en sueños el modo de realizar cuanto he ideado.” El artista recibe la inspiración de Vishvakarma. Ya hemos visto que muchas divinidades indias y budistas son encantos deificados; los métodos ordinarios de adoración personal de un *Ishta Devata* comprenden la repetición de estos encantos y un premeditado procedimiento de visualización o imaginación. Igualmente al artista o al mago (*Sadhaka*), como se le llama en ocasiones (idea que recuerda la *yoga maya*, o magia de ilusión, con la que *Ishvara* creó el mundo), se le exige, al cabo de varios ritos purificadores —físicos y mentales—, que invoque se haga visible y, por último, que se identifique en absoluto en pensamiento con el dios que aspira a representar. Así se atiene al principio del proverbio “*Devo bhutwa, devam yojet*”: “Identificándose con Dios, se le adora”. En esta asimilación del sujeto con el objeto consiste la aspiración principal de la filosofía *yoga* (unión), y sin duda constituye un conjunto previo del arte más perfecto, porque nadie puede realmente conocer lo que le es exterior. Si fuese posible una iniciación rápida en el arte, estorbaría en la identificación del artista con su asunto y sería un insulto concederle el don de la observación, puesto que ésta implica la separación del observador de la cosa observada. Es probablemente una prueba del arte la posibilidad del espectador de olvidarse de sí mismo, confundiéndose con lo que mira, como sucede en los sueños. Pero este procedimiento no suele ser el más breve: “Sólo a los setenta y tres años —dice Hokusai— he adquirido una especie de vista interior para darme cuenta de la estructura verdadera de la naturaleza. A los ochenta años pienso haber progresado, a los noventa

asimilará el misterio de las cosas, a los cien haré una maravilla, y a los ciento diez cada mancha y cada rasgo de mi pincel tendrá vida propia.”

Este método intuitivo que deja a un lado la idea personal, en cuanto a oír y ver se refiere, es el exacto reverso de la teoría moderna que considera a la personalidad consciente la finalidad misma del arte; por eso cuesta trabajo entender y asombra que el arte hierático de los indios y los egipcios, tan estático e impersonal, haya permanecido encerrado en una mentalidad puramente laica.

No se debe, naturalmente, suponer que el más insignificante artesano siguiera el rito prescrito para los artistas y que el ritual no degenerase nunca en una mera fórmula, pero la teoría representa indudablemente la actitud mental de los que vieron primero los grandes temas con igual seguridad que corresponde a la de los que oyeron los *vedas*. Todos esos escultores, poetas y bardos deseaban servir de canales por los que pasaran las ideas del mundo divino a la tierra, y todos sin distinguos juzgaban la actividad intelectual personal y discreta incompatible con la posesión del concepto de la remota verdad.

El simbolismo es el lenguaje del arte hierático, en el que un poeta puede cantar gloriosamente y otro balbucir y tartamudear. Los símbolos hieráticos van de lo natural a lo abstracto, englobando todas las transiciones: algunos se explican por sí mismos en seguida, como las palabras onomatopéyicas de todos los idiomas, mientras que resulta casi imposible traducir el significado completo de otras y hallar en inglés un equivalente a cada vocablo de un lenguaje escrito tan rico en asociaciones e ideas. Lo importante de estos símbolos y convenios es que eran aceptados como medios de comunicación entre el artista y el espectador; que se admitían como cosas consagradas y que difícilmente se puede esperar penetrar en el espíritu de ese arte, sin habituarse a considerar como cosas indudables unas cuantas de sus fórmulas constantes. El escaso espacio de que disponemos no nos permite más que tratar de dos tipos del simbolismo del arte indio: el loto y las *mudras* (posiciones de las manos). Estos símbolos pertenecen a la categoría de los convencionalismos, y sólo porque los concebimos pedantesamente, no nos damos cuenta de lo fácil que es dotarles de vida.

Innumerables asociaciones de ideas humanas y raciales se juntan en torno del loto: sus flores delicadas son el orgullo de los estanques, de los lagos; en literatura los ojos de los hombres guapos y de las mujeres hermosas son comparados a sus flores, y ellas, al cerrarse de noche, aprisionando las abejas, sirven de constante motivo a otras poéticas metáforas. Por crecer en el lodo, aunque conservándose limpio, el loto es el símbolo de la pureza; una charca con lotos en hojas y con las flores en capullos del todo entreabiertos y luego cerrados, es la imagen del flujo y reflujo de la vida humana (*samsara*). Los centros corporales de la conciencia, el plexo ordinario, corazón y cerebro, se repre-

sentan con la forma de un loto, mientras que el universo entero se le compara a una gran flor, cuyos pétalos están bordeados por los mundos sidéreos. Este último sentido es, sin duda, el que hay que atribuir a la flor que tienen cogida Avalokiteshvara y otros dioses, a las flores ofrecidas por los *gopis* a Krishna y a las que se les llevan en señal de diaria adoración. Además, es muy importante en arte la representación del loto bajo la forma de asiento o peana dorada de un dios, con lo que se quiere significar que los pies de un dios no tocan el suelo. El pedestal, flor de loto, es, pues, verdadero en sentido propio, e igual sucede con otros atributos de la divinidad, pues al fin y al cabo los tipos de las imágenes divinas se fundan retrayéndose en las visiones y sueños de los santos, por los que su ligereza se convierte en materia experimental. Esta verdad queda destruida por completo cuando en ciertas pinturas modernas —de estilo mal considerado europeo— se representa el trono-loto de manera realista; la divinidad se hace pesada y esto nos conduce a pensar por qué no están ajados los pétalos de la flor y a sorprendernos de que su tallo no se doble.

En las imágenes indias hay que conceder al gesto una enorme importancia; algo de esto se evidencia si comparamos la inmovilidad de un Buda con la fluidez de un Nataraja. Este simbolismo del gesto se deriva directamente de la vida. La posición del Buda sentado, por ejemplo, manifiesta gran reposo y estabilidad, y es la adoptada hasta el día por todos los que meditan. Los dioses están hechos a imagen y semejanza del hombre. Shiva es: “Tú que tomas las formas imaginadas por tus adoradores”; pero esas formas actúan a su vez en la vida, de suerte que cuando visitamos los *ghats* de Benarés y nos fijamos en la tranquilidad y la gracia de los que se bañan y rezan, nos hallamos en presencia de la causa y el efecto.

Pero las posturas, y especialmente las de las manos, llamadas *mudras*, no se entienden siempre de primera intención, sobre todo si se trata de personas que nunca las han visto en su vida. Pondremos algunos ejemplos. La mano derecha de la figura 28 (*vitarka mudra*) indica la argumentación, el discurso; la mano derecha más próxima de la figura 1, la derecha de la 35 y la suelta de la figura 5 (*abhaya mudra*) quieren decir “no temas”; las manos de la figura 24 (*dharma-cakra mudra*) dan vueltas a la rueda de la ley, y la posición de la figura 31 (*maharjā-lila asana*) posee una solemne majestuosidad. Las tres variantes más frecuentes del Buda sentado del tipo yogi son: 1ª., con las manos puestas sobre las rodillas (*dhyani mudra*), meditación (fig. 2); 2ª., con la mano derecha levantada, discurriendo (figuras 3 y 4), y 3ª., con la mano caída hasta la rodilla, como para tocar la tierra, tomándola de testigo (*bkumishparsa mudra*). El trato menos convencional de las manos en otras obras de arte no por eso deja de ser menos elocuente; por ejemplo, la mano de Parvati, puesta en el brazo de Shiva (fig. 30); las manos tendidas de Hanuman (figura 49); las en oración de los *naginis* (fig. 70); los dedos del cantor (fig.

71), y los pies bailando de Shiva (figuras 6 y 8). Tales manos y otros miembros, en las imágenes indias, reflejan el tipo físico de los indios con toda su flexibilidad y dulzura y su nerviosa vitalidad. Cada dedo separado, en movimiento o inmóvil, tiene vida, y sabido es que uno de los signos más evidentes de decadencia o de disminución de intensidad en la ejecución, consiste en que los dedos estén tiesos, flojos o colocados en un solo plano.

Aparte de las formas sentadas ya mencionadas, hay imágenes de pie, no menos características. Algunos tipos austeros son perfectamente simétricos (figuras 27 y 51), pero la más frecuente y susceptible de mayores variaciones, es la actitud reproducida en la figura 57, en la que el peso del cuerpo descansa en una pierna, estando la otra ligeramente arqueada. Las imágenes de este tipo se llaman *trivanka*, porque la línea mediana, vista de frente, se halla tres veces curvada. Una variante suya, con las piernas cruzadas, es la adoptada para la representación de Krishna, tocador de flauta (figuras 58 y 132). De tales formas hasta los movimientos continuos, hay de nuevo todas las transiciones, lo que se prueba en la perfecta fluidez de las bailarinas (fig. 1, etc.). Si el poder del arte indio es realmente único, se debe con seguridad a su maravillosa representación del movimiento, porque aquí en el movimiento de los miembros se demuestra la agilidad y el impulso del pensamiento activo, más que en la historia de una acción subsiguiente a ese pensamiento.

Hay una relación íntima entre la escultura y el baile, no sólo porque ciertas imágenes son de dioses bailando (Shiva, Krishna, etc.), sino porque el arte indio coreográfico es, ante todo, el arte del gesto, en el que las manos desempeñan un papel principal. Ya nos hemos ocupado del simbolismo especial de las manos (*mudra*), pero únicamente el conocimiento total del lenguaje mímico de la danza preparará al estudiante para la plena interpretación de las esculturas (figuras 1 y 50).

Ponemos como ejemplos cuatro posiciones de manos fotografiadas de una bayadera de Tanjore: las figuras 9 a 12 significan, respectivamente, un venado, la ascensión de Krishna al monte Govardhan, la Ganida de Vishnú y una cama. Valiéndose de estos gestos concretos, el bailarín puede hacer una larga descripción de los dioses, especialmente de las encarnaciones de Vishnú, y expresar todo sentimiento posible (*rasa*).

Es oportuno añadir aquí unas cuantas palabras referentes al estatuto de los artífices. En los tiempos védicos, a los *rishis* mismos se les representaba preparando los altares de los sacrificios: en la época de Asoka, los que injuriaban a los artesanos reales eran condenados a muerte: pues fue condición constante de la civilización india, como de toda cultura aristocrática y teocrática, que los artistas estuviesen protegidos, ya por los reyes, ya por los sacerdotes. Las artes y los oficios, así como el estudio, merecían la protección de los poderosos, y los artistas, dada su situación libre de preocupaciones y hereditaria,

podían llevar a cabo la asociación del trabajo con esa tranquilidad y satisfacción que son patrimonio de las profesiones más bellas.

La práctica de las artes ha permanecido, por lo general, reservada a los miembros de las castas hereditarias. Los más ilustres artistas indios y cingaleses pretendían descender de Vishvakarma: se llaman vishbrahmanes, tienen sacerdotes de su casta y proclaman su igualdad espiritual con los brahmanes. Todos los artífices consideran su arte como un misterio, y miran a sus tradiciones, transmitidas hereditariamente, cual si estuviesen investidas de una autoridad sagrada. En relación con la consagración de las imágenes, los artistas más conspicuos ejercen a su vez funciones sacerdotales.

La importancia concedida a los artífices y lo que es el artesano ideal, se pueden deducir de los siguientes extractos característicos sacados de un *Shilpashastra*: “Que quien no sea shilpan construya templos, ciudades, puertos, depósitos o murallas, equivale al pecado de matar.” “El *shilpan* debe comprender el Atharva Veda, los 32 shilpashastras y las *mantras* védicas, con las que invocamos a los dioses.” “Es *shilpan* quien lleva un cordón sagrado, un collar de perlas sagradas y un anillo de hierba en un dedo: el que se deleita en la adoración a Dios; el que es fiel a su mujer, huyendo de las demás mujeres; el que se porta rectamente con los suyos; el que posee un corazón puro y virtuoso; el que canta los Vedas: el que cumple con regularidad sus deberes rituales, y el que adquiere piadosamente el conocimiento de las diversas ciencias.” Ved las cualidades de un verdadero artista.

También se nos dice que los artífices y los arquitectos, hábiles y honrados, renacerán en las familias reales y nobles, y que los malos obreros caerán al infierno y pasarán sus vidas futuras en la pobreza y el desconsuelo.

Es de notar que en numerosos oficios la obra final resulta de la división del trabajo. El artesano no es siempre el dibujante: los impresores y bordadores de telas no fabrican las planchas de madera que necesitan; el pintor dibuja en el tejido o en el metal los contornos que utilizará el bordador chamba o el damasquinadar de Ceilán. Los brocados no son dibujados por los que los tejen. Los esmaltes de Jaipur son, por lo menos, obra de cinco personas: el dibujante, el orfebre, el grabador, el que compone el esmalte y el esmaltador. Cuando no se recurre a un artista, la mayoría de los dibujos son tradicionales y constantes, hasta el punto de que todos los artesanos están familiarizados con ellos, costando sumo trabajo distinguir las producciones de uno, de las de los demás. Pero el dibujante se halla siempre en contacto con el ejecutante, y no hay división de trabajo parecida a la distinción y separación industriales del artista y el obrero. En muchos casos acontecía que los mejores artesanos eran también dibujantes, y por añadidura diestros en otros oficios. En Ceilán, por ejemplo, la misma persona suele ser arquitecto, joyero, pintor, escultor y tallista en marfil.

Ya en tiempo de Buda estaban los artesanos organizados en corporaciones o gremios (*sreni*), cuyo número llegaba con frecuencia a diez y ocho. En la India del Norte existen también en la actualidad gremios de artesanos musulmanes, como el de tejedores de brocados de Benarés; pero la tendencia desde la época mongola ha sido al predominio de los obreros indios.

Debemos ahora abandonar a los artesanos contemporáneos para hacer un breve examen de la historia política, en lo que puede servirnos de base para la clasificación de las escuelas artísticas. Después de Buda (483 antes de Jesucristo), los grandes jalones más próximos de la historia de la India son: la invasión de Alejandro (327 antes de Jesucristo); el reinado de Chandragupta Maurya, en Patalíputra (321-297 antes de Jesucristo), y el reinado de su nieto Asoka. “el amado de los dioses” (272-235 antes de Jesucristo). En la época de Asoka, el budismo era todavía un sistema de moral racionalista, aunque ya con trazas de metafísica y teología. Asoka se convirtió a él, y fue el primero que elevó el budismo a religión del Estado y que envió misioneros a toda la India y Ceilán e incluso a Europa y Africa. En sus propios dominios (toda la India, excepto el extremo Sur) erigió pilares de piedra donde estaban inscriptos los edictos que obligaban al cumplimiento de la moral índica, sin que por eso hubiese antagonismos con otras creencias.

A la muerte de Asoka, los príncipes de ascendencia griega ocuparon el Afganistán y el país al Oeste del Indo. Luego, las tribus asiáticas Sakas y Kuschanes los reemplazaron e invadieron y ocuparon el Noroeste de la India, manteniéndose en el poder durante los tres primeros siglos de la era cristiana. La capital de Kanishka (hacia el 78 después de Jesucristo) fue Peshawar. Estos indo-escitas eran budistas convencidos, y patrocinaron una escultura y una arquitectura prolíficas derivadas de los modelos griegos y romanos. El desarrollo místico y teológico del budismo *Mahayana* fue entonces completo.

Vino a continuación la gran dinastía de los Guptas (320-480 después de Jesucristo), que tuvo de nuevo por capital a Pataliputra. Su imperio se extendió por toda la India del Norte, de Kathiawar a Bengala. Durante este período y los siglos siguientes, numerosos “Hunos Blancos” del Asia Menor invadieron la India y se instalaron en Bajputania y el Punjab, donde fueron absorbidos por completo y se convirtieron en Rajputanos. Lo que sabemos de los Guptas se lo debemos principalmente al peregrino chino budista Fa-Hien, que viajó de 399 a 413 después de Jesucristo y vivió seis años en Pataliputra. Los Guptas eran indios vaishnavas, pero favorecían a los budistas, y Fa-Hien describe los dos cultos, que florecían a la vez. Siguió a los Guptas, Harshvardhana y su contemporáneo Pulakesin en el Decán. En su reinado, otro peregrino budista, Hiuen-Tsang, viajó por toda la India (629-645 de nuestra era) y escribió un inestimable relato de lo que vió.

Harshavardhana patrocinó todas las sectas, y particularmente a los Shivaitas, los Sauras y los Budistas.

Los siglos V, VI y VII (Guptas y Harshas) son el periodo más brillante de la literatura sánscrita clásica y de la cultura india en general, y constituyen la época próspera del Renacimiento indio. En ella se completaron los poemas épicos. El drama alcanzó su apogeo con Kalidasa (siglo V) y el dogma con el Bharata. También entonces fue la Edad de Oro de la música.

Bana, en el siglo VII, describe la vida de la costa con la misma exactitud que la representan las pinturas contemporáneas de Ajanta. Las *Shilpashastras* y otras obras enciclopédicas pueden igualmente ser consideradas del tiempo de los Guptas y más bien del principio que del final. Aquel fue además el periodo científico por excelencia del Indioismo, en el que vivieron los tres astrónomos más grandes de la India. El budismo entretanto declinaba, excepto en algunos sitios, como Bengala, Nepal y Ceilán, absorbido mejor que expulsado por el pensamiento indio. Añadiremos que dicha época presenció una notable actividad marítima, de la que es ejemplo la colonización de Java.

El periodo Gupta y Harsha ejerció profunda influencia en China y más tarde en el Japón. Realmente, en aquel tiempo, era la India el centro dinámico de toda el Asia y la potencia más civilizada del mundo entero.

Después de Harsha, la India septentrional se dividió en varios reinos rayputanos. El período Raypú duró hasta el siglo XII, y allí donde no ha sido ahogado por los mahometanos, es decir, en el Penjab y en Rayputania, subsiste aún. Otras dinastías indias (Chalukyas, Hoysalas, etc.) ocuparon el Dekán, mientras que los reinos budistas se mantuvieron en Bengala y Orissa hasta el siglo XII. En la parte Sur (Drávida) tres antiguos reinos, Chola, Chera y Pandava, conservaron una civilización independiente, famosa y distinguida por su perfección literaria, y sostuvieron un comercio marítimo con Europa y el Extremo Oriente.

La India del Sur es, sin duda alguna, el Ofir bíblico.

Los principales acontecimientos de la historia de Ceilán son su conversión al budismo, conseguida por los misioneros de Asoka (307 antes de Jesucristo): la capital en Anuradhapura hasta el siglo VIII; en Polonnaruva, del siglo VIII al XIII; en Kandy, desde el siglo XVI, y la ocupación inglesa en 1815. Conviene indicar que el arte claramente cingalés (budista) es el del interior del país, el de Kandy. El arte de Jaffna pertenece a la India meridional, mientras que el de las tierras bajas es desde hace tres siglos en gran parte europeo.

El dominio musulmán en la India se divide en dos períodos: la fase destructora, que abarca del 1000 al 1506 después de Jesucristo, y la segunda, el Imperio Mongol, de 1506 a 1761. Los mahometanos de todo ese tiempo recorrieron la India por completo,

sin más excepciones que Travancore y el Nepal. El reino meridional indio de Vilanayar prosperó desde su nacimiento en el siglo XIV hasta su caída en 1565; también los Marattas lograron su independencia en el siglo XVIII, cuando el poder mongol comenzaba a decaer con rapidez. Se considera que el periodo británico principia el año 1761.

La falta de espacio nos impide emprender el estudio detallado de los elementos extraños del arte indio. La parte más antigua de ese arte pertenece al dominio común de la cultura asiática primitiva, que se extendió del Mediterráneo a China, incluyendo a Ceilán, y cuyas muestras más arcaicas corresponden a los productos de la alfarería. En este aspecto micénico entran las artes rudimentarias de la madera, el tejido, el metal y la alfarería, así como un grupo de dibujos, que comprenden ciertos factores determinada-mente mediterráneos y otros originarios, probablemente, del Oeste de Asia. La amplia extensión y el vigor de esa cultura, difundida por toda Asia en el segundo milenio antes de Jesucristo, arrojan viva luz sobre las relaciones comerciales antiguas, en la época en que el Mediterráneo Oriental era la frontera Oeste del mundo civilizado.

De origen posterior son los elementos definitivamente asirios y persas de la escultura en tiempo de Asoka y del budismo primitivo, así como los capiteles en forma de campana y los leones alados. La invasión de Alejandro en 327, antes de Jesucristo, no causó efectos permanentes de ninguna clase en la cultura india, pero la influencia griega se manifestó seriamente durante los tres o cuatro primeros siglos de la Era cristiana, en el Norte (Penyab, Mathura y Nepal). Los siglos VI y VII brillan por su independencia y por ser los más creadores que registra la historia del arte indio, que llegó a su apogeo en el siglo VIII.

Las intervenciones sarracenas se implantaron desde la época de la primera irrupción de Mahmud de Ghazni (1000 después de Jesucristo) hasta el siglo XVII, y se extendieron a Java, conquistada en 1488, mientras que las artes india y budista en Nepal, Orissa, India del Sur y Ceilán se mantuvieron alejadas de ellas. El influjo europeo, sobre todo en la pintura, se discierne fácilmente a fines del siglo XVI. En el Sur y el Oeste, hubo un estilo indo-portugués propio del metal y la madera. La fuerza destructiva del industrialismo moderno empezó a sentirse después de 1850, y el movimiento moderno Swadeshi para la renovación de las manufacturas indias interesa poco al arte manual.

Las escuelas artísticas indias, conocidas por lo que de ellas ha llegado a nosotros, se pueden clasificar del modo siguiente:

Escuela budista primitiva (300 al 50 antes de Jesucristo). Pilares o *estelas* con los edictos: *stupas* (topos) y balaustradas de Sanchi y Mahabodhi (época de Asoka, siglo III

antes de Jesucristo): fragmentos de Mathura, *stupas* de Amaravati y Barhut, y puerta de Sanchi (siglo II antes de Jesucristo).

Escuela Kushan o greco-budista (del 50 antes de Jesucristo al 320 de nuestra era). Esculturas de Gandhara en la frontera de Afganistán; esculturas de Mathura: monumentos de Gandhara y luego de Cachemira (Martand, siglo VIII): gran templo de Mahabodhi (hacia el 140 después de Jesucristo); monolito garuda de Besnagar: transición del budismo primitivo al estilo gupta en Amaravata (balaustradas 150 a 200 después de Jesucristo); primeras pinturas de Ajanta y Orissa.

Escuela gupta (380 a 600 después de Jesucristo). Escultura y arquitectura (*stupas*, etc.), en Sarnath y en Anuradhapura (del siglo II antes de Jesucristo al IX de nuestra era); escultura y pintura en Ajarita; pintura y arquitectura profana en Sigiriya (Ceilán, siglo V).

Escuela india clásica (del 600 al 850 después de Jesucristo, pero especialmente en el siglo VIII). Última y más valiosa pintura en Ajanta; escultura y arquitectura en Ellora, Elefanta, Mamallapuram, Anuradhapura y Borobodur (Java).

Epoca medioeval (del siglo IX al XVIII). Subsistente en Ceilán, Travancore, Rajputania, etc., hasta el periodo inglés, y en el Nepal hasta ahora mismo). Bronces *sivastas* (Nataraja, etc.); escultura y arquitectura de Tanjora (siglo X): Vijayanagar (siglos XIV al XVI); Madura, Auvadaiyar Kovil, Tarpatri (siglo XVI); Ramesvaram, etc.: arquitectura *cholutyande Misora* (Belur, Halebid, siglos XI al XIII); escultura y arquitectura en Java (del siglo X al XIV); en Cambodje, hasta el siglo XII; arquitectura y escultura en Polonnaruwa (siglos VII al XIII); en Kandy (siglos XVI al XVIII): templos jainicos en Abu (siglos XI al xlix; Orissa (Bhuvaneshvar), Konarak, Puri (siglos XX al XIII); Rajuraho (hacia el año 1000); pintura y arquitectura *rayputana* (hasta el siglo XIX); pintura y arquitectura mongólica (siglos XVI al XVIII); bronce budistas de Nepal, arte de Birmania y Siam.

Epoca inglesa (1760). Decadencia de los oficios; supervivencia de la arquitectura; escuela de pintura; *Swadeshi*, moderna pintura de Bengala.



Hamsa: dibujo Tanjore. Siglo XX.

CAPITULO II

La escultura.

La escultura india, que existe en cantidades y variedades asombrosas, no ha sido estudiada nunca con método. Por falta de espacio no intentaremos hacer aquí su historia detallada; pero, partiendo de ciertos tipos primordiales, procuraremos investigar su psicología y describir las principales particularidades de su estilo.

Desde el primer momento estamos, como en la arquitectura, enfrente del problema que consiste en la falta de pruebas en cuanto a los orígenes de un arte ya avanzado en su evolución, cuando encontramos sus primeros monumentos de piedra. La solución, como en el caso de la arquitectura, debe buscarse en el empleo de los materiales poco duraderos —barro, estuco, madera— y quizás también en la destrucción de imágenes en metales preciosos, como la estatua de oro de Sita, mencionada en el Ramayana. Numerosas referencias y no pocos vestigios demuestran que esos materiales perecederos fueron de uso corriente desde los tiempos más remotos hasta nuestros días; por ejemplo, en el siglo actual se hacen de barro unas imágenes temporales, como la gran figura de Bhima, en Benarés, anualmente arrastrada por las crecidas del Ganges y anualmente renovada, y además los muñecos de barro pintado para las ceremonias *bali* en Ceilán. Análogas también a esas supervivencias son las muñecas infantiles (incluso las figuras realistas de Lucknow), los fantoches y las caretas de los actores.

Ya vimos que el budismo primitivo era estrictamente racionalista y que no hubiera podido inspirar un arte metafísico, así como las discusiones de una conferencia científica no pueden inspirar un poema. Las Sutras más antiguas, en realidad, condenaban expresamente las artes “porque la forma, el sonido, el gusto, el olor y el tacto envenenan a los seres”. Es, pues, evidente que antes de que el budismo se transformase en religión del Estado (reinando Asoka), no pudo existir el arte búdico. Pero Buda no negó nunca la existencia de los dioses brahmánicos e insistió sólo en que esos dioses formaban parte del *sansara*, y tenían, como todos los hombres, la necesidad de ser salvados, de lo que hay motivo para suponer que los budistas laicos continuaron profesando los cultos animistas de entonces y adorando imágenes de dioses, hechos de madera o barro. Nadie niega que en el siglo IV antes de Jesucristo habla imágenes indias.

Los monumentos más famosos del siglo III antes de Jesucristo son los pilares de piedra donde fueron inscritos los edictos de Asoka. Véase el capitel de uno de ellos en la figura 17. Ya en la época de Asoka se hablaba mucho de los dioses, y aunque hay pocas

esculturas de piedra de esa fecha, salvo los magníficos capiteles de esos pilares, observaremos en Barhut, Sanchi y Bodh Gaya, un siglo después, que el budismo comenzaba ya a organizar una teología propia. Los principales miembros de ese Panteón del budismo primitivo, son los guardianes de las cuatro partes del mundo, representados como reyes bienhechores, *yaksha* o *naga*, y la diosa de la tierra, representada como una *yaksi*. Esas imágenes estaban esculpidas en bajorrelieve en los pilares de piedra de los pórticos y las balaustradas en Barhut (fig. 19), y hay también vestigios de semejantes esculturas en relieve en Mathura, Besnagar y Patua (Pataliputra). Otros ejemplos de escultura en relieve se hallan en Sanchi, en las hermosas consolas de los pórticos (figuras 19 a y 7 a), driadadas, inclinándose con gracia natural y sin miedo, de los árboles en que moran. Aparte de estas figuras de dioses y hombres, encontraremos además, en Barhut y Sanchi, gran cantidad de esculturas narrativas que ilustran las *Jatakas* y episodios de la última vida de Buda. Estas escenas están representadas en Barhut, en medallones esculpidos, y en Sanchi, en los pilares de las puertas. Citaremos aún los sellos cingaleses, muy bellos (fig. 17), y el de Bhita (fig. 18): este último marca en tierra cocida de un troquel, probablemente de marfil, cuyo dibujo, muy parecido al de muchos medallones de las balaustradas, les aventaja en finura técnica. Es curioso que la figura de Buda no esté nunca indicada, sino representada por símbolos, como las babuchas, el quitasol o el árbol sagrado. Las características del estilo búdico primitivo son su dibujo naturalista con un perceptible elemento sensual, la técnica de la talla en madera y la carencia general, excepto en algunos detalles, de influencias extrañas. La representación de los animales es excelente, pero inferior a la del periodo de Asoka un siglo después.

El arte de la balaustrada de Amaravati (figuras 22-23) del siglo II de nuestra era, posterior unos doscientos cincuenta años a la de Sanchi, es el desenvolvimiento lógico del estilo anterior de Barhut y de Sanchi, y tan maravilloso en seguida que Fergusson lo considera “el pináculo del arte escultórico indio. Ofrece estudios deliciosos de la vida animal combinados con “adornos convencionales extraordinariamente hermosos”, y los “movimientos humanos más variados y atrevidos están dibujados y modelados con gran libertad y destreza” (Haveil). Los ejemplares tan conocidos de la escalera del *Museo Británico*, pierden mucho por la falta de la capa de yeso pintado con la que antes debían estar cubiertos sus basamentos de piedra. La mayor parte de la escultura es siempre en bajorrelieve en medallones, plintos y albardillas. Más de 16.000 pies cuadrados fueron recubiertos así de esculturas. Si son visibles en el arte del Sur algunos elementos griegos, su origen hay que buscarle probablemente más en el comercio marítimo con Alejandría que en las relaciones con la Bactriana. El factor nuevo más importante en los asuntos consiste en la representación de Buda como hombre, sentado en la posición de *yogi*, meditando o enseñando. La escultura de la figura deja ver algunos rastros de una

evolución hacia el último estilo Gupta, pero no del subsiguiente idealismo. Como por doquiera en el arte indio, el principal tema decorativo es la flor del loto, tratada con primor y riqueza y de un modo más bien realista.

La escultura de Anuradhapura (Ceilán), libre por completo de las influencias bactrianas, sería nuestro mejor guía para la historia del arte indio hasta el período clásico, si tuviéramos ya los datos más exactos que la crítica podrá proporcionarnos un día. En efecto, parece que los ejemplares más característicos son del que se llama en la India estilo Gupta. El dibujo de las primeras estatuas (fig. 27) recuerda de cerca las figuras de pie de Amaravati (pre-Gupta), y al mismo tiempo muestra, por los ropajes ligeros y flotantes, su aproximación al tipo anterior. Aunque esas estatuas están llenas de dignidad, el gran Buda (fig. 2) las aventaja en tamaño; no hay nada en el arte septentrional de valor igual, si bien otras figuras de Ceilán son casi tan hermosas. Se da un paso más hacia el movimiento gracioso del tipo clásico de la escultura india en los *dwara-palas* esculpidos y en los *nagas*, guardianes de puerta en las entradas de las *viharas* de Anuradhapura. Hay en las piedras en forma de creciente de luna, debajo de los escalones de la escalera, unos cortejos de animales asombrosamente esculpidos, que recuerdan por su forma los semi-medallones de las balaustradas indias. Un relieve en Isurumuniya (fig. 26) se parece a las escenas de amor de las pinturas de Ajanta. El estilo Gupta en la India continental se caracteriza, además, por la plenitud y la suavidad de sus formas y por la ligereza de los flotantes ropajes. Los mejores ejemplares se encuentran en Sarnath (fig. 24) y en Mathura; el Buda con inscripción de Mankuwar, las figuras de bronce de Sultangani (Bengala) y de Buddhavani (distrito de Kistna) (fig. 3) y las esculturas de las criptas de Besnagar (Bhopal), Ajanta, Badami y otros.

El notable sello Vadrantapa, que quizás data del año 600, según eminentes paleógrafos, tiene detalles parecidos a los del arte de la misma época en Ajanta, pero la figura, por la esbeltez de la cintura, da pruebas de una evolución más adelantada. Es posible que la figura cingalesa de bronce (Pattini) que se conserva en el Museo Británico, admirable por su gentileza, se remonte también al siglo VII.

No hemos tratado todavía de la escultura Grecobúdica de los tres primeros siglos después de Jesucristo, tanto de Gandhara (Afghanistan) como de Mathura y Sarnath (India), primero porque el primer grupo depende más de la historia del Asia central que de la del arte indio, y luego porque, a partir de fines del siglo IV, desapareció prácticamente de la India, incluso de la del Norte, todo rastro de influencia greco-romana, de

suerte que la escultura greco-budista, en su conjunto, carece de interés para la historia del arte indio, con excepción de la iconografía¹.

En este aspecto, sin embargo, tiene una importancia enorme, porque sus principios coinciden con la primera representación de Buda prescindiendo de los símbolos y con el desarrollo completo del panteón budista Mahayana. La escultura de Gandhara es obra de artífices greco-romanos o de imitadores indios que trabajaban para los reyes indo-escitas, protectores del budismo como religión del Estado. Es un arte absolutamente híbrido, en el que las formas provinciales romanas se adaptaron a las necesidades de la estatuaria india². Vemos así a Apolo como prototipo de Buda, en la actitud de *yogi* indio, y que otros dioses romanos fueron adoptados con menores modificaciones todavía. Los méritos estáticos de este arte puramente comercial, son del mismo género —sin que por eso haya igualdad— que los de los santos católicos modernos, de escayola, y estaban tan lejos de los del gran arte griego anterior, como del estilo clásico indio que habla de florecer varios siglos después. Las figuras 20 y 21 representan uno de los mejores ejemplares de los budas sentados de Gandhara y un Bodhisattva característico ambos tienen más tamaño que el natural, y se distinguen por cierta dignidad y su gracia algo afeminada.

Antes de ocuparnos de las muestras de la fase clásica de la escultura india en los siglos VII y VIII, y de sus consecuencias y desenvolvimientos en la época medioeval, la estudiaremos brevemente en conjunto. Este arte, como lo observa Maindron, ha sido juzgado por la mayoría de los escritores “con una injusticia cuya única disculpa puede ser la inocencia que encierra dicho arte, a menos que no resulte de una mojigatería tan exagerada como la de los conquistadores musulmanes”. En realidad, sólo mirándole desde puntos de vista especiales, sin nada de común: con la ley de su desarrollo, ni con los cánones de la evolución de ningún arte, cabe excusa por haberle interpretado tan mal. Los que consideran las estatuillas de *terra-cotta* de Lucknow como la expresión más alta del arte indio; los que no son capaces de distinguir en el estudio de las influencias la forma del espíritu: los que creen que el arte progresó de Giotto a Rafael, y los que sostienen que su visión propia es la única visión verdadera de Dios, seguramente no alabarán el arte madhayana búdico o brahmánico. Pero los que han aprendido el lenguaje de Giotto, los que han comprendido a los escultores de Chartres y los que, con-

¹ Mr. Vincent Smith en su *Historia de las Bellas Artes en la India y Ceilán* (pág. 390), reconoce que cualquiera que fuese la influencia ejercida por Grecia en el arte indio, ya no existía hacia el 400 antes de Jesucristo).

² No abundan los motivos para creer que con anterioridad al arte de Ghandara haya habido imágenes de Buda. (Véase Burgen: *Diario de Arte indio*, vol. VIII, pág. 33, y Sister Nivedita: *Revista moderna*. Calcuta, julio y agosto 1910.

templando las estatuas egipcias primitivas y griegas arcaicas, han sentido el miedo a la Belleza, se emocionarán también ante las obras del arte clásico indio.

Hay pruebas más universales que esos dogmas especiales y que tales gustos y antipatías personales. Un arte grande expresa una visión clara de la vida. Todo elemento no esencial aminora su poder. El criterio de Vinci es meramente estético. “Que la figura más digna de elogio es la que manifiesta mejor por su acción la pasión que la anima.” No hay, pues, que añadir nada referente a que una obra de arte sea buena o mala, aparte de la supuesta bondad o maldad de la pasión que la informa. Pero no es misión esencial del arte la de incitar a las buenas o malas acciones y a casi todo arte dotado de semejantes y conscientes tendencias puede denominársele sentimental. El verdadero valor ético del arte se muestra en sus condiciones de desprendimiento y en su visión. Esto lo expresó con suma claridad en el siglo VI el chino Hsieh Ho. “Si la obra demuestra o no la fusión del ritmo del espíritu con el movimiento de las cosas vivas.” Digamos de paso que este pensamiento se deriva más que probablemente de la filosofía india. Vuelto a traducir al indio, sería: “Si la obra revela o no la esencia de la forma.” Y en la práctica, un criterio moderno (C. J. Holmes) pide la misma prueba para determinar las obras maestras: cualidades de unidad, vitalidad, grandeza y serenidad que no son ni más ni menos que el ritmo del espíritu. La presencia de este espíritu es la Belleza.

Se confunden con frecuencia dos cosas distintas cuando se habla del asunto de la obra de arte. Suele decirse, justamente, que el asunto de la obra de arte importa poco y que el asunto del gran arte es siempre el mismo. En el primer caso, se alude al asunto inmediato, aparente, al elemento representativo, que es el que nos produce agrado o antipatía personales. Dejarse guiar por ellas constituye el afán del artista acomodaticio y de cuantos no desean tener experiencia cosmopolita, y en verdad que ser conocedor y crítico imparcial de varias artes y religiones, es raras veces compatible con una ferviente y exclusiva devoción a una de ellas. Cabe conceder que en una comunidad en la que el arte florece, la ignorancia de las artes extranjeras no significa falta de cultura. Poco importa que los escultores de Chartres no conociesen a los griegos arcaicos, puesto que su espíritu es el mismo que el suyo, pero para los que el mundo es grande y sobre todo para los que viajan y pasan en la India la mayor parte de su vida, el no esforzarse en penetrar en el modo de ser de su arte y de su psicología les acusa lo indecible de insensibilidad. Esos si carecen de cultura. No les exijo más escolasticismo, sino una imaginación más amplia, porque sin ella cuanto hagan en la India sus naturales y los extranjeros será puro vandalismo.

No noto distinción fundamental de las artes por su nacionalidad: india, griega o inglesa. Todo arte interpreta la vida y es como los Vedas, eterno e independiente de las condiciones accidentales de los que le ven o le entienden. De suerte que si alguien pre-

tende que los italianos le deleitan y que en cambio los primitivos chinos y griegos y los escultores egipcios e indios le repugnan, reconoceremos que se limita a aceptar una vana fórmula. La costumbre de aceptar las fórmulas es lo que facilita el uso de una verdad para rechazar las demás: con Miguel Angel nos sentimos inclinados a decir que la pintura italiana es buena, y que, por tanto, toda pintura buena es italiana. Esto no sólo impide la comprensión del arte de las demás razas, sino que constituye la causa principal del desdén que inspiran los artistas en vida, pues los aficionados no tienen la suficiente sensibilidad para admitir su criterio cuando se apartan de las normas consagradas,

Para cultivar el deseo de conocer, para discernir una realidad detrás de los nombres y las formas, gratas o no, y más allá de las fórmulas habituales e inusitadas, hay que pasar del elemento meramente representativo al puro contenido emocional del arte, a sus relaciones con el amor y la muerte, porque éstos son idénticos en todos los tiempos y en todos los lugares de la tierra. En ese contenido, el movimiento del espíritu, está el asunto universal del arte.

No debe, pues, gustarnos una obra de arte sólo porque se parezca a una cosa que nos agrada. Es indigno servirse de un cuadro o de una frase únicamente para substituir a un paisaje hermoso o una persona querida.

No debemos pedir lo que nos halaga o hace sonreír, puesto que nuestra verdadera necesidad estriba en que nos emocione el amor o el miedo. El sentido del arte es mucho más hondo que su asunto aparente. El asunto inmediato merece, sin embargo, que lo estudiemos con atención, cuando es hierático o mitológico, lo que equivale a que representa tipos racionales más bien que individuos, porque los dioses son los sueños de la raza, en los que sus intenciones se cumplen a la perfección. Por ellos llegamos a conocer sus deseos y aspiraciones más íntimas. Estos sueños son los guardianes del *grupo —dharma-* *mapalas*— proporcionados y reformados por el subconsciente para la dirección de cada uno de sus hijos. Resulta, así, pueril hablar de amor en la India, sin referirse al amor de los dioses y los héroes. Esto es cierto sobre todo para los indios: no es indio, pese a su nacimiento, quien frente a la Trimurti de Elefanta no pueda exclamar: “¡Así lo quise! ¡Así lo querría!” Y no sólo los indios; porque ese arte de los siglos VII y VIII más que un sueño indio es un sueño de la humanidad, de esa humanidad que, tarde o temprano, aplicará las mismas palabras para reconocer la significación de todo arte grande.

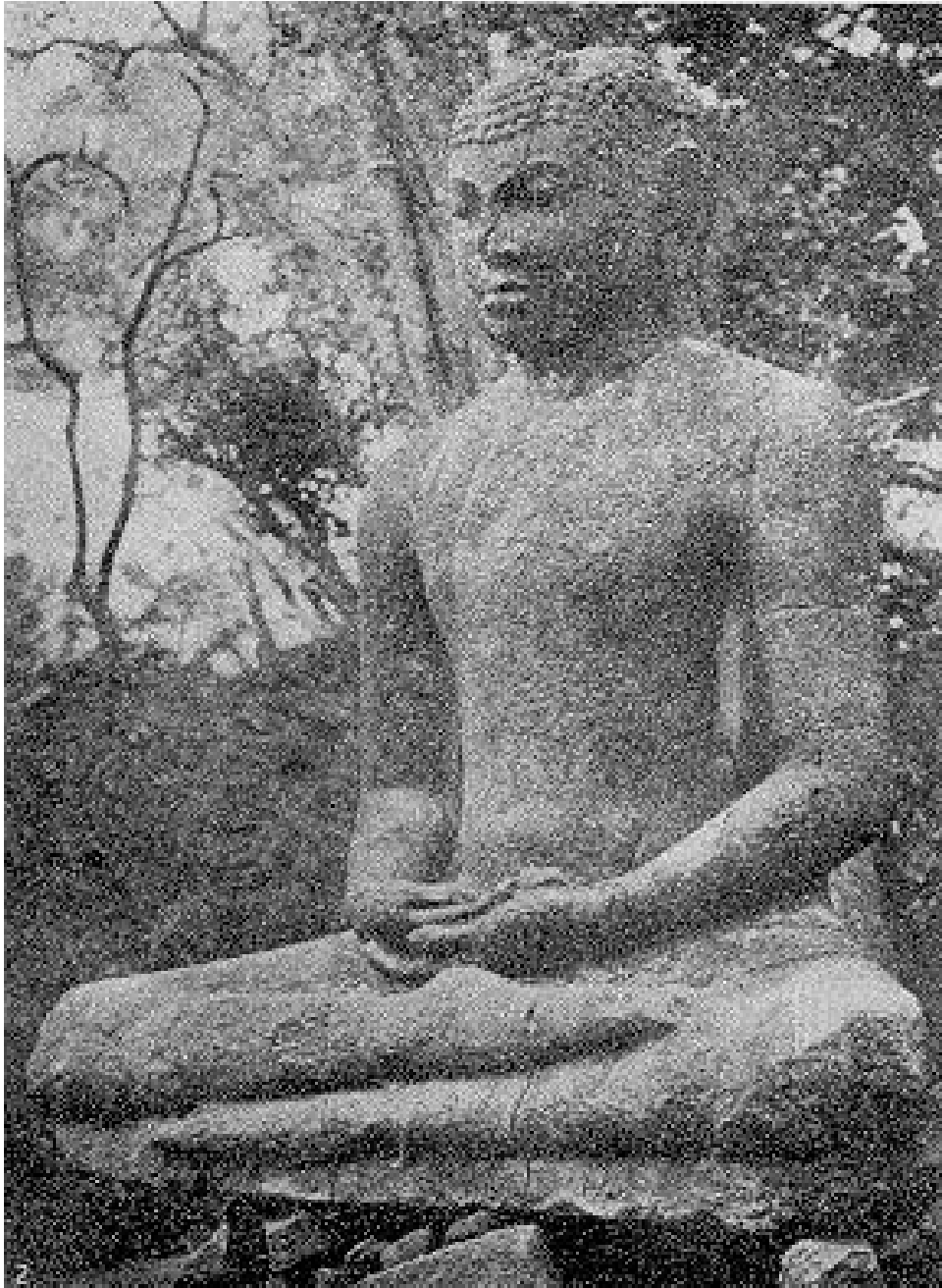
Se comprenderá que en ninguna parte ha abandonado del todo su misión la voluntad del mundo y que quien estime desprovista de sentido para él alguna de esas claras expresiones, no será nunca ciudadano del mundo futuro.

BRONCE DE LA EDAD MEDIA (Sur)



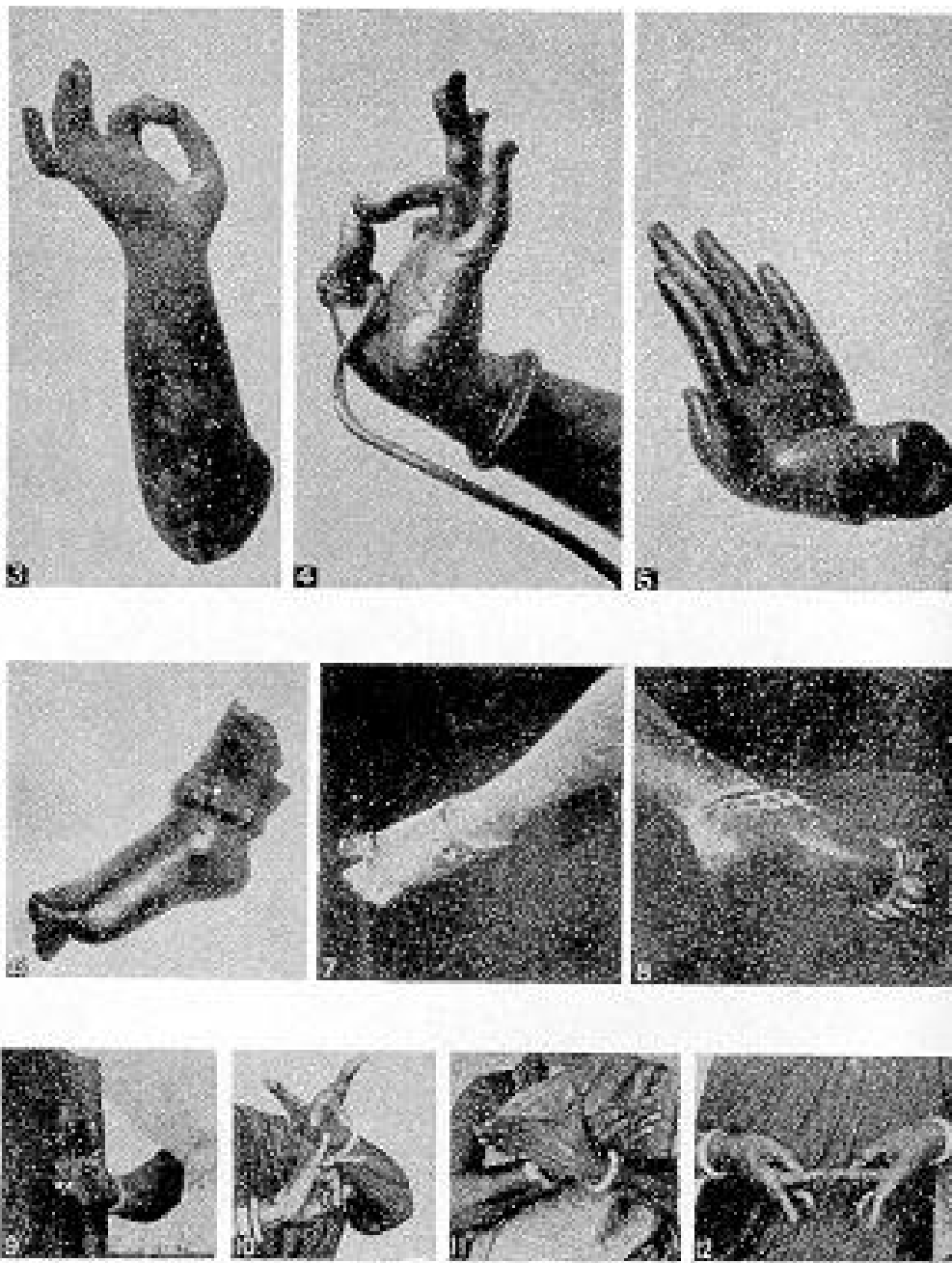
1. Siva, bailarín cósmico. Bronce del Sur de la India.
(*Museo de Madras*), Siglos X al XII.

ESCULTURA GUTPA DE CEILAN



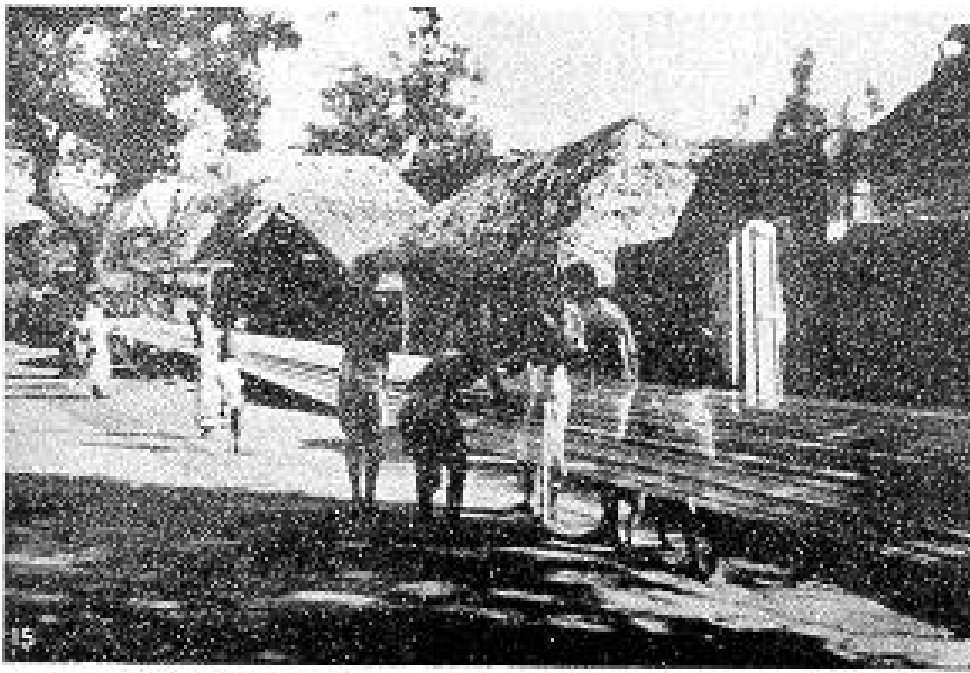
2. Buda en la imagen de un Yogi como una llama que arde sin vacilar.
Dolomita. Anuradhapura. Siglos V-VI.

MANOS Y PIES



3-4. *Vitarka Mudra*. 5. *Abhaya mudra* 6-7-8. Pies de bailarines
9 y 12. Manos de una bailarina. 9. Ciervo. 10. La punta del monte Govardhan.
11. Garuda (pájaro). 12. Cama de cuatro pies.

ARTESANOS

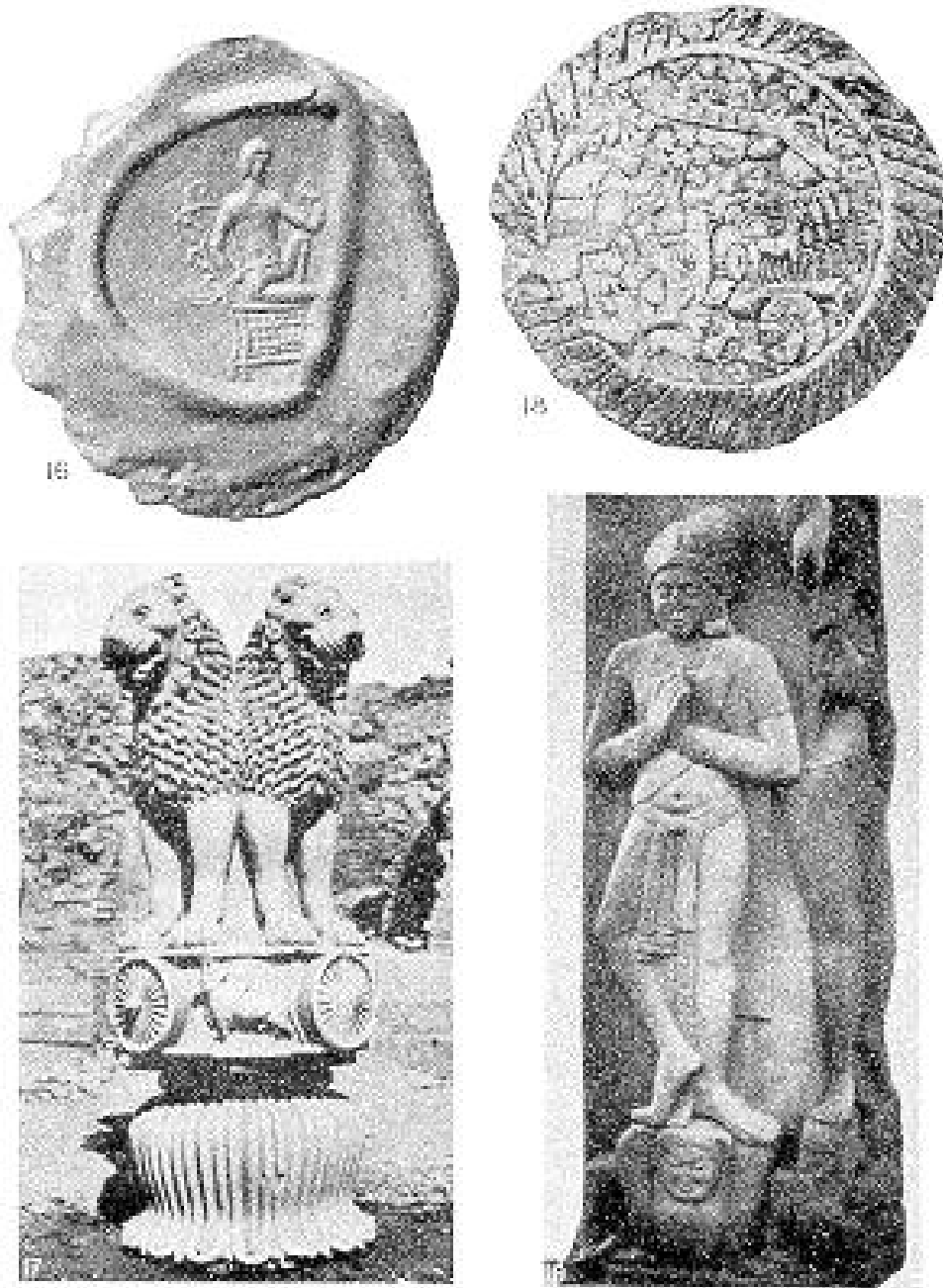


13. Orfebres (Ceilán).

14. Arquitecto (Tanjora)

15. Tejedores preparando la urdimbre de una tela (Madhura).

ESCULTURA BUDISTA PRIMITIVA



16-18. Sellos. Siglos II-III antes de J.C.

17. Capitel de una columna (época de Asoka). Sarnath. Siglo III antes de J.C.

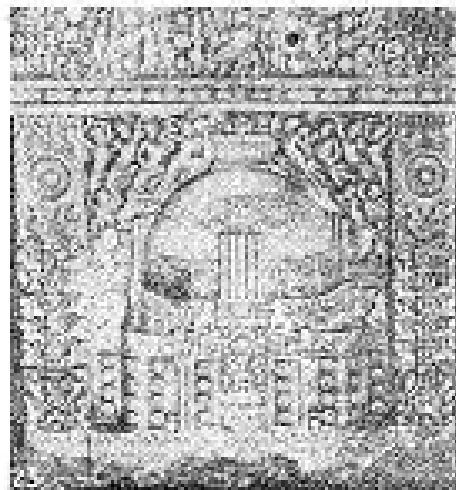
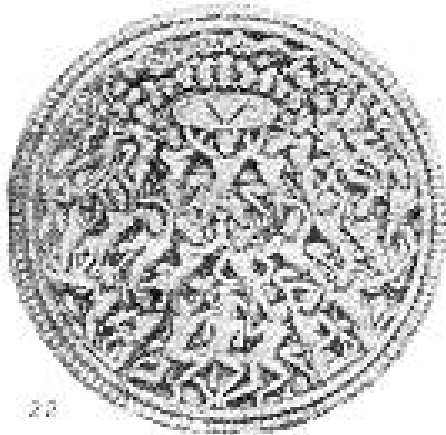
19. Guardián Yahsha. Barhut. Siglo II antes de J.C.

ESCULTURA BUDISTA PRIMITIVA



19 *a.* Driada. Sanchi. Siglo II antes de J.C.

ESCULTURAS DE GANDHARA Y AMARAVATI



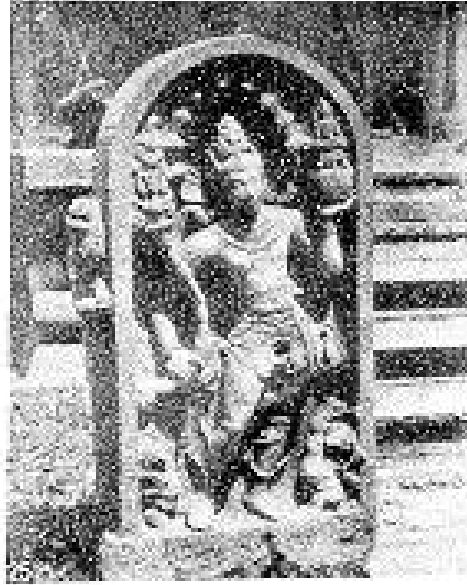
20. Buda enseñando (Gandhara). Siglos I-II.

21. Un Bodhisattva (Gandhara). Siglos I-II.

22. Elevación de la copa. Reliquia (Amaravati). Siglo III.

23. Una *Stupa* (Amaravati). Siglo II.

ESCULTURA GUPTA



24. Buda (Sarnath). Siglos V-VI.
25. Guardián Xaga. Anuradhapura. Siglos VI-VII.
26. Escena de amor. Anuradhapura. Siglos VI-VII.
27. Buda. Anuradhapura (Ceilán). Siglo III.

ESCULTURA CLÁSICA

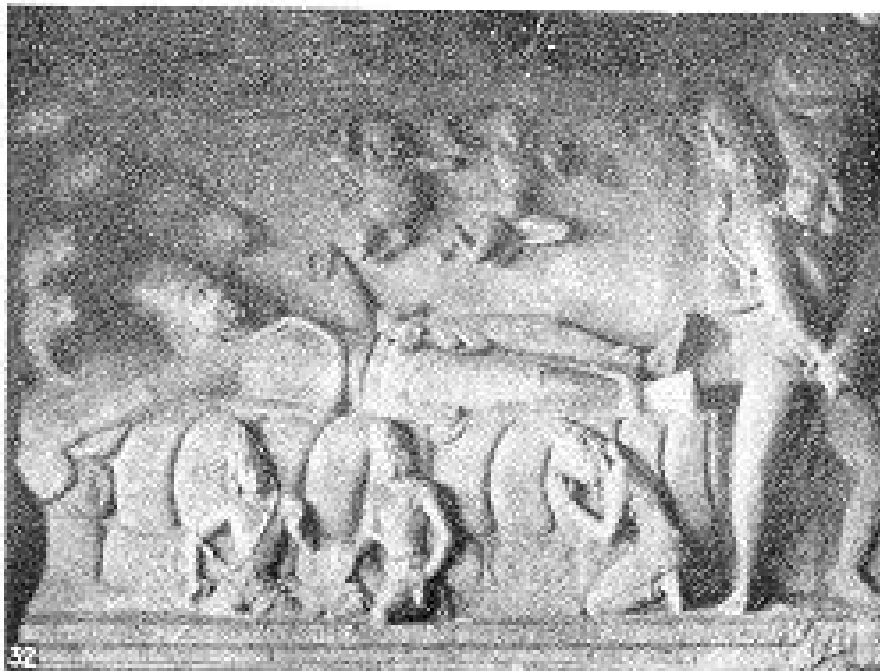


28. Avalokistevara (bronce). Ceilán. Siglo VIII.

29. Jambhala (Kuvera). Ceilán. Siglo VIII.

30. Shiva y Parvati (Ellora). Siglo VIII.

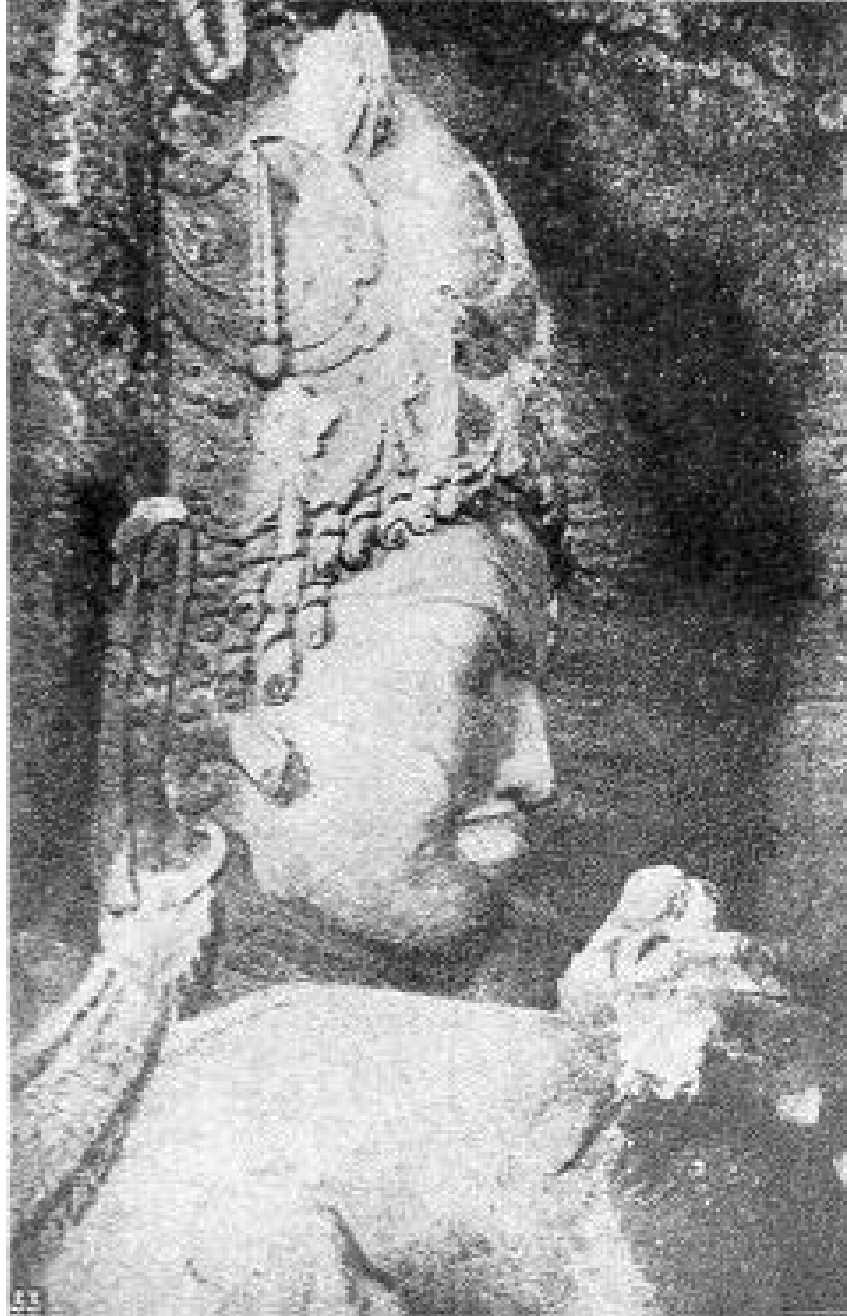
ESCULTURA CLÁSICA



31. Kapila. Anuradhapura. Siglo VIII.

32. Vishnu. Idem. Siglo VIII.

ESCULTURA CLÁSICA



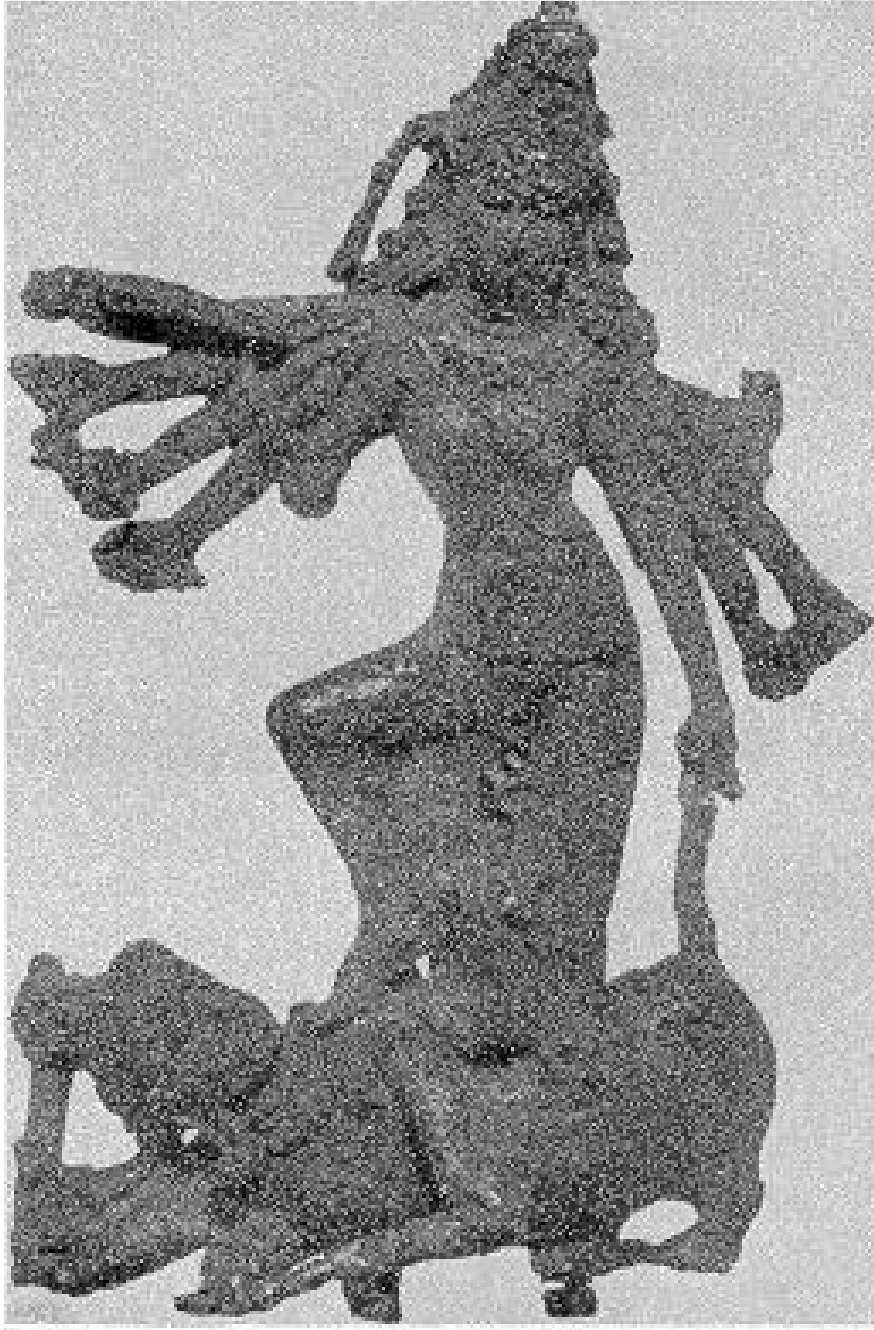
33. Vishnu (parte de Trimurti). Siglo VIII.

ESCULTURA CLÁSICA MÁS RECIENTE



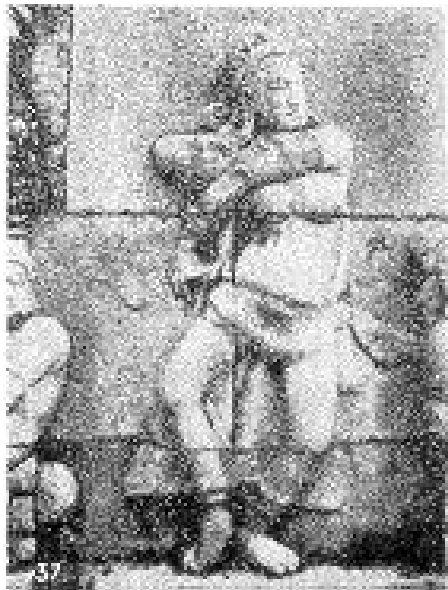
34. Santo leyendo (Pollonaruva). Siglos IX-X.

BRONCE DE JAVA



34 *a.* Durga Mahisha-mardini (Java). Siglos IX-X.

ESCULTURA DE JAVA Y CAMBODJE



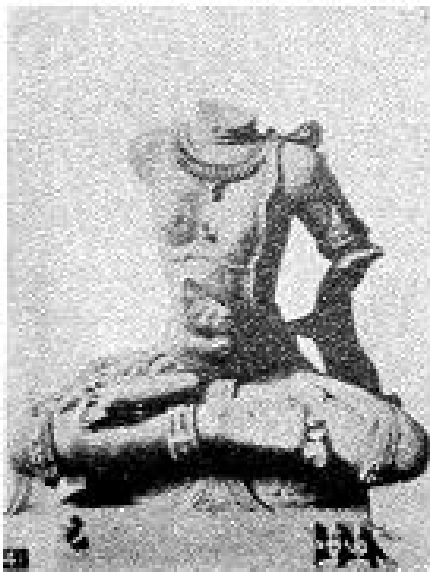
35. Buda (Borobodur). Siglo VIII.

36. Ganesa (Java).

37. Bailarín (Borobodur).

38. Bodhisattva (Cambodje).

ESCULTURA DE LA EDAD MEDIA



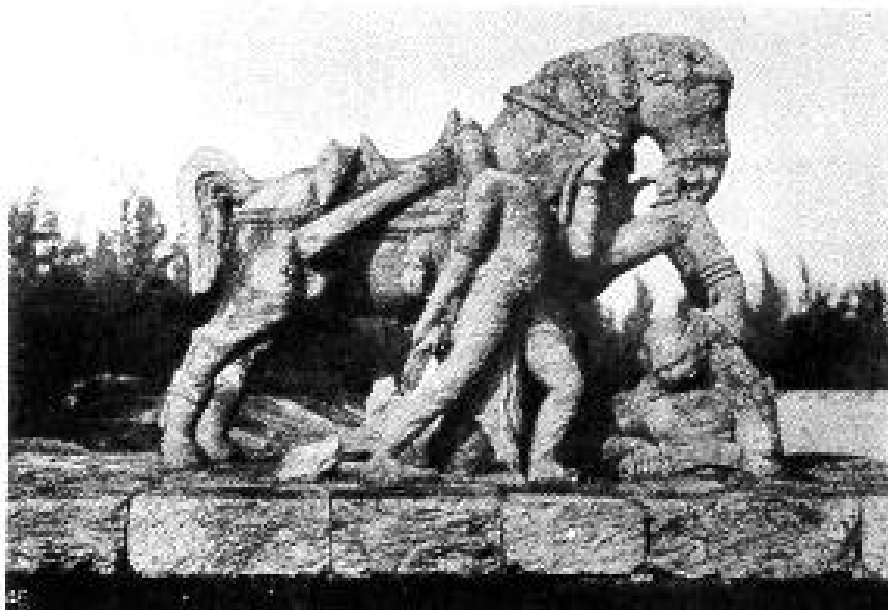
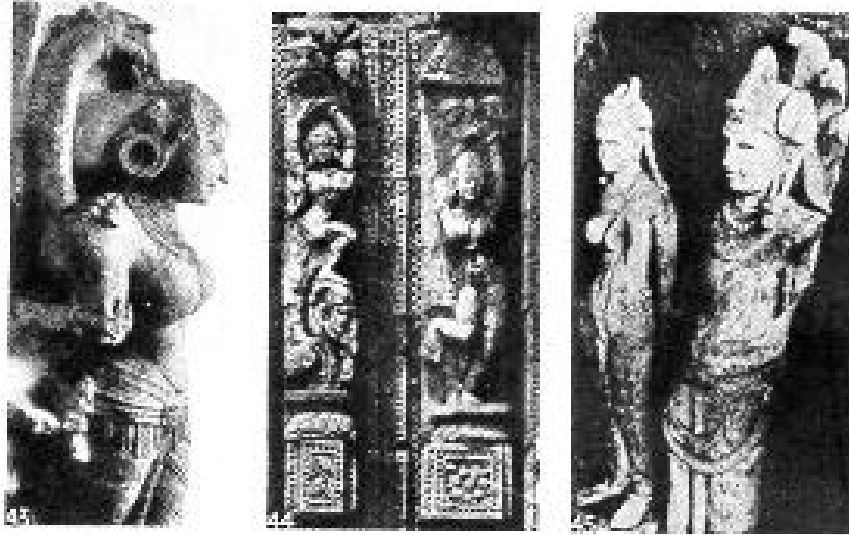
39. Mujer (Gwabor). Siglos X-XII.

40. Ushnisha-vijaya (Sarnath). Siglos X-XII.

41. Figura sentada. Tipo *Kshatriya*. (Sarnath). Siglos XI-XII.

42. Figura sentada. Tipo *brahman* (Sarnath). Siglos XI-XII.

ESCULTURA DE LA EDAD MEDIA



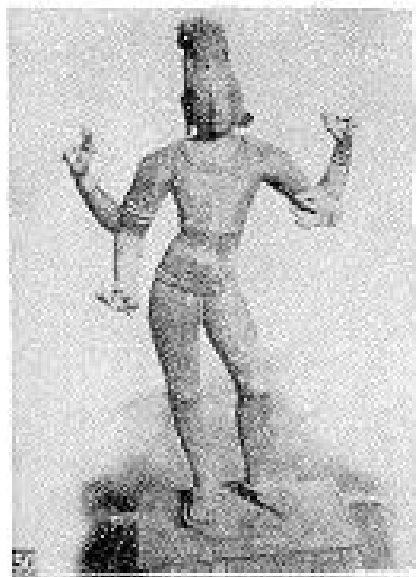
43. Mujer Bhuvaneshvara. Siglo XIII.

44. Mujeres. Konarak. Siglo XIII.

45. Pattini y rey *naga*. Nikauewa. Siglos XI-XII.

46. Caballo llevado de la brida. Konarak. Siglo XIII.

ESCULTURA DE LA EDAD MEDIA (Sur de la India)



47. Manikka-Vasagar. Siglos XI-XIII.

48. Sundara Murthi Swami. Siglos XI-XIII.

49. Hanuman. Siglos X-XIII.

50. Shiva. Siglos X-XIII.

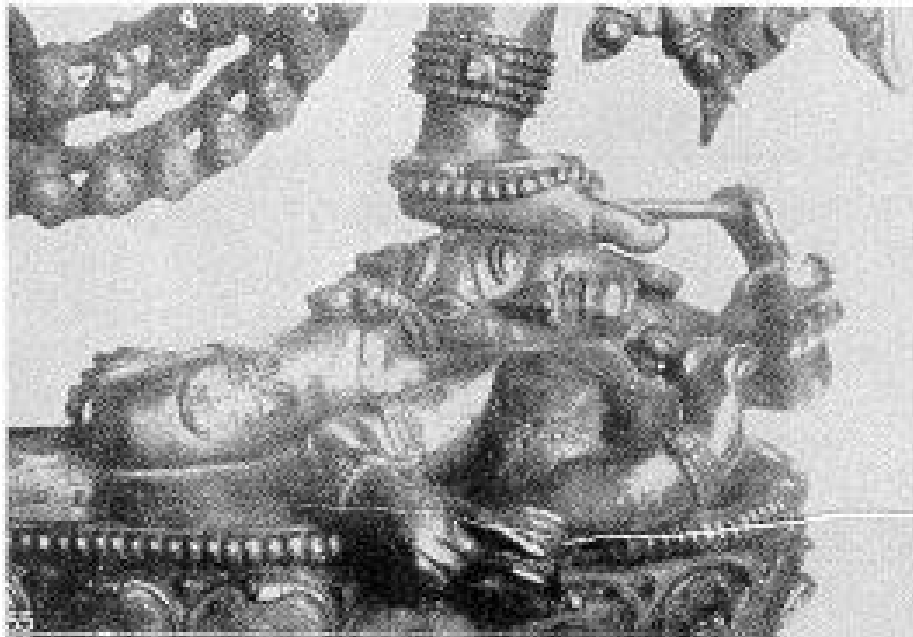
51. Krishnaraya de Vijayanagar y reinas. Siglo XVI.

ESCULTURA DE LA EDAD MEDIA (Sur de la India)



52. Shiva (bailarín cósmico). Nataraja (Detalle de la figura 1). Siglos X-XIII.
(*Museo de Madras*)

BRONCES DE LA EDAD MEDIA

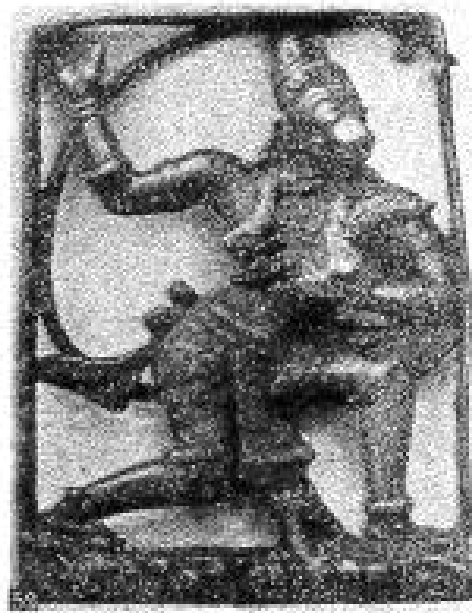


53. Divinidad búdica tántrica abrazando a su Sakti (Nepal).

54. Bodhisattva. Siglo XVI (?).

Enano aplastado (con atributos de Shiva). Detalle de la figura 53.

BRONCES DE NEPAL (fin de la Edad Media)



56. Trimurti. Siglos X-XII (?)
57. Avalokiteshvara. Siglos X-XIII (?)
58. Krishna. Siglo XVII (?)
59. Hanuman. Siglo XVII.

Lo más raro y universal del arte indio es su transparencia suprema. No me acuerdo de ninguna obra en que el movimiento del espíritu brille tan radiantemente como en las imágenes llamadas el Siva de Ellora (fig. 30) y el Avalokiteshvara de Ceilán (fig. 28). Sus gestos parecen expresar una juventud eterna; sus formas son semejantes a las que pudiera adoptar un espíritu antiguo y agradable para presentarse en sueños a un adorador. Y esta misma visión soberana es la que surge en las formas más terribles y suaves; en ese arte, Bhairava no repugna por lo feroz, ni horroriza Kali por su fealdad. Los que velan de esa manera, contemplaban una vida proteica detrás de todos los nombres y las formas y adoraban juntamente la Vida y la Muerte, porque sabían que lo que reina en ese universo es inmutable e imperecedero.

Comprendiéndolo, ¿cómo hubiera podido encadenarles una lindeza sensual, ni enloquecerles el pavor? No temían al Amor ni a la Muerte y cumplían su misión sin miedo ni orgullo. Esta independencia es el secreto de la fuerza de su arte.

De esa libertad serena no se debe deducir que el arte no obedeciera a leyes escritas; al contrario hay motivos para creer que eran regidas exactamente unas reglas que pasan hoy por estorbar la imaginación. Sabemos que en el Japón el arte que parece más espontáneo es el que resulta de la técnica más minuciosa y formalista, y quizás sea siempre la inspiración más profunda y sincera la que no sólo se acomoda mejor a las fórmulas precisas, sino la que las necesita más.

“Las ideas no pueden expresarse sin las palabras más estrictamente apropiadas a ellas, ni hacerse un dibujo sin una ejecución detallada y precisa.”

El ideal consciente es concreto; el Canon de los Shilpashastras, al que se refiere Sukracharya, prohíbe primero las indicaciones anatómicas sin relación con las intenciones del artista y luego cataloga de modo práctico las proporciones de una figura ideal o, hablando más estrictamente, varias series de proporciones según la figura que se quiere hacer. Basta con exponer una de ellas: el sistema de las nueve caras, usado en la mayoría de las imágenes de dioses. En él, la cara —desde la barba a la raíz del pelo— se toma como unidad, siendo la altura de una figura modelo la de nueve caras: el tronco tiene tres caras; el muslo y la pierna, dos cada uno, y con el cuello, la rodilla y el tobillo se completa otra. Las manos y los pies tienen respectivamente una cara de largo. La medición se sujeta a muchos más detalles útiles cuando se trata de obras colosales, para las que se imaginó un ingenioso sistema de aplomo. La consecuencia indudable de todas estas leyes, escritas o no, es que la figura tipo tiene los hombros anchos y la cintura delgada (como un león), los miembros lisos, los dedos finos y afilados, los brazos largos, el ombligo hondo y los ojos grandes y alargados. Este ideal se halla muy próximo a la realidad, de la que podemos darnos cuenta todos los días en los *ghots* de Triveni o de Benarés.

Hay una particularidad en el arte indio y búdico mahayana que causa el enojo de muchos y que incluso llega a destruir en ellos todo discernimiento. Aludo a la representación, en ciertos tipos, de figuras con cuatro brazos o con más y de dos o varios rostros (figuras 34 a 40, 50, 54 y 56). Bastaría indicar que tales formas, sean combinaciones de cuerpos humanos, sean cuerpos humanos con alas, sean mezclas de seres humanos y de animales, han sido empleadas por los artistas más grandes de todos los tiempos. Si tales convencionalismos son malos intrínsecamente para el arte, habría que condenar con el arte indio la esfinge de los egipcios, las victorias de los griegos, los ángeles de la Edad Media, sin tener en cuenta las obras modernas, como el Centauro de Rodin,

Creemos que en una colección de obras de arte indias, se debe apreciar lo bueno y lo malo de manera más sutil que contando los brazos. Tales producciones serán solamente deficientes cuando no faciliten la expresión de la vida.

Es cualidad característica de casi toda la escultura india el que sus formas denotan la salud. Ciertamente que el asceta se nos presenta demacrado, pero las formas de los dioses atestiguan en abundancia las delicias constantes por la firmeza y la suavidad de la carne y esa voluptuosidad impresiona con mayor intensidad en las obras más espirituales, que unen la fragilidad y elegancia del estilo gótico con el total desarrollo posible de las formas físicas. Aun en el mejor arte gótico hay rastros del conflicto, del dualismo entre el alma y el cuerpo, y si en muchas obras de la antigua Grecia no existe ese antagonismo, es porque sólo ésta presenta el cuerpo. Ahora bien, en la escultura india selecta, el espíritu y la carne son inseparables.

El verdadero monismo estético, como la moralidad perfecta, no distinguen la forma de la materia ni el móvil de la acción.

Por el conjunto del arte indio corre una vena de profundo misticismo sensual. No sólo las formas femeninas, sino las masculinas, se juzgan igualmente apropiadas a la representación majestuosa del alma universal, pero el juego de las fuerzas sexuales, psíquicas y físicas, se considera en sí religioso. Ya encontramos esto en uno de los primeros *Upanishads*.

“Porque así como quien acaricia una esposa amada no tiene conciencia de lo interno y lo externo, el espíritu que acaricia al Yo cuya esencia es el conocimiento, no tiene conciencia de lo interior y de lo exterior.”

No dice este pensamiento que la pasión sea degradante, según lo pretenden algunos monjes cristianos o budistas y varios feministas modernos, sino que reconoce con franqueza la analogía existente en el éxtasis amoroso y en el religioso. ¡Cuán rica y maravillosa debiera ser la experiencia emocional de una sociedad a la que la vida se presenta con tan perfecta transparencia y en la que al propio tiempo era el más austero ascetismo el ideal anhelado por los que pretendían recorrer los senderos tortuosos de la Existencia.

Por eso, los tallistas de imágenes, hablando más a la raza que a las idiosincrasias personales, han puesto en los muros de las catedrales, junto al *yogi* y a la *apsara*, el santo y la cortesana idea, y aceptando la vida tal como la vieron, interpretaron todos sus fenómenos con perfecta ortodoxia de visión. Quizás para los lectores occidentales sean la mejor introducción al modo de pensar indio los versos de Guillermo Blake, que en el mismo poema escribe:

Jamás, jamás retrocederé
si el ansia de vencer me quema

y

Abandonemos el amor
arrancando la flor infernal
para volver a ver de nuevo
los mundos de la Eternidad.

Blake, en su época, hubiera podido decir con el poeta bengalí de la nuestra: “lo que he visto nadie es capaz de superarlo”, mirando con igual entusiasmo el Camino de la Persecución que el Camino del Regreso; la afirmación y la negación.

El simbolismo sexual indio adopta dos formas principales, cuyo conocimiento ayudará al estudiante de arte: primera, el deseo y la unión de los individuos, sacramental en su parecido a la unión del alma individual con Dios —el amor de las pastoras a Krishna; y segunda, la creación del mundo, manifestación *lila*, fruto de la unión de los principios cósmicos, macho y hembra —*purusha* y *shakti*. El admirable arte erótico de Konarak significa claramente el poder fecundante del sol, quizás no sin un elemento de energía simpática. Las explicaciones populares de semejantes figuras no son menos absurdas que los textos críticos de los que las condenan desde el punto de vista moderno de la decencia convencional. Se encuentra en las escrituras de los templos indios, ya raras veces, ya con frecuencia, y sencillamente porque el éxtasis voluptuoso tiene también su puesto en la vida y porque los que interpretan la vida son artistas. A ellos tales imágenes les parecerían apropiadas por la dicha que exteriorizan y por su más profundo simbolismo. En cuanto a esto, es notable que esas figuras —y en realidad todo el encaje esculpido de los templos indios— estén reducidas a los muros exteriores de la construcción. Siendo el interior de la misma completamente liso: tal es el velo de la Naturaleza, vida empírica, envolviendo a lo Único, sin aminorarlo ni concretarlo por la variedad. A los

que tales símbolos parecen naturales, como sacados de la vida misma, les daría asco el arte erótico de las exposiciones modernas.

Mientras que el arte Gupta es, sobre todo, búdico, el período clásico corresponde al Renacimiento índico. Durante cierto tiempo las dos creencias subsistieron juntas; luego, menos en Bengala, Nepal y Ceilán, prevaleció por completo la forma brahmánica. El mismo arte Gupta, que se transformó en indio clásico, fue también el factor dinámico de la formación de la escultura búdica de los Tang, en China (siglo VIII); de la pintura Nara, en el Japón, y de los grandes monumentos de Java (Borobudur). Véase cómo en el Extremo Oriente, hacia los siglos VII y VIII, se desarrolló una intensa y amplia actividad estética, cuyos orígenes hay que buscarlos en la India en los siglos V y VI.

Después de estas digresiones volvamos al arte actual.

Los ejemplos más típicos de la escultura clásica se hallan en Ellora, Mamailapuram, Ceilán y Java. Uno de los más hermosos es el Kapila, tallado en la roca, en Anuradhapura (fig. 31). Al lado del *Vihara* Isurumuniya, el sabio está representado como un hombre de suprema dignidad, y sentado en una postura majestuosa contempla el interior de su cripta, como si esperase la venida de los hijos de Sagara; su interés por las cosas exteriores nos indica que la figura es la de un hombre y no la de un dios, sin perjuicio de su asombrosa grandeza.

Tan vasto de líneas, pero más espiritual, es el pequeño Avalokiteshvara —el Salvador búdico—, de Ceilán también (fig. 28). Esta estatua, representación de una persona prudente y eternamente joven, está tratada con sencillez y gracia perfectas. Levanta la diestra, como enseñando; la corona y el cordón son los signos de su categoría divina, y la figura sentada en la corona quiere recordar al Dhyani Buda, del que emana el Bodisattva, cual una de sus múltiples modalidades.

Muy diferente de asunto, pero no menos impresionante como obra de arte consumada, es la figura sin duda materialista de Jambhala o Kuvera, dios de la riqueza (fig. 29), con su mangosta y su alcancía. Se encuentra también en Ceilán y es, probablemente, contemporánea del Avalokiteshvara. Este Jambhala, rollizo, orondo y satisfecho, personifica muy bien al Comercio, por lo menos al de antaño, pues, por desgracia, en nuestros días la han usurpado el trono los *rakshass*.

Las figuras de Shiva y Parvati, asociadas en Ellora, se parecen mucho al Avalokiteshvara de Ceilán, por la gracia del movimiento y la suavidad del modelado. Están sentados en sendas kaslas, con Rayana sobre ellos, esforzándose en arrancar la montaña; Parvati se estremece y se vuelve para tender los brazos a su señor, que con el pie empuja la terrosa mole. Otra obra importante de Ellora en la que se expresa un movimiento violento con idéntico vigor, se halla en la cueva de los Diez Avatares, y se ocupa de Narasimha matando a Hiranya-Kasipu. Está muy deteriorada.

A una clase diferente de escultura, notabilísima por su majestad y atrevimiento de líneas, pertenece la *Trimurti* de Elefanta (fig. 33), la más fácilmente accesible de todas las producciones de la escuela india clásica. Las cabezas de esta triple imagen poseen la absoluta distinción de un tipo étnico aún familiar. Aunque cada una de ellas sea la representación de un carácter distinto, los tres rostros sugieren la idea de un perfecto reposo velando la serenidad de una vida interior profunda.

De igual valor que esa triple figura de Elefanta es el Narayana acostado (fig. 32) de Mamailapuram. Narayana, adorado por Lakshmi, descansa en el intervalo de dos creaciones, sobre la serpiente Ananta (Infinito); dos Asuras amenazadores se alzan a su derecha. En Mamallapuram se encuentra además una excelente reproducción del combate de Dura con los Asuras, y varias esculturas de animales, de ternura, ingeniosidad y tamaño insuperables.

Todas estas imágenes, sin vacilación, torpeza y detalles inútiles, expresan perfectamente con su acción la pasión que las anima. El arte clásico no decae rápidamente al concluir el siglo VIII; su espíritu continúa inspirando gran número de obras algo tardías, y también las tradiciones locales se siguen manteniendo largo tiempo. El gran Nataraja de Madras, tal vez del siglo X (fig. 17) —hay otros de épocas posteriores e incluso de nuestros días—, ha sido ya mencionado. Una estatua de cobre, más pequeña y menos conocida, es la de Durea matando al demonio Mahisha (fig. 36 *a*), la cual corresponde al siglo IX, y pertenece en la actualidad al museo de Leyden, procedente de Java. En ella se ve con qué sinceridad los brazos numerosos, aun en forma apaisada, pueden reforzar el movimiento del conjunto de la figura de una manera extraordinariamente sutil. Esta representación de una diosa vengadora, emociona por la tristeza y la ternura que causa, y su actitud está tan alejada de la cólera, como el cielo del infierno. Tal estatua manifiesta a maravilla, por su aislamiento espiritual, la teoría india de la vida. Si un texto como el Chandi Parva de Markandeya Purana tiene escasa significación para un estudiante occidental, la imagen de que se trata revela mucho de lo que puede significar para un indio. No sería exagerado decir que el estudio del arte anejo al del *sruti* y del *smriti* es absolutamente esencial para entender el Indoismo. Veremos luego que esto posee igual valor para la pintura vaishnava posterior, que para la escultura sivaíta clásica.

Otra estatua javanesa de gran interés es el Ganesha de la figura 36. Observaremos que el tema, más extraño, brotado en armonía con una venerable tradición, puede llegar a expresar una profundísima sabiduría.

Java es rica en hermosas imágenes; citaremos entre ellas el Dhyani Buda (fig. 35), que sin duda data del siglo IX. Las más sorprendentes esculturas javanesas no son, sin embargo, las figuras aisladas, sino la larga serie de relieves que bordean el camino de

las procesiones (que se extienden en una distancia de dos millas) a contar del gran monumento búdico de Borobodur.

Estas esculturas no se refieren a una mitología compleja, sino a los sencillos acontecimientos de los *jatakas* e historias de la vida de Buda, y son todas gratas por su sentimiento y por la suavidad y plenitud de sus formas. Estos admirables relieves son, sin disputa, las mejores obras Indias escultóricas que tratan de la vida humana ordinaria, y como tales, sirven de fácil introducción al arte oriental con preferencia a las producciones más complicadas. Ningún crítico ha aventajado a Mr. Haveli, que escribe con acierto “que cada grupo y cada figura es absolutamente verdadero y sincero en la expresión del rostro, el ademán y la posición del cuerpo, y que cualquier acción que relaciona entre sí a los distintos grupos y figuras se cuenta con vigor y sencillez, sin buscar el efecto, y que así es, porque sólo así podía ser”.

Las formas poseen una plenitud que parece emparentarlas más con el arte Gupta que con los tipos indios clásicos, y tal vez las esculturas más afines sean las que hay en la India, en las cuevas de Badami. Particularmente, en esas obras javanesas, las canturas no son nunca tan extremadamente finas, ni los miembros tan gráciles como en el arte indio clásico, lo que quizás indique que los artistas javaneses, al ir, si fueron, a la India Oriental, pasado el periodo primitivo, evolucionaron artísticamente con independencia de las fases posteriores del arte indio.

Nos limitaremos aquí a citar unos pocos de los asuntos separados de los más famosos de esos relieves; el de Buda atravesando el mar; el de un bailarín delante de un rey (fig. 37); la cabeza de un Bodhisattva; la llegada de un buque de ultramar (fig. 141), y un grupo junto a un pozo de una aldea.

El arte indio en Java terminó con las conquistas mahometanas del siglo XIV. Mientras, los constructores y escultores indios habían edificado los grandes templos de Cambodje y esculpido numerosas y espléndidas figuras de otro estilo, de origen indio todavía, pero de desarrollo independiente. Estas obras están fuertemente influidas por un tipo étnico particular (fig. 38) más mongol que nada de la India, pero que aun recuerda la nombrada Trimurti de Elefanta. El trabajo se detuvo en Cambodje en el siglo XII y jamás se reanudó. Birmania y Siam se indianizaron también pronto y se conservan budistas hasta hoy. El arte búdico de China vino primero por la Bactriana, a través del Turkestán, y después, en el siglo IV, directamente de la India, manteniendo así, como en el Japón, una tradición hierática que se perdió en el siglo XIV, cuando la doctrina Zen le dio un nuevo impulso.

Volvamos ahora a la India para estudiar la escultura medioeval búdica en parte, pero más indoísta que búdica. Uno de los grupos de mayor importancia es el de los bronce sivaítas del Sur, que comprende el Nataraja (figuras 1 y 52) ya descrito, y bastantes

ejemplares posteriores. Varios de éstos representan los grandes santos Tamiles de los siglos que precedieron al X: Manikka Vasagar (fig. 47); Apparswami, Sundara Marli Swami (fig. 48); Tiru Iñana Sambhanda Swami, de los que se han encontrado hermosos ejemplares en Polonnaruva. Una estatua de Hanuman, procedente de Ceilán (fig. 49), y ahora en el museo South Kensington, conmueve lo indecible por su mezcla de inteligencia semidivina, de devoción animal y de irreprochable vitalidad, pues muestra una gravedad no del todo incompatible con cierta malicia. A este grupo se podría añadir la bella figura de un sabio hallada en Polonnaruva y llamada sin motivo retrato de Parakrama Bahu el grande (fig. 34) que, sin embargo, consideramos anterior.

De unos tres siglos después son los hermosos retratos en latón de Krischnaraya, de Vijayanagar y de sus ruinas (1510-1529) (fig. 51). La escultura dravídica, que se conserva a menudo en los grandes pilares monolíticos de las salas de mil columnas, continuó floreciendo hasta mediados del siglo XVII, pero sus últimas producciones, aunque muy acabadas, carecen con frecuencia de sentimiento y tienden más bien a expresar un poder demoníaco.

El Norte nos ofrece muchas muestras excelentes de la escultura búdica de la época clásica, y de los períodos más recientes no nos faltan en Behar y en Bengala, incluyendo numerosos bronce hasta el momento poco conocidos. La preciosa cabeza de Tara (shakti de Avalokiteshvara), de Sarnath (fig. 40), pertenece al tipo selecto de la escultura búdica medioeval, de la dinastía Pala. Un fragmento conservado en Gwalior (fig. 39), no pasa de ser una de las vulgares imágenes de mujeres jóvenes que nos ha legado el arte medioeval. Dos cuerpos sin cabeza, de Sarnath (figs. 41 y 42), ilustran admirablemente los tipos ideales kihatriya y brahman.

La tradición búdica ha subsistido hasta nuestros días en el Nepal, mostrando en el último siglo únicamente una marcada decadencia. Del Nepal pasó casi intacta al Tibet. Muchas obras de las colecciones europeas e indias consideradas tibetanas, son en realidad de origen nepalés, y aun las indudablemente tibetanas se deben a la habilidad de los artífices del Nepal establecidos cerca de Lhasa. Todavía se encuentran con frecuencia bellas obras primitivas del Nepal. El Avalokiteshvara de pie (fig. 57), que recuerda al Bodhisattva pintado, de Ajanta (fig. 60), lo estimamos anterior al siglo XII. La escuela artística de Calcuta es rica en bellas estatuas, de las que reproducimos en este libro una Trimurti (fig. 56) y un Bodhisattva (fig. 54). Una, con un par de encantadoras manos, se reproduce en la figura 5. Las figuras 53 y 55 dan los detalles de una doble imagen, en la que se patentiza indiscutiblemente el parentesco del budismo tántrico y del arte sivaíta; los personajes enlazados no cabe duda que son Shiva y Parvati, o con más generalidad Purusha y Shakty, mientras que el enano aplastado (que ostenta los mismos atributos de Shiva, cuyo pie le aniquila) constituye, según ya dijimos, un antiguo motivo indio (fig.

1). Conviene indicar que los tallistas del Nepal tradujeron con frecuencia asuntos vaishnavas, tales como Vishnu, Krishna o Radha.

Gran parte de la mejor escultura medioeval india viene de Orissa. Sería difícil encontrar en otras regiones del mundo un ejemplo más perfecto de adaptación de la escultura a la arquitectura que el que nos ofrece el templo del Sol en Konarak. Es notable hasta qué punto esas fachadas de las catedrales de Orissa, con sus estatuas inseparables del edificio, se parecen a las iglesias contemporáneas de Europa occidental, sin que haya, como es natural, ninguna relación directa posible. Es una de las muchas pruebas de que las necesidades y las intenciones semejantes suscitan el descubrimiento de principios de arte idéntico.

Las mejores figuras de Konarak se distinguen por su exquisita dulzura y por su vitalidad. Las estatuas de mujeres no cabe duda que son obras de enamorados (figs. 43 y 44); pero las que causan mayor impresión son las de los animales: el caballo con su conductor (fig. 46) tiene una grandeza inusitada, y algunos de los corceles más pequeños, que tiran del templo puesto sobre enormes ruedas, expresan una tristeza casi tan profunda como la de la Mashihamardini javanesa. Hay en South Kensington, en la sección india, un grupo importante de un *Guri y sus discípulos*, atribuido anteriormente al Nepal, con evidente error, y que procede sin duda alguna de Konarak.

En Ceilán, la escultura hierática en metal, piedra o ladrillo decayó rápidamente a partir del siglo XIV o aun antes; en el siglo XVIII sólo subsisten sus tradiciones, pero aun las peores obras de la última época creadas según el canon, son preferibles a las imágenes de alabastro sin vida, importadas con frecuencia de Birmania. Por otro lado, ciertas figuras de madera, medioevales y más recientes, e incluso algunas modernas, *bali* y máscaras de diablos, bailarines, cingaleses, han conservado el espíritu de las producciones antiguas, y merecen un estudio atento. La figura 45 representa a Paltini, manifestación de Paruati, y a su esposo, o tal vez a la diosa con un rey naga.

Quedan todavía en Madras y Tanjore hábiles tallistas y fundidores, así como arquitectos expertos. Ciertas figuras de cobre hechas recientemente valen tanto como las que se hicieron en los dos últimos siglos. En la India del Norte escasean las obras modernas de mérito. La escuela floreciente de artífices de Jaipur produce discretas imágenes de dioses indios, en mármol blanco, muy pedidas en todo el Indostán. Un artista que vivió en Jaipur, Mali Ram, merece ser mencionado por la excelencia de su técnica en piedra, madera y metal, que abarcaba desde los sellos grabados a las grandes estatuas de mármol y a las caretas de metal. Las figurillas realistas de barro cocido, llamadas de Lucknow, son notables sólo por la destreza del modelador, que se confunde con la de un reproductor fotográfico, y por lo general representan personas enfermas o hambrientas.

La escuela artística de Bombay pretende ser de Paros. Las obras de la escuela de Calcuta entran con preferencia en el dominio de la pintura.



Sello de la corte de Vadrantapa (VI siglo después de J.C.)
que representa a Gaja-Laksmi.

CAPITULO III

La pintura.

Las pinturas pueden ser destruidas muy fácilmente por accidentes o a propósito, y lo que queda de la pintura india no es, ni mucho menos, la centésima ni la milésima parte de ella. No podemos, sin embargo, dudar de que ese arte se practicara continuamente desde la época pre-budista hasta nuestros días. En la más antigua literatura Pali ya se mencionan los frescos (*patibhana citam*), es decir, “conversaciones pictóricas” (escenas de amor), las cuales fueron condenadas por Buda, que no permitió más que la representación de las guirnaldas y los ramos de flores.

También hace alusión a una galería de cuadros (*cittagara*), perteneciente al rey Pasenadi de Kosala. Las esculturas de Barhut implican la existencia de una escuela contemporánea de pintura, y hay aún ahora en los subterráneos de Ramgarh (Orissa) vestigios de obras pictóricas que datan de los siglos II y I antes de J. C. En Ajanta se hallan muchos más restos de la pintura correspondiente a los seis primeros siglos de nuestra era. La mayor parte de las mejores obras son del período Gupta, mientras que las últimas, las de los subterráneos I y XVII, pertenecen a la época clásica. Hay, además, pinturas del siglo VI en Bagh (Malwa), y del V en Sigiri (Ceilán). No quedó nada del periodo que comprende del 650 al 1550, salvo algunas miniaturas búdicas de Nepal y unos pocos fragmentos en Ceilán. Después de 1550 reanudamos el hilo de las antiguas tradiciones en la pintura Rajpút de Rajputania y del Penyab en las cubiertas de los manuscritos de Orissa, en los frescos populares y hieráticos de la India y Ceilán, al paso que a la sazón aparece el nuevo estilo ecléctico de los mongoles.

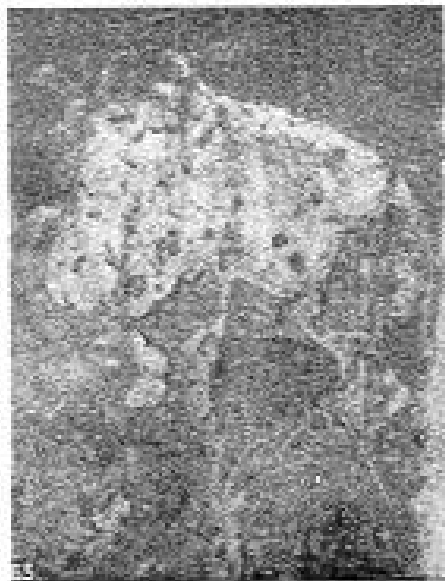
Las pinturas de Ajanta, aunque muy estropeadas, son el monumento más grande que existe de la pintura india antigua y la única escuela, exceptuada la egipcia, en la que el tipo humano de piel oscura es el normal. En ella no se sabe qué admirar más, si la perfección de la técnica o la intensidad emotiva que atesoran, hasta el extremo que su vida nos parece muy cerca de la nuestra, a causa de que son tan modernas de dibujo como de sentimiento. Proviene de la misma cultura religiosa y refinada que las obras de Kalidasa y muestran idéntica comprensión honda de los corazones de los seres humanos y animales, a la que valió a Sakuntala su inmortalidad y a la que brilla incluso a través de los artificios de Bana.

PINTURA BUDICA CLÁSICA



60. Bodhisattva. Ajanta. (Fresco en la cueva 1ª). Siglos VI-VII.

PINTURA BUDICA CLÁSICA



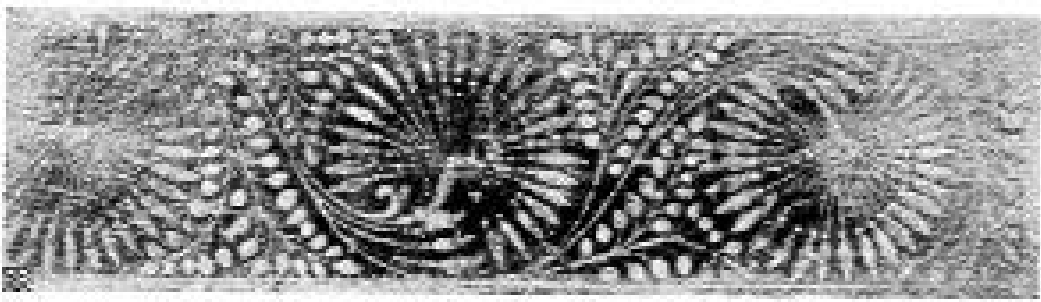
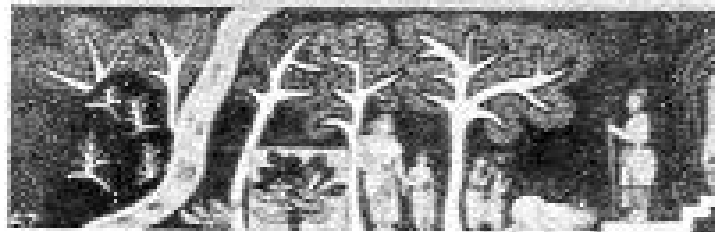
61. Cabeza de muchacha. Siglos VI-VII. Detalle de Ajanta.

62. Muchacha sentada. Idem id.

63. Elefante. Idem id.

64. Princesa con flores de loto. Sigiri (Ceilán). Siglo V.

PINTURA BÚDICA DE LA EDAD MEDIA



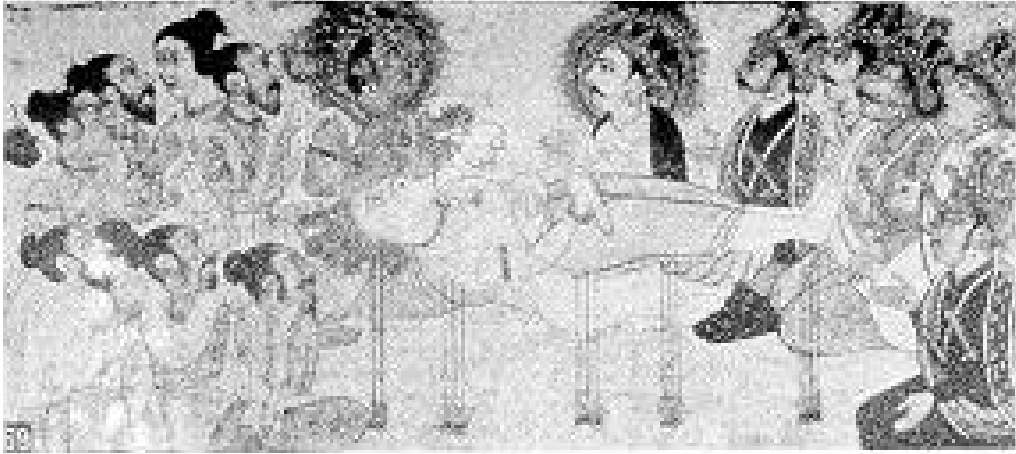
65. Buda domando al elefante loco. Aravate (Nepal). Siglos XIV-XV.

66. Tara. Parte de una cubierta de libro.

67. Episodios del *Vessantara Jataka*. Frescos (Ceilán).

68. *Pichcha mal*. Parte de una cubierta de libro pintada. Siglo XVIII.

PINTURA RAJPUT



69. Muerte de Bhisma (Rajputana). Siglo XVI.

70. *Kaliya-damana* (Krishna matando un naga). Rajputana. Siglo XVIII.

DIBUJOS RAJPUT



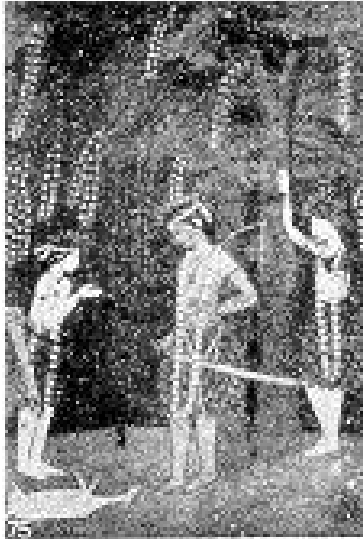
71. Cabeza de muchacha cantando. Siglo XVIII.

72. Krishna bailando. Siglo XVIII.

73. Retrato de una mujer- Siglos XVIII-XIX.

74. Coro para la danza de Krishna. Siglo XVIII.

PINTURA RAJPUT



75. Rama, Sita y Laksman (Rajputana). Siglos XVII-XVIII.

76. Shiva y Parvati (Rajputana). Siglo XVIII.

77. El mismo asunto. Siglo XIX.

78. Ragini Tori (Rajputana). Siglo XVIII.

Aunque trata asuntos religiosos, el arte de Ajanta es demasiado libre para que se le pueda llamar hierático; crea más bien que sigue los tipos que continuarán preponderando durante tantos siglos. Lo gracioso de sus movimientos, el sereno dominio de sí mismo, el amor de que está saturado cada uno de sus gestos; su tristeza intensa, aun en los momentos de mayor alegría, como si su risa no se apartase de sus lágrimas, producen una impresión inolvidable a quien se ve por primera vez en esas sombrías galerías de pintados muros. Ese arte denota una elevada cultura; todo en él expresa ardor o ternura, tristeza o dicha; siempre dentro de los límites de una vida regulada por la más estricta etiqueta. Posee un vigor emocionante tal, que esta reserva forma parte integrante de su mérito; pasión y pudor son inseparables y no se conoce en el mundo un arte menos sentimental.

La vida que pinta es la de los palacios y las cortes del cielo y la tierra; pero no hay en ella esa transposición de la de las aldeas y los bosques que se nota en las producciones rajputanas; los reyes y las reinas, los dioses y las diosas están dotados de tal afecto y sinceridad, de tan ingenuas dignidad y sencillez, que ni por asomos podemos compararlas a las cortes y las aristocracias modernas. Sin duda, por entonces (como hoy por doquiera que subsisten las condiciones de antaño), el mismo labrador era un aristócrata y se expresaba con igual elegancia que el cortesano; pero hay un milagro mayor aún: el de recordar que bajo las fórmulas de la finura y la etiqueta, el movimiento del espíritu puede ser tan seguro y rápido como en la cultura popular más ingenua. No sólo los pobres, sino también los ricos, son capaces de entrar en el Reino de los Cielos, y esto es más hermoso y grande que cualquier teoría democrática moderna, pues supone un estado donde los menos y los más cultos comparten igual cortesía y en el que se sienten al unísono felices y a gusto los reyes y los pastores. Quizás ese ideal aristocrático existió ya en Europa en el siglo XIII, pero es preciso, para hallar de nuevo en el arte occidental semejante brío y análoga ternura, remontarnos a Chartres y a los primitivos italianos, con los que los artistas indios tienen tan extraordinarias afinidades.

La *Chadanta Jataka*, historia del nacimiento del elefante de seis defensas, es una de las más preciosas leyendas búdicas, pero las pinturas de la cripta XVII la exponen con un dolor más emocionante que todas las palabras y como ejemplo de la realización más completa de los sufrimientos inauditos que siguen, como fruto de la mala voluntad. Por un lado se halla el gran elefante blanco (fig. 63), una de las encarnaciones del que será Buda, del que se dijo que no hay un lugar en el mundo donde no mortificara su cuerpo por amor a las criaturas; el augusto animal domina como una montaña nevada al cazador, por el que se arranca los colmillos. Por otro lado, en un pabellón se ve a la joven reina, que fue la mujer de Bodhisattva, enojada por una futesa y meditando vengarse. Es juvenil, encantadora y dulce y envía a su cazador en busca de esos colmillos (que nece-

sita para ser feliz) con igual ligereza que la mujer moderna manda sus emisarios a las selvas ecuatoriales o a las soledades polares para que la traigan los despojos de la muerte. Espera con impaciencia el regreso del cazador, y cuando éste se presenta victorioso para ofrendarla las prendas del que sabía que era la más noble de las criaturas, lejos de ser dichosa, se sintió anonadada por un dolor acerbo que rompió su infantil corazón y la mató.

La pintura grande de la cripta I (fig. 60), cuyo fondo rocoso recuerda el monte Potalaka, y cuyo principal personaje hembra es una shakty, representa probablemente al Bodhisattva Avulokiteshvara o quizás la partida del Príncipe Siddharta de su palacio (La gran Renuncia). En ambas suposiciones el asunto consiste en el abandono de todas las cosas por un ser superior en busca de curación para los males del mundo. Las figuras están tratadas con superior maestría y con la amplitud de dibujo que hallamos en la mejor escultura del siglo VIII. Se nos antoja que el pleno desarrollo de la pintura precedió algo al de la escultura.

Sabemos por referencias literarias que, aunque expresamente prohibido en relación con el arte religioso, gozaba el retrato de gran predicamento entre los príncipes y los cortesanos, y, sobre todo, entre las mujeres. Hay obras en Ajanta que sólo pueden ser consideradas como retratos, o que por lo menos podían serlo; pero estos retratos, como fácilmente lo supondremos, lo son en el sentido del Asia antigua, y no se deben juzgar por la exactitud del parecido con un individuo en un momento dado, puesto que expresan el carácter de una época, y es ese carácter y no meras particularidades lo que el artista ve, por el amor y la vista interna, en la persona que observa. Quizás no haya en ninguna otra parte una realización más completa y expresiva del misterio femenino, una revelación más íntima de su naturaleza sensual y sensible que en el fragmento de Ajanta, del que la figura 61 reproduce los contornos. También podemos citar algunos detalles similares en la vasta “Batalla de Ceilán”. No olvidaremos el retrato semejante de Shakuntala que poseía el rey Dushyanta:

«El arco gracioso de las cejas sobre los ojos grandes.»

La técnica de todas estas obras es muy interesante para los que estudian los Instrumentos de trabajo del pintor y la historia de la pintura. La pared se preparaba aplicándola una capa de barro, boñiga de vaca y loba pulverizada, mezclada a veces con cascabillo de arroz, con todo lo cual se untaba la tosca superficie de la roca socavada. La primera capa tenía dos milímetros y se la cubría con una pelusa de fino estuco blanco pulimentado, así como toda la cripta, incluso las esculturas. La manera de pintar se diferencia principalmente del fresco italiano, por el mayor tiempo que estaba molada la cal

india y por el hecho de que, después de ejecutada, se oscurecía la superficie pintada con una pequeña trulla, procedimiento útil para impregnarla profundamente del color. El primer trabajo con el pincel consistía en hacer un dibujo de trazo rojo sobre el fondo blanco; luego venía una especie de monocromía verde terrosa, que todavía dejaba ver el contorno rojo; a continuación el colorido local, y más tarde el realce de los perfiles con los negros y pardos, proporcionaba decisión y cierta lisura, para terminar con el sombreado necesario (Herringham). Tal vez la característica técnica de las obras de Ajanta es la de que están dibujadas con el pincel, dependiendo su mérito de la fuerza y la habilidad de los contornos más bien que de una tentativa para producir la ilusión del relieve. En ellas se atacaban con resolución y valentía los más arduos problemas de la perspectiva (fig. 62). Hay muchos estilos completamente distintos en el dibujo, cuyas relaciones e historia no han sido todavía acertadamente estudiados.

En Sigiri (Ceilán) existen unas pinturas del siglo V, de estilo muy parecido al de las de Ajanta, y que representan medias figuras de reinas y diosas, con servidores que las traen flores (fig. 64). El fondo y el procedimiento son, en la práctica, iguales a los de Ajanta.

Sabemos muy poco de la pintura medioeval búdica por lo que de ella nos queda. Sólo tenemos las cubiertas pintadas y las ilustraciones de algunos monumentos del Nepal (figuras 65 y 66). Añadiremos unas pinturas murales, del siglo XII sin duda, encontradas en Polonnaruva (Ceilán).

En cambio, estamos bastante al corriente, por una feliz casualidad, de la pintura búdica de la corte de los guptas y del principio del primitivo período clásico, aunque el arte no estuviese aún totalmente desarrollado y se hayan perdido seguramente las obras más hermosas. Nada nos queda del arte brahmánico de la misma época —escenas de epopeyas o pinturas de *devas*, como la que un rey de Bengala trazó antaño, con su liza mágica, en los muros de su palacio— ni de ninguna pintura en tabla o tela, ni del arte popular que debió coexistir con la cultura más elevada. Encontraremos los rastros de todo ello, sin embargo merced a la tradición indígena, al cabo de mil años.

En el Himalaya, allá en Rajputania y el Penyab, vemos que sobrevive en pleno siglo XIX una escuela de arte religioso, en parte hierática y en parte popular. Este arte es esencialmente clásico en sus formas más puras —(ejemplos las figuras 70 y 71) y descansa, en cuanto a la expresión, en las estructuras fundamentales y en las relaciones primordiales de la masa y el espacio y para su significación en todo lo que es universal en la vida, sin reparar en los detalles, ni en los elementos transitorios. Cuando abandona la sencillez y busca lo pintoresco o retrata al individuo más que a la raza, la culpa la tienen las influencias extrañas. Esta pintura Rajpú contrasta en todo con el arte mongol profano, del que es en gran parte contemporánea. Dicha escuela mongola, profana y

profesional, duró dos siglos escasos, y el arte hierático y de la plebe nos retrotrae muchos siglos antes aun más allá de Ajanta, a esa Asia primitiva, cuya fase occidental dejó en Creta tan magníficos vestigios.

Por el sentimiento y el método, el arte rajputano presenta analogía con la música del mismo periodo. Sus motivos principales son temas tradicionales, sobre los que el artista improvisa con mayor o menor libertad. Así, en todo arte nacional y duradero, la tradición ocupa el puesto del individuo genial, y cada artista da pruebas, sin embargo, de inventiva más que de imitación, cuando sus obras están —como éstas lo estaban— animadas por la vida.

La pintura rajpú, aunque carece de tradición nueva, tiene toda la intensidad del arte primitivo. Está ampliamente inspirada por la impasibilidad de la poesía vaishnava, a la que ilustra con frecuencia. Su belleza, toda candor, ni pintoresca ni sentimental, resulta de la clara expresión de un hondo sentir. La mayor parte, que pertenece al arte popular, saca los asuntos de la vida corriente de los campesinos y los pastores; lo que el cortesano hubiera desdeñado, queda por doquiera transfigurado gracias al amor. En el arte mongol de la misma época, reyes y magnates se dejan retratar con deliberada satisfacción; pero las pastoras de los dibujos *pahari* sólo tienen ojos para Krishna; los bailarines y los cantores se muestran tan absortos en su arte como cualquiera de Borobodur, y ninguno presta atención a que se le mire. No hay en el mundo pintura más sencilla.

Las pinturas se dividen en dos grupos: el de Radyputanla y especialmente de Jaipur (Rajasthani) y el de los Estados de las colinas del Penjab (*Pahari*), y, sobre todo, de Rangra, Chamba y Punch.

Entre las primeras obras —cronológicamente hablando— la *Muerte de Bhishma* (fig. 69) parece conservar la composición característica de las antiguas *parinirvanas* budistas. Bhishma, preceptor respetado de los Pandavas y los Kurus, se puso al lado de éstos en el combate decisivo. Desalentado por la matanza, decidió por fin ir en busca de su destino y cayó acribillado a flechazos. Cuando estaba en su lecho de muerte se adueñó de él la naturaleza divina, y mientras yacía esperando su hora, semejante en cuanto a esplendor al sol poniente, como una hoguera pronta a extinguirse, explicaba ante Krishna, Duryodhana y los cinco Pandavas todos los deberes de los hombres de las distintas clases sociales. El dibujo original posee gran delicadeza y suma pureza de colorido. A la izquierda están los siete *rishis*, entre ellos Narada con su *vina* o laúd, detrás de la cabeza de Bhishma, y, además, Krishna con cuatro brazos, una maza y una flor de loto, y junto, Duryodhana; a la derecha se ve a los cinco Pandavas,

La *Muerte de Bhishma* data probablemente del siglo XVI. La mayoría de las pinturas raypus bien conservadas pertenecen al siglo XVII, pero todas son difíciles de datar con exactitud, pues el estilo no experimentó bruscos cambios y las obras jamás eran firma-

das o fechadas. Es más fácil clasificarlas geográficamente. Una obra típica *pahari* (un Kangra) de comienzos del siglo XVIII es el *Kaliya Damana* (fig. 70); en el Krishna triunfa de la hidra Kaliya, y mientras que Naud y Yashoda están a orillas del río anhelando su salvación, las hermosas esposas del monstruo se inclinan para besar los pies del Amo del Mundo e implorar la vida de su esposo. Aquí, como en todos los dibujos *pahari* y como en la totalidad de la literatura épica y puránica, “cada acto consume toda la energía vital de los seres” y “cada actitud es el espejo del alma en un momento imperioso”. Hay dos tipos distintos de movimiento, perfectamente diferenciables, en el agua y en la tierra. El tipo femenino que los pintores de Kangra preferían, tan bello, apasionado y tímido, es perfectamente sincero y la expresión de la raza. Recordamos de nuevo los vasos griegos, porque también esos pintores legaron al mundo un ideal artístico en el que el pensamiento se difunde con fórmulas vastas y generales, de las que se excluyen lo pasajero y lo accidental. En la misma vida familiar nunca presentarán en particular un Individuo... Siempre resaltará la idea de raza, de humanidad, de vida en su conjunto, incluso en los más modestos bosquejos (E. Poltier: *La pintura industrial de los griegos*). Instruido por tal arte, poco cuesta descubrir semejante perfección y serenidad en los rasgos y movimientos de las mujeres del pueblo en el Punjab y el Himalaya. Tal vez en ninguna otra parte ha subsistido así la tradición de un arte antiguo.

La pintura de Rama, Sita y Laksman (fig. 75) —su destierro en el bosque— pertenece a la escuela local *pahari* (Punch); en ella y por excepción se unen la fuerza y la sencillez ingenuas a la ternura y el misterio. Una pintura de Shiva y Parvati (fig. 76) como la imaginación popular les concibe, vagando en las calvas del Himalaya. al paso que Bhagiralhi suplica aquí que permita al Ganges escaparse de las esclusas celestes para inundar la tierra (el *yogi* haciendo *tapas* detrás), es también de la escuela *pahari* (Kangra). Su colorido brillante recuerda las vidrieras de colores y el esmalte. Se trata de un simbolismo dramático, quizás inconsciente, que representa a Dios muy cerca de sus adoradores. Tales obras tienen el sello de una convicción absoluta, y quienes dibujaron o pintaron de ese modo al pastor divino eran realistas que sabían que en este mundo encantado la imprevista visión de la presencia de Dios les esperaba en cada pastizal o floresta; realistas en el sentido de la palabra, “porque no es el mismo árbol el que ven el cuerdo y el loco”.

Las características del dibujo *pahari* se muestran claramente en la figura 74, detalle de una pintura sin terminar. Todas esas pinturas son de escala mucho mayor que su actual tamaño, y ampliadas es como aparece en seguida su primitiva relación con un arte mural pictórico. Aunque casi todas las obras *pahari* son de pequeñas dimensiones, se puede deducir de ellas con seguridad la existencia de una escuela de fresco, y en realidad la pintura mural se practicaba todavía por los artistas que ejecutaban obras de tama-

ño más reducido. Algunas de estas últimas representan paredes pintadas, y una de ellas un pintor trabajando. Un arte más tosco de pintura mural popular y de decorado de habitaciones florece aún en toda la India.

También es producción *pahari*, pero más reciente, una pintura (fig. 77) de Shiva y Parvati que tiene por asunto una escena nocturna: Dios velando el sueño de la Devi. Se ignora hasta qué punto es patrimonio de los artistas radyputanos la representación de los efectos nocturnos. Se los encuentra en los tipos más provinciales (Punch), pero no con la frecuencia que en las pinturas de Kangra.

El asunto los requiere con frecuencia, y cierto que los cielos sombríos, las densas nubes rasgadas por los relámpagos y las líneas blancas de los vuelos de los pájaros, deben ser temas peculiarmente indígenas.

El Shiva y la Parvate de la figura 77 se atribuye a un pintor indio de Garhwal, cuyos antepasados habían vivido en la corte mongola, aunque oriundos de Radyputania. Su caso es excepcional y su nombre, Mola Ram, es casi el único de pintor indio que se conoce.

Las obras más sorprendentes de Jaipur (Rajasthani) son los grandes frescos y paneles cuyos hermosos ejemplares pertenecen al Maharajá de Jaipur, y de los que uno está en posesión del soberano de Cossimbazar. Las primeras no han sido nunca fotografiadas, pero yo tuve la suerte de hallar en un bazar algunos cartones originales, dibujados en papel y la mayoría de ellos picados por el apomazado. El frontispicio reproduce la cabeza de Krishna que insertamos en esta obra, y toda la figura de otro dibujo se muestra en la figura 72. El detalle de un grupo de músicos (fig. 71) expresa bien la característica del tipo Jaipur, muy distinto del de las colinas, aunque parecido a él por la sencillez de los contornos y el desgaire del relieve. También se le asemeja por el empleo de las curvas ligeras, a menudo próximas a la línea recta. La composición completa a la que el detalle corresponde representa la danza de Radha y Krishna con un coro de músicos a cada lado.

Los retratos son muy raros en los dibujos *pahari*; abundan pequeños y grandes en Radyputania (la figura 73 constituye un ejemplo típico, salvo en que los retratos de mujeres son más escasos que los de hombres). Varios de ellos denotan tan cuidadosa rebusca del carácter individual como los bosquejos mongoles, pero el modelado es menor y los contornos más sencillos y continuados. La miniatura y el retrato realista se deben, sin duda, a la influencia extranjera.

Se cuentan, además, entre las obras de Jaipur admirables series de pinturas de las *ragas* y los *raginis* o modos musicales. (Véase la fig. 78.) Estas pinturas parecen querer dar la impresión visual del sentimiento apropiado: algunas, por la representación del

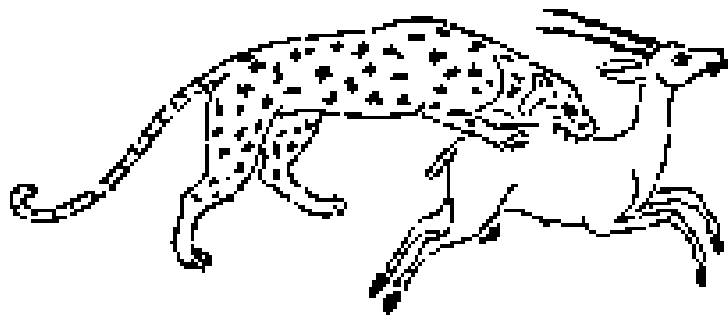
modo mismo personificado en una divinidad menor y otras, por la de una escena adecuada.



Patrones de papel para dibujos en dos colores, Mathura.

Hay que citar aquí los interesantes patrones de Jalpur, Delhi y Mathura relacionados con los dibujos radiputanos, y de los que damos unas reproducciones. Las impresiones se hacían con polvos de color y había tantos patrones como colores se necesitaban.

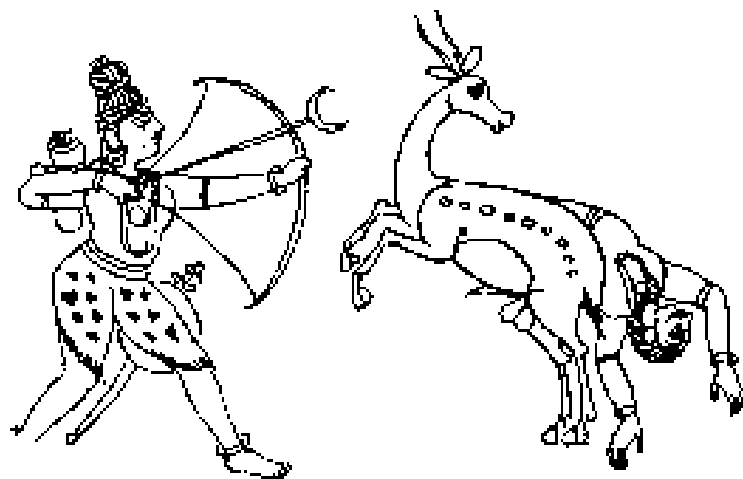
Además de la escuela raypú, hubo por lo menos otras dos netamente indias: la de Orissa y Tanjore.



Modelo Mathura.

El estilo de la de Orissa se conoce por las pinturas en las tapas de madera de los manuscritos vaishnava de los siglos XVI y XVII. El estilo de la de Tanjore de los siglos XVIII y XIX está representado por las figuras murales hieráticas, los retratos en tela y los libros de croquis y diseños empleados por los tallistas y los orfebres. Estos libros

tienen gran interés por el atrevimiento de los contornos trazados con pincel y por el carácter en extremo arcaico de ciertos dibujos.



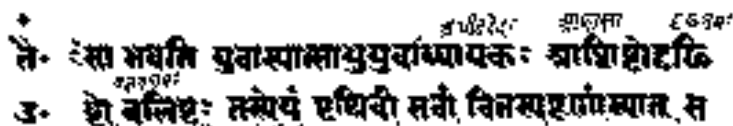
Rama matando a Mathura. Dibujo de Tanjore. (Reducción)

La pintura búdica del siglo XVIII en Ceilán, se nos muestra en el estilo narrativo de las obras *jatakas* de las paredes de los monasterios (*vihara*) (fig. 67). en raras ilustraciones de los manuscritos; en las tapas de madera de los libros, cubiertas con hojas de palma; en los paneles que representan a Buda; en los techos, que contienen hermosos patrones y representaciones del árbol de la vida con bordes festoneados, es el estilo exacto de los palampores de la India meridional. Las pinturas pueden estudiarse con fruto en el convento de Kelaniya, cerca de Colombo, y el de Delqadoruwa (*vihara*), junto a Kandy.

La última parte del siglo XIX, en lo que concierne a la pintura india, no ofrece nada de particular. Las intervenciones occidentales pusieron de moda un realismo de academia barata insoportablemente trivial, y ni un solo pintor de los que han seguido ese camino ha producido una obra de importancia permanente, ni siquiera en su género. La debilidad del dibujo en obras como las de Raul Varma y sus imitadores no tiene paridad más que en la pobreza, por no decir la vulgaridad, del sentimiento. El principio del presente siglo se distingue por una tendencia a la reacción, pues no sólo ha reaparecido el gusto para apreciar las obras antiguas, sino porque en Calcutta un grupo de artistas dirigido por A. N. Tagore, vicedirector de la Escuela de Arte, procuran restaurar las viejas tradiciones y dar expresión sincera al sentimiento indio. La manera de tratar los mitos no ha sido siempre feliz, sobre todo por falta de convicción suficiente, pero han producido buenos retratos, quizás harto influidos por el Japón, pero con el encanto delicado y el refinamiento de la rancia vida nacional de cada día, allá donde subsiste. El amor y no la vanagloria inspiró sus obras. Alabemos a esos hombres desinteresados y audaces que,

en condiciones tan difíciles como las de la India, en la actualidad trabajan por un arte sublime.

Los edictos de Asoka y las donaciones están grabados en la piedra y el metal. El sánscrito (la lengua india clásica) se escribe en los caracteres llamados *Deva Nagari* (ciudad de dioses), así como casi todos los idiomas indígenas, especialmente el Hindi

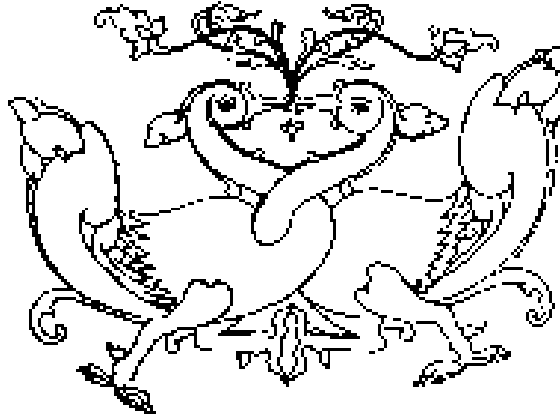


Dos líneas de un manuscrito sánscrito, Kashmir, (siglo XVI al XVIII).

(éstos con más o menos ligeras modificaciones). Los caracteres *nagari* son una forma de la antiquísima escritura *brahmi*. El alfabeto completo, de cuarenta y seis letras —el único verdaderamente científico, aún usado por lo general—, escrito en *brahmi*, se cree que data de unos 500 años antes de Jesucristo. Está basado en arcaicas formas fenicias, que llegaron a la India tal vez hacia el 800 antes de Jesucristo (Bühler).

Los viejos manuscritos indios fueron escritos en cortezas de abedul o en palmas; los primeros, en Cachemira y en el Norte de la India, y los segundos, en el Sur del Indostán. Se empleaba ya la tinta en el siglo II antes de Jesucristo, y quizás en el IV, o aún con anterioridad. El papel no se usó en la India antes del siglo X después de Jesucristo. Los caracteres *nagari* se trazaban con una pluma larga de caña en la corteza de abedul o en las palmas, y luego (allá por el siglo XIII) en papel, mientras que los manuscritos del Sur en caracteres indígenas están hechos con un estilo, y las incisiones ennegrecidas con tinta.

Por la naturaleza de los materiales empleados, se comprenderá que no era posible ilustrar los manuscritos: pero las tapas de madera están a menudo pintadas, y en ellas existen figuras o adornos convencionales.



Hamsa-puttuwa. Dibujo cingalés del siglo XVIII.

CAPITULO IV

La arquitectura.

Excepto en las obras técnicas, las alusiones a la arquitectura son tan raras en la literatura india como en las demás de la antigüedad. Hay, sin embargo, bastantes, y además poéticas, para demostrar con claridad que la arquitectura india no fue un accidente, sino el resultado de un entusiasmo que nuestras ciudades modernas casi no pueden concebir.

Lanka es comparada en el *Ramayana* a una ciudad construida en el aire por la imaginación; luego a una mujer hermosa con bandera como pendientes y torres en las murallas como turgentes senos. Y volvemos a hallar de nuevo la imagen mil quinientos años después, en el *Mahawamsa*, cuando la crónica nos cuenta que un rey de Kandy se erigió un monumento de gloria construyendo un muro alrededor del árbol *bo*, del *chai-tya* y del *devale* de Natha, que estaban en medio de la población; muro de piedra, grueso, alto y brillante, como de yeso trabajado, semejante a un fastuoso collar de perlas que ciñese el cuello de la ciudad, del todo parecida a la amada entrevista en sueños.

A los indios les gustaban sus ciudades “rebosantes de casas blancas”. Bana (siglo VII después de Jesucristo) compara Ujjayini al templo de Kailasa. con sus cimas múltiples destacándose en el cielo “con la alegría de ser la casa de Shiva”. Los habitantes de corazón satisfecho ordenaron la construcción de lagos, puentes, templos, parques, pozos, hostales, establos y palacios; poseyeron todo el círculo de las artes, y la ciudad fue cual el árbol mágico que complace todos los deseos, con sus patios abiertos de noche y día, sin que se obscureciera el resplandor de su gloria. En otra parte del libro *Mahavamsa* se descubre con significativa tristeza el fin de Polonnaruva: “Sus palacios y sus templos se derrumban; nada los sostiene. Da pena verles vacilar de decrepitud, como a los viejos, y que se acentúa hora a hora su debilidad.”

El planeamiento de las ciudades no era un asunto profano y dependía de las tradiciones sagradas contenidas en los *Shilpashastras*.

EL emplazamiento de cada edificio estaba estrictamente determinado, lo mismo que sus dimensiones y que incluso las menores molduras. El conjunto tendía a la reproducción de la ciudad celestial. Cuando un rey deseaba edificar, llamaba a sus arquitectos y les decía: “Mandad emisarios a la morada de los dioses, procuraos el plano de su palacio y construidme uno parecido.” De suerte que toda labor humana se remonta a la del divino arquitecto Vishvakarma, y que la arquitectura, como la pintura y la escultura, pasó a

ser un dominio hierático y sagrado, con el artista por sacerdote. Estos conceptos no sólo pertenecen al pasado, sino que subsisten hoy en las tradiciones de los gremios de la construcción.

Los principios de la arquitectura india no han dejado rastros; el primer empleo de materiales permanentes data del siglo III antes de Jesucristo, y los vestigios son ya de un estilo perfecto. Cuando, algo más tarde, hallamos las salas de las *chaityas* socavadas en la roca, y después todavía los primitivos templos indios de Aryavarta y de la escuela dravídica, estamos de nuevo enfrente del problema de los estilos que parecen nacer ya desarrollados.

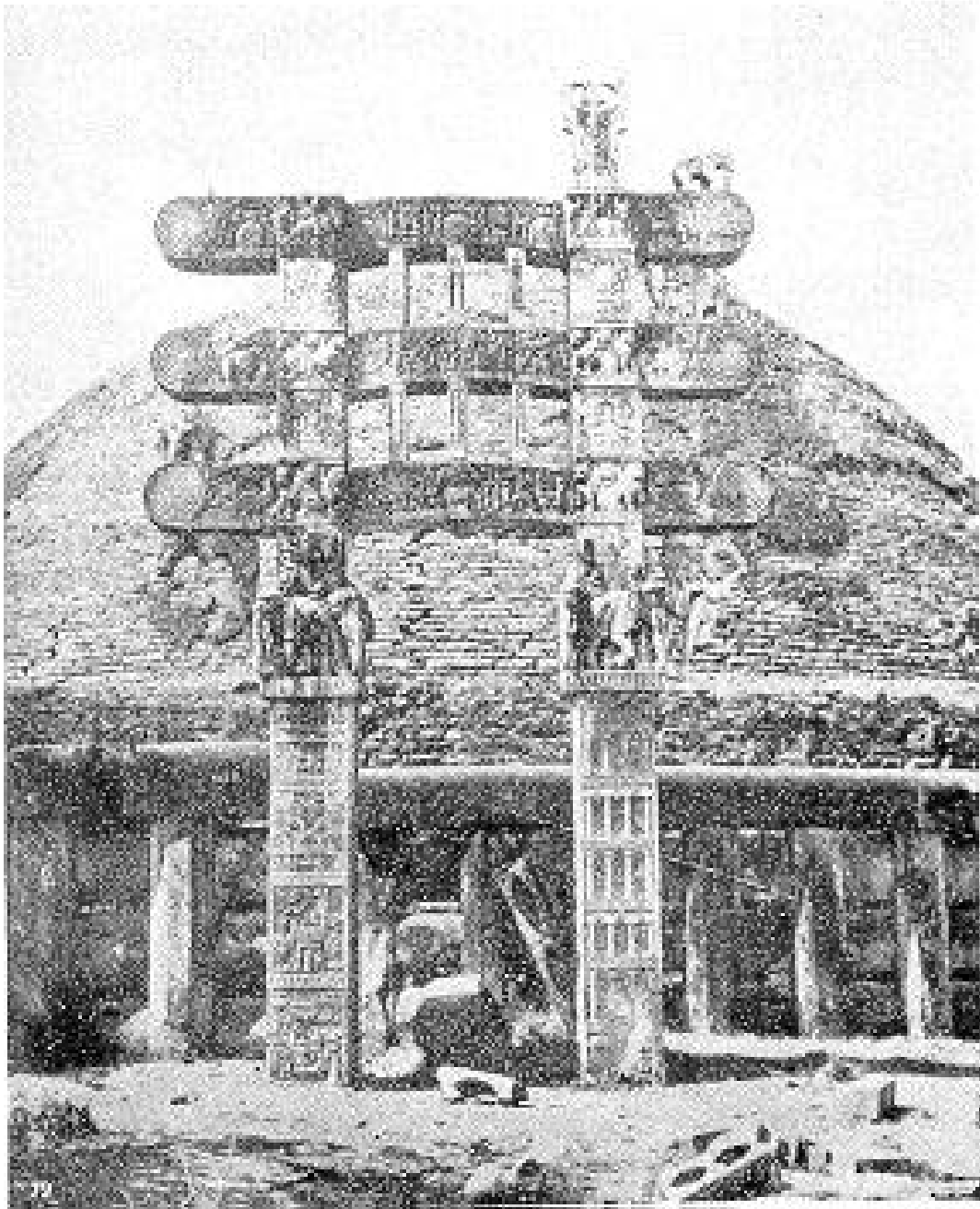
Es claro que la arquitectura no había hecho muchos progresos entre los arios cuando éstos se establecieron en la India; al contrario, todos los estilos posteriores se derivan resueltamente de las construcciones de madera aborígenes y no arias (postes, vigas, bambú, bálago), en cuyas estadas intermedias se utilizó el ladrillo sin duda alguna. Los edificios primitivos de madera y ladrillo subsisten aún hoy al lado de los de piedra, testigos silenciosos de los orígenes históricos.

Ciertos detalles de la arquitectura en piedra primitiva indican un abolengo asirio, pero para la India son prehistóricos. Se ignora qué fue lo que sugirió el empleo de la piedra; ninguna de las primeras formas tiene carácter griego, pues son —como las puertas de Sanchi— la traducción en piedra de la arquitectura en madera india, conviniendo recordar que la piedra no fue usada en los templos brahmanes hasta muy entrado el siglo VI después de J. C.

La primera arquitectura de la que quedan abundantes vestigios es la de los monumentos más o menos en forma de dólmenes (*chaityas*) (fig. 23 y 79), hechos de ladrillo o de piedra, con excepción del camarín o cripta de las reliquias, llamados *stupas* (topos) en la India y *dagabas* en Ceilán. Estos monumentos son, por lo general, búdicos, a veces jaunicos, y nunca brahmánicos. Los más antiguos (Sanchi) son sencillas cúpulas con punta, rodeadas de una balaustrada búdica para protegerlas de los malos espíritus. Tales balaustradas (fig. 79) no pasan de ser la copia maciza, en piedra, de los postes de madera y de las verjas que simbolizan, sin duda, el triple refugio (Buda, Dharma, Sangha). Posteriormente, en Bharhut y Amaravati, las balaustradas están adornadas con esculturas complicadas, decorativas o narrativas.

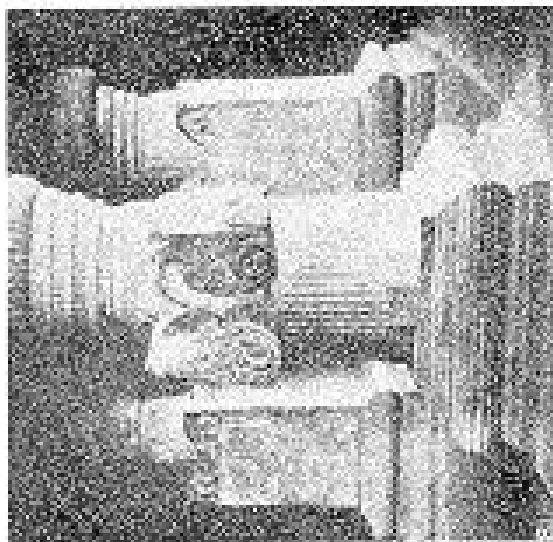
Las *stupas* varían desde el pequeño modelo votivo hasta la de tamaño monumental de Anuradhapura, sólo aventajada en dimensiones por las dos grandes pirámides de Egipto. Las *stupas* no son templos, sino monumentos levantados encima de las reliquias o para marcar un lugar santo. Su origen inspira dudas; probablemente serán más antiguas que el budismo, y algunos las consideran derivadas de las primitivas sepulturas en tierra, mientras que otros relacionan su forma con la circular de los primeros santuarios

ARQUITECTURA BUDICA PRIMITIVA

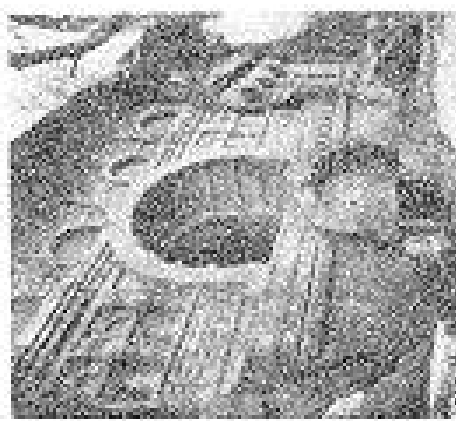


79. *Torana*. Puerta de entrada. Sanchi. Siglo II antes de J.C.

TEMPLOS EXCAVADOS Y MONOLITOS



80. *Chaitya*, Nasik. 150 antes de J.C.



81. Templo de Indra Sbha. Ellora. S i-

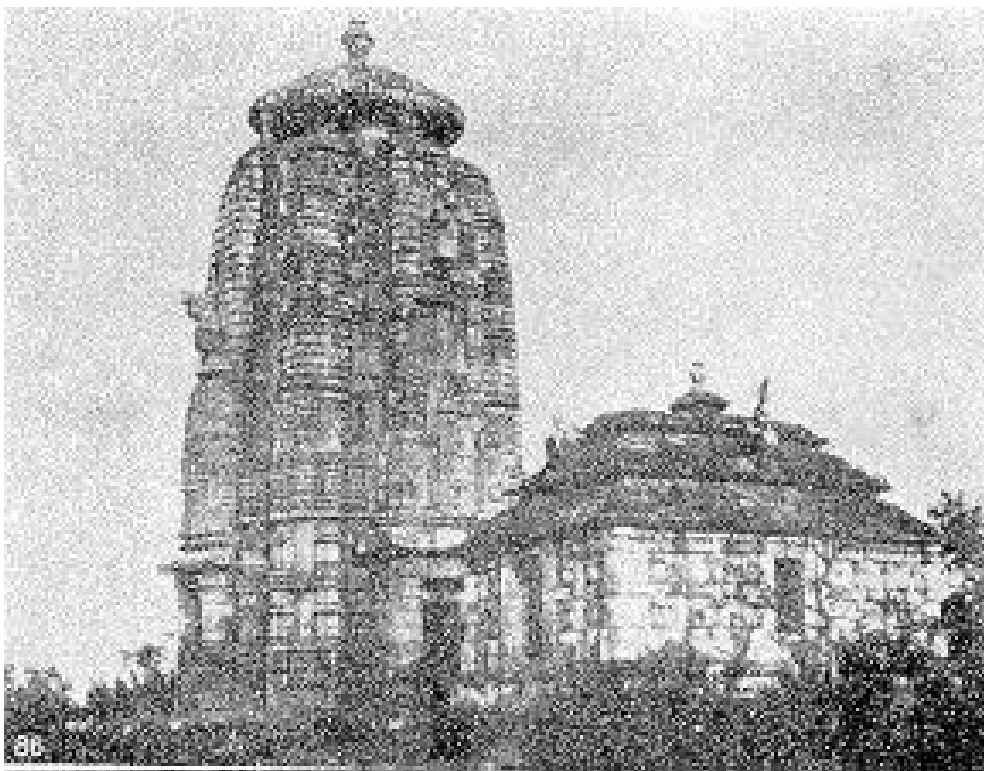
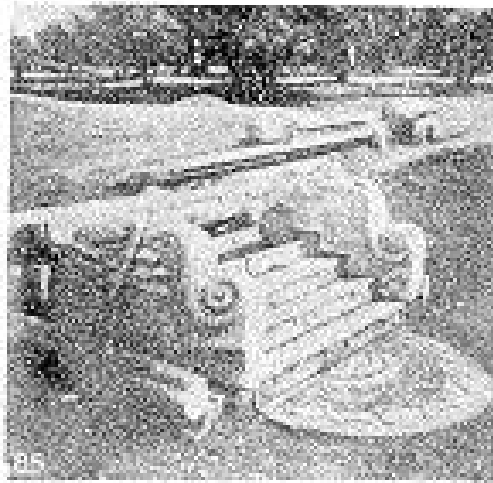


82. Elefante cerca de Bombay. Siglo VIII.



83. Ratha de Bhima en Mamallapuram. Te m-

ARQUITECTURA GUPTA DE LA EDAD MEDIA

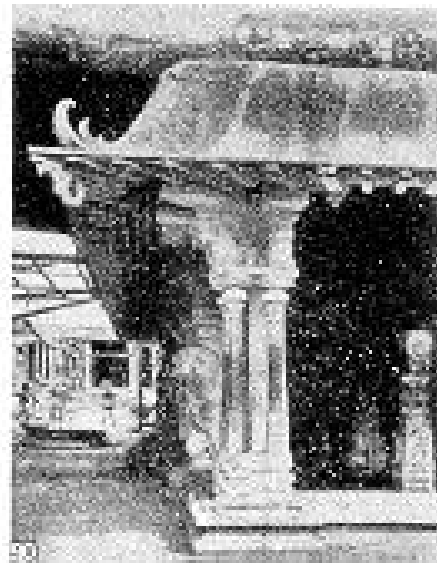
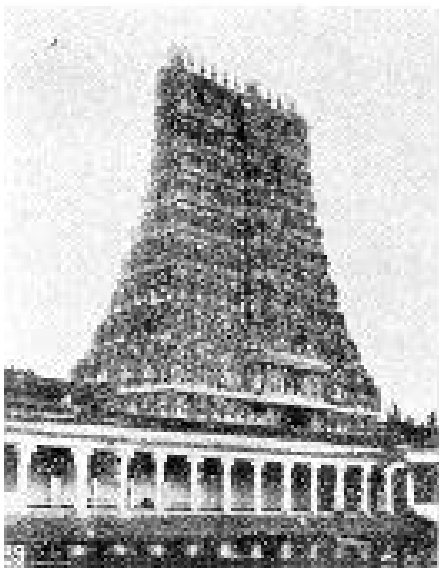


84. Baño. Anuradhapura. Siglos V-VIII.

85. Escalera y piedra lunar. Idem. Siglos V-VIII.

86. Templo indio. Aryavarta. Bhuvaneshvara. Siglo X.

ARQUITECTURA DRAVÍDICA



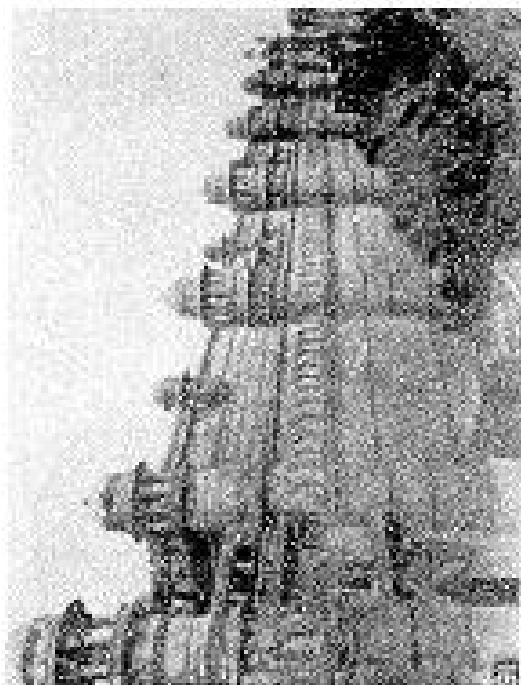
87. Templo excavado de Kailasa. (Ellora). Siglo VIII.

88. Pilastras y ventana. Templo de Subrahmaniya, en Tanjora. Siglo XII.

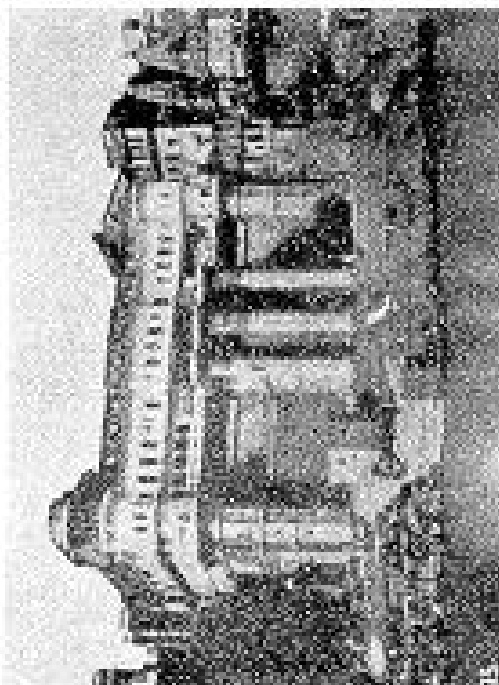
89. *Gopurana*. Gran templo. Madura. Siglo XVII.

90. Rincón de *Mantapam*. Auvadaiyar Kovil. Tanjora. Siglo XVI.

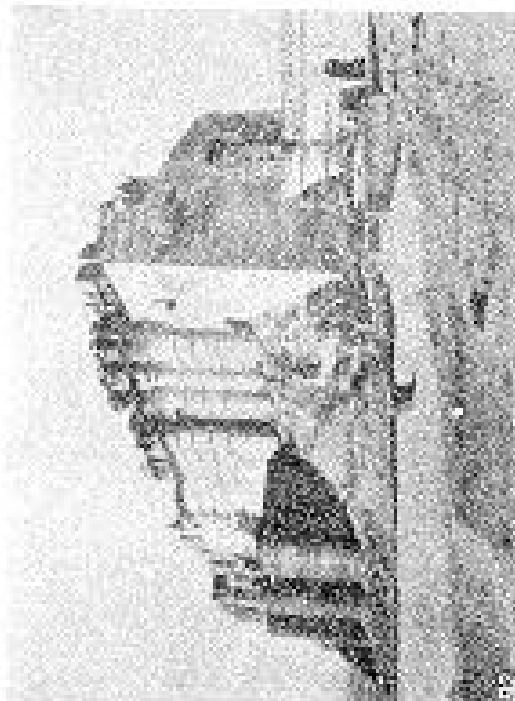
ARQUITECTURA RAJPUT



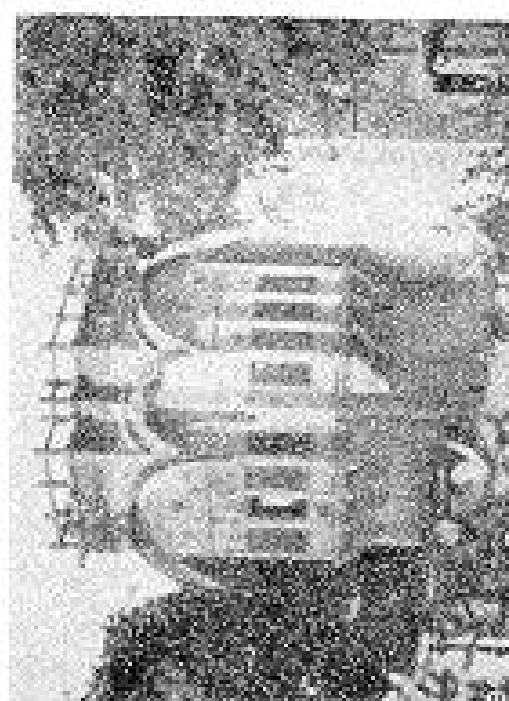
91. Palacio y fuerte de Man Singh. Gwalior.



92. Fuerte y palacio. Jodhpur. Siglos XV y XVI.

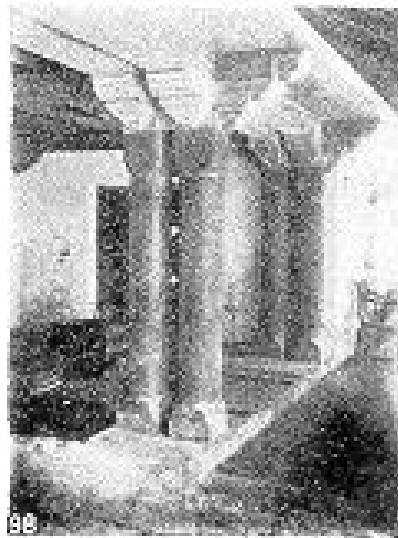
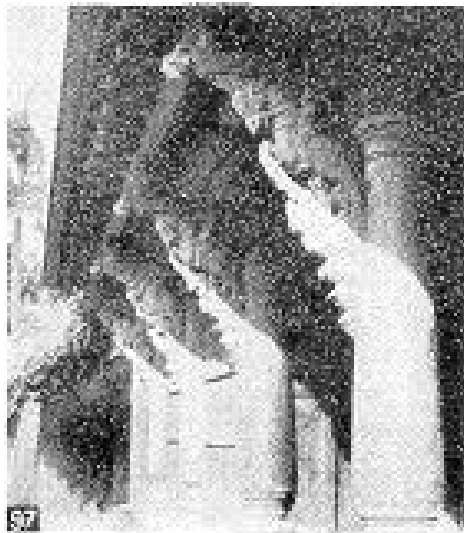
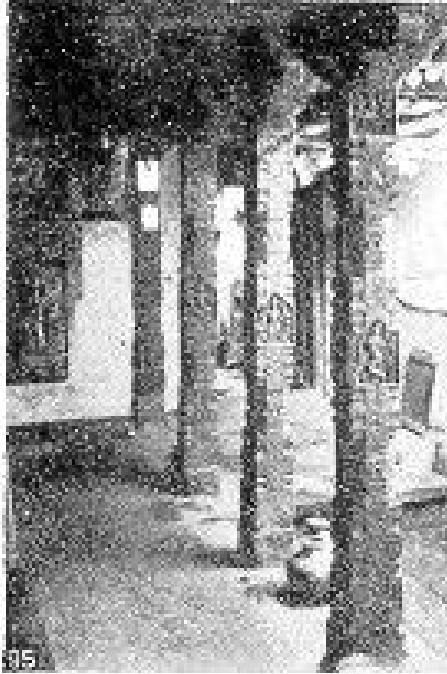


93. Bhonsla. Palacio y hostería. Benarés.



94. Ventana de Jharokha. Casa cerca de Jodhpur.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA, EN MADERA, DE LOS DRAVIDAS



95-96. Casa de Babuchitty. Tanjore. Siglo XVIII.

97. Balcón. Casa en Ramesvaram. Siglo XVIII.

98. Galería interior. Casa en Jaffna. Siglo XVIII.

hechos de madera y con estructura de chozas. Las más notables son: las de Sanchi y Bharhut (siglo II antes de J. C.); las de Amaravati y Sarnath (siglo VI después de J. C.), éstas en la India y en Ceilán; la de Anuradhapura (siglo III antes de J. C.), y Polonnaruva. Las *Shilpaskastras*, de Ceilán, conservan los cánones de seis tipos diferentes, que llevan nombres como “en forma de campana”, “montón de arroz”, “Loto” y “pompa de aire”.

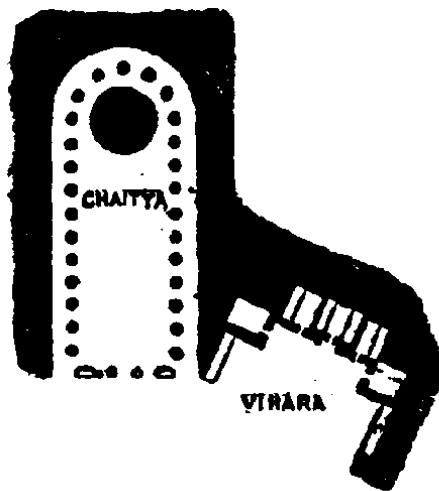
Importa observar que la forma de cúpula de las *stupas* globulares no se limitó a los monumentos y a las *dagabas* votivas en miniatura, sino que se extendió a los santuarios abiertos, lo que se demuestra en Bharhut, Amaravati y Ajanta.

De algo después que las primeras *stupas* y las balaustradas son los grandes pórticos con pilares de piedra (toran), cuyos restos más hermosos se encuentran en Sanchi (fig. 79). Evidentemente se trata de copias de formas en madera. Los de Sanchi están completamente cubiertos de esculturas delicadas que enseñan la vida íntima india de la época, muy interesante y pintoresca, incluyendo varios ejemplares de la arquitectura civil y profana. No existen puertas semejantes en Ceilán, pero ciertas *dagabas* tienen, en cambio, altares (o *reredos*) en los cuatro costados, y junto a ellos pilares, monolitos esculpidos, de regular altura y de ornamentación que recuerda la de Amaravati.

Otra clase importantísima de monumentos primitivos y puramente búdicos comprende las salas *chaityas* (templos budistas). Sólo quedan dos intactos con su techo original en forma de barril; la mayoría de ellos debieron ser edificios de madera con ciementos de ladrillo, y han desaparecido. Conocemos perfectamente las particularidades de la estructura de esas *chaityas*, muchas de ellas socavadas en la roca. El prototipo a nuestro entender es el majestuoso templo de los Todas. Tienen bóvedas en forma de barril, como el casco volcado de un buque, con los menores detalles del trabajo en madera, imitados cuidadosamente en piedra. Las más antiguas son del tiempo de Asoka (siglo III antes de J. C.), y se caracterizan por su entrada de un solo arco y de fachada unida. En los ejemplos sucesivos (fig. 80) la puerta de un solo arco es de menor tamaño y se convierte en una gran ventana de igual forma repetida sobre una pequeña entrada. La fachada suele estar cubierta de figuras esculpidas. Esta ventana de arco característico subsiste como ornamento en la arquitectura subsiguiente y particularmente en la India del Sur (figs. 83, 88 y 118) y en Ceilán. El prototipo en madera de esas entradas y ventanas en forma de arco puntiagudo se considera que es la puerta de la cabaña de los Todas. Debemos indicar que las salas *chaitya* del piso bajo se parecen, en cuanto a la disposición, a las primeras basílicas cristianas, que opinamos representan su prototipo actual.

Otra forma interesantísima es la del *stambha* o *lat* de la que ponemos por ejemplo los pilares monolíticos de Asoka, con inscripciones budistas coronadas de capiteles

adornados con leones; posteriormente los jainos e indios han levantado pilares semejantes. Varios del periodo Gupta son monumentos civiles. Muchos de los tipos más antiguos (Bharhut. etc.), tienen capiteles en forma de campana de carácter persa. Uno de ellos, en Allahabad, ostenta un bello adorno asirio llamado de “panal” tallado como una red en torno de la parte baja del capitel. Otro, más famoso aún, es el Pilar de Hierro de Delhi, monumento erigido por Samudragupta hacia el 415 después de Jesucristo. Hay muchos admirables pilares medioevales levantados por los jainos y los indios; los jainicos del distrito de Ranara son especialmente esbeltos y bien proporcionados, y de los indios mencionaremos como valiosa muestra el de Puri, cerca del Gran Templo.



**Plano de una cueva *chaitya* y *vihara*, Bhaja. Según Fer-
gusson.**

En Ceilán no se han encontrado monolitos, y sí algunas de las primeras *dagabas* (Thuparama. etc.), que están rodeadas de pilares graciosos y elegantes con capiteles esculpidos, en lugar de las balaustradas búdicas habituales. Estos pilares sostenían una ligera techumbre y servían para sostener guirnaldas de lámparas en las fiestas y ceremonias. No sólo los *lats*, sino también las columnas de los templos cavados en la roca, poseen interés capital, hasta el punto que las últimas merecerían una monografía separada. Estas columnas son de cuatro formas principales; el tipo primitivo persepolitano, con toros arrodillados y otros animales y tres tipos, claramente indios, uno con follaje cayendo de

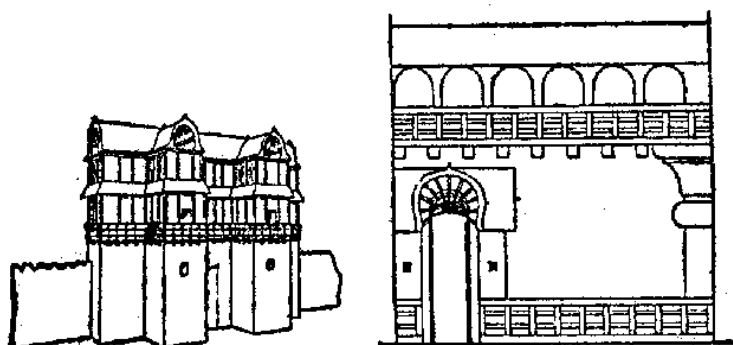
un capitel en forma de vaso, otro, con un capitel en forma de cojín ribeteado, parecido al *amalaka* de las *shikhara* de Aryavarta (figuras 81 y 82), y el tercero y menos complicado, de sección cuadrada, con un sencillo capitel de saledizo, que sostiene las vigas horizontales del telado, de madera o piedra (figuras 89 y 98). En un chaflán las columnas cuadradas pasan a ser octogonales, total o parcialmente (fig. 95). El saledizo suele estar complicado de toda clase de maneras (figuras 96, 97 y 143). La mayoría de las formas de madera son de sección circular (figuras 96, 97 y 143), y un simple tronco de árbol resulta el prototipo de todos. Otro tipo primitivo de construcciones es el *pansala vihara*, el monasterio. Muchos de los primeros monasterios (Kanheri. Gandhara, Elura, Karil, Ajanta, Nasik, Bagh, Udayagiri, etc.), están socavados en roca dura y asociados con las salas o *chaityas*. En otros parajes, como Sarnath, Nalanda y Anuradhapura, donde residían grandes comunidades de monjes y donde se mantuvieron durante siglos todas las

tradiciones de una ilustre universidad, hubo monasterios de varios pisos, cuyos cimientos se conservan aún.

Podemos darnos idea del aspecto de esas antiguas universidades indias por la descripción que hace de la de Nalanda Hiouer Tsang en el siglo XII. “Una puerta —dice— da paso al gran colegio, del que están separados ocho salones situados en el centro del monasterio. Las torres ricamente adornadas y los fantásticos torreones, como afilados picos montañosos, aparecen en apretado haz. Los observatorios parecen perdidos en las brumas matinales y las habitaciones más elevadas se hallan encima de las nubes. Todos los edificios exteriores, en los que están las celdas de los sacerdotes, tienen cuatro pisos. Los pisos ofrecen proyecciones en forma de dragón, y canalones adornados: además se destacan los pilares rojo-perla esculpidos, las balaustradas de rica ornamentación y los tejados cubiertos de tejas que reflejan la noche con mil tonalidades, todo lo cual se añade a la belleza de la escena.” De Nalanda sólo quedan ahora tristes vestigios, y del monasterio de Bronce, en Anuradhapura no hay más que los 1.600 pilares monolíticos que sostienen una maravillosa superestructura de madera, construida según el modelo de un palacio de los *devas*. Existen también en Anuradhapura los restos de otras *pansalas* más pequeñas (casas de monjes) con los escalones de piedra característicos debajo de las escaleras (fig. 85), piedras en forma de alas o de media luna, las últimas semicirculares esculpidas con procesiones de animales (caballo, elefante, león, toro y *hamsa* (oca sagrada) y con flores de loto en su centro.

Nos falta todavía examinar los monumentos civiles primitivos, que sólo conocemos por sus escasos vestigios; pero tenemos de ellos buenas representaciones en Sanchi y Bharhut, esculpidas en bajorrelieve, que nos permite decir con exactitud cómo fueron. El piso bajo servía probablemente para tiendas o para el ganado, y el de arriba estaba apoyado en pilares. Una estrecha galería recorría el piso en todo su largo, protegida por una balaustrada búdica; los cuartos tenían tejado en forma de barril, y las ventanas *chaitiya* se parecían a criptas de modo extraordinario. Los balcones son un rasgo notable de la arquitectura india de todas las épocas.

Hay que dedicar algunas palabras a la importante cuestión de la construcción de depósitos o estanques. Las obras de irrigación son de dos tipos principales, a saber, canales que toman el agua de los ríos y depósitos alimentados por los ríos o el desagüe natural.



Casas: bajo relieves de Sanchi y Bharhut. (Según Beylié.)

Ya en el 4000 años de Jesucristo y en el valle del Eufrates, se emprendieron obras de las dos clases, que sin duda debían ser conocidas en la India en el segundo milenario anterior a nuestra era. La India está aún llena de cisternas de pueblos y de piscinas poco profundos, de ribazos artificiales, en los que se conserva el agua de la lluvia de estación a estación. El Sagar Dighi de Gaur (Bengala), que data del siglo XII, mide más de una milla de largo por media de ancho: el lago Jaisamand, en Udaipur, del siglo XVII, tiene nueve millas de anchura y cinco de longitud; pero, sobre todo, es en Ceilán donde existen condiciones que favorecen sin vacilaciones la ejecución de tan vastos trabajos. El embarcadero más largo de esos estanques de Ceilán mide nueve millas de largo, y su superficie excede en mucho de los 6.000 acres. La cisterna más antigua se remonta al siglo IV antes de Jesucristo, y en ella, más interesante que la cantidad de trabajo que esas obras exigen, es la habilidad que denotan en cuanto a la maestría del ingeniero, especialmente para construir esclusas; las de los siglos III y II antes de Jesucristo forman el modelo de las demás obras posteriores de Ceilán y se anticipan a algunos de los principales progresos de la ciencia moderna. Los detalles más sorprendente de esas esclusas son los pozos válvulas (pozos rectangulares, colocados transversalmente a los conductos subterráneos, revestidos de mampostería), los cuales, unidos al hecho de que se ensanchan a la salida, prueban que los ingenieros sabían que el amortiguamiento de la velocidad de las aguas, a causa del rozamiento, aumenta su presión y puede destruirlo todo por falta de espacio. Tales artificios quedan naturalmente ocultos debajo de las aguas; pero vemos en Ceilán y en la India que las piscinas y los pequeños depósitos (fig. 84) construidos en las grandes ciudades para las necesidades del pueblo o junto a los templos —formando en cada caso el centro principal de la vida común—, fueron dibujados con agudo sentido de las proporciones hermosas y una asombrosa elegancia de detalles. Con esas obras debemos citar los *ghats* construidos a lo largo de los ríos, como en Benarés (fig. 93), donde la arquitectura seria, combinada con la perpetuación de la

vida de la antigua India, constituye uno de los espectáculos más maravillosos que el mundo puede todavía presentar.

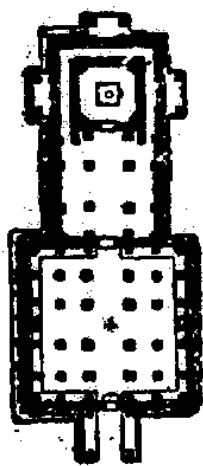
Los edificios hasta ahora descriptos son, en su mayoría, búdicos, y del periodo gupta los más modernos.

De la época medioeval hay otros importantes edificios en Gaya, restaurados por los birmanos; en Sarnath y varios sitios de la India, en Polonnaruva (Ceilán) y en Java. Las tradiciones de la arquitectura búdica subsisten aún en el Nepal, Ceilán, Birmania y Siam. Los motivos principales de las arquitecturas china y japonesa —la pagoda y el toril— son de origen Indio.

Vamos ahora a describir los templos brahmánicos y jainicos, diseminados por toda la India y admirables por su variedad, los cuales son mucho más conocidos de los viajeros que los vestigios búdicos más antiguos y disimulados. No existe actualmente ningún edificio indio que pueda considerarse anterior al siglo VI después de Jesucristo. Posteriores a esa época contamos con gran abundancia de templos, que parecen brotar del suelo sin presentar señales de su origen histórico. La explicación consiste, una vez más, en la desaparición de los edificios precedentes, hechos con materiales deleznales; todos los grandes tipos arquitectónicos debieron ser construidos, de madera o ladrillo, antes de la erección de los templos de piedra, únicos que se conservan. Una circunstancia sumamente curiosa es que los primeros templos de los dioses y los prototipos de todos los

siguientes parecen haber sido vehículos, concebidos como seres movibles y racionales. Se dice en el *Ramayana* que Ayodhya tenía tantos santuarios, que parecía era el verdadero foco de los carros divinos, y en otro pasaje se compara la ciudad de Ayodhya a un carro celeste. El transporte de las imágenes en carros procesionales forma aún una parte importante del ritual indio.

La semejanza del *shikhara* ario con el andamiaje de bambú de un carro procesional, es demasiado chocante para ser casual. Más aún: actualmente existen ciertos templos de piedra de gran tamaño provistos de enormes ruedas de piedra (Konorak, Vijayanagar), y los templos monolíticos de Mamallapuram (siglo VII, fig. 83) se llaman ahora *rathas*, palabra que significa carro, mientras que el término *vimana*, aplicado a los templos dravídicos, tuvo en su origen el mismo sentido de vehículo o palacio móvil. Algo del sentido de la vida correspondiente a los antiguos vehículos, permanece asociado a las construcciones superiores. Se ha dicho con acierto “que en los templos indios se siente un infinito poder de crecimiento”.



Plano de un templo de Papanatha, en Pattakadal. (Según Ferguson.) Escala: 50 pies y una pulgada.

Las partes esenciales de un templo indio son la nave o el pórtico, con o sin pilares, abierto a todos los hombres nacidos dos veces, y el santuario cuadrado que contiene la imagen, en el que penetran sólo los sacerdotes oficiantes. Hay además con frecuencia un pasadizo para dar la vuelta al altar, destinado a los fieles. La nave tiene un tejado plano y relativamente bajo, mientras que el santuario se halla coronado por una pirámide o *shikhara*. El templo entero, con sus capillas secundarias y otros edificios, se encuentra, por lo general, rodeado de un alto muro con entradas por los cuatro lados.

Los templos indios no fueron erigidos por los hombres, sino por los dioses, y para su servicio. El ídolo puede no ser más que un simple *lingam*; pero, consagrado, se convierte en una especie de símbolo de la conciencia divina, y por esto, ningún sacrificio ni ningún gasto se les figura excesivos a sus fieles para prodigarlos en el santuario. En nuestros días, creemos que el tamaño de la iglesia debe corresponder al número de la población, y nos contentamos con cualquier edificio, por reducido que sea, si basta para que en él se reúna una asamblea suficiente. Tales ideas estaban lejos del ánimo de los constructores indios; las ciudades eran construidas para los templos, y no los templos para las ciudades; y a veces hasta se levantaron ciudades-templos (Bhuvaneshwar, Patitana, etc.) para los dioses solo, visitadas exclusivamente por los peregrinos y los sacerdotes. El santuario indio es principalmente un lugar de peregrinación y de circulación, al que los hombres se dirigían para ver al Dios (en *darshan*). En estas ideas, los indios y los europeos medievales constructores de catedrales están esencialmente unidos, no sólo en cuanto a las formas externas, sino en lo que atañe al espíritu; el arte gótico fue el florecimiento de la conciencia oriental en Europa. El arte gótico y la cristiandad católica romana son interpretaciones de Oriente, mientras que las ciudades modernas y la espiritualidad protestante separan para siempre al Oriente del Occidente.

Los dos grandes estilos de la arquitectura india son el Aryavarta o Indo-ario, que se encuentra en todo el Indostán de Gujarat a Bengala y Orissa, y el Dravídico, en la India del Sur y Ceilán.

El estilo *chaluksya*, intermedio por su carácter y su distribución, pertenece al Dekán y Misore.

El rasgo culminante del estilo Aryavarta (fig. 86) es la *shikhara*, pirámide de caras curvadas con estrías esculpidas, que se alzan encima del santuario y se emplean constantemente en mayor o menor escala, repetidas unas sobre otras, como ornamento arquitectónico. La *shikhara* está cubierta por una gran piedra estriada (*arnalaka*) de forma de almohadón aplastado y coronada por un florero de piedra. La primera fase del estilo septentrional, sin embargo, aparece en las cuevas o criptas, cuyo parentesco con los templos se patentiza en la forma de las columnas que sirven de sostén a los techos de los subterráneos. Además de los salones *chaitya* y de los *viharas* budistas, citaremos los de

Orissa, Elura, Elefanta y otros varios templos jainicos y brahmánicos cavados en las rocas según las normas del Norte, juntos en Elora, por ejemplo, con los indiscutiblemente dravídicos. Los pilares son, en primer término, cuadrados o ligeramente estriados, con pequeñas repisas, y más adelante surge un capitel en forma de cojín, más parecido al *amalaka* ario, y también el constantemente repetido motivo del florero con follaje cayendo de él.

El ejemplo más antiguo del estilo septentrional es el templo de ladrillos de Bhutargaon, en el distrito de Caunipore, quizás del siglo IV, y a partir del siglo VII abundan los templos de piedra. Entre los de origen más remoto citaremos el de Vaishnava, del siglo VII; el de Aihole, los de Parashurameshwar y Mukteshwar, en Bhuvaneshwar (siglos VII y VIII); los jainicos en Aihole y otros sitios del distrito de Dharwar, y los indios del siglo VIII en Osia, del estado de Jodhpur. Las hermosas construcciones de Khaluraho (hacia el año 1000 de nuestra era), de Puri (siglo XII) y de Bhuvaneshwar (siglo x), ilustran la segunda fase, en la que el *shikhara* gana en altura y esbeltez. El gran templo de Bhuvaneshwar, con sus numerosos pabellones adosados a la cúpula central, es uno de los más impresionantes santuarios indios.

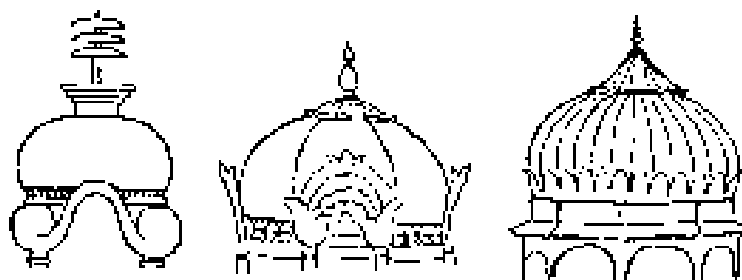
En un solo distrito elegido como representativo, el de Orissa, hubo un continuo desarrollo arquitectónico del siglo VII al XIII, y, sin hablar de las criptas primitivas, cuenta con un crecido número de edificios importantes que sirven para compendiar los méritos de la arquitectura india escogida.

Posteriores a dicho gran templo son el de Rajrani en Bhuvaneshwar, dotado de columnas y de estatuas en nichos, como una catedral gótica, y el del Sol, del siglo XIII, en ruinas, en Konarak, tal vez de traza más espléndida y más prodigiosamente decorado de toda la India.

El estilo medioeval jaínico de Occidente (Kathiawarand y Gujarat) se distingue por el empleo de las columnas ricamente esculpidas, por sus consolas majestuosas y sus techos en cúpula primorosamente labrados con colgantes centrales. Algunos de estos detalles se ven también en las hermosas obras en madera de los edificios civiles de las ciudades, tales como Surat, Ahmadabad y Bombay. Los templos más admirables son los del monte Abu (1031 a 1230), muy parecido a lo que debiera haber sido el de Somnath (Shiva), destruido por Mahmud hacia el año 1000. Son muy notables, además, las ciudades-templos jaínicas (siglo XI y posteriores) de Palitana y Girnar, de las cuales la primera contenía quinientos santuarios, sin ningún edificio civil. Hay dos magníficas torres jainicas en Chitor, de los siglos X y XV.

El estilo ariavarta medioeval pasa luego gradualmente a una fase moderna, caracterizada por una torre más esbelta y casi recta, repetida constantemente en sí misma como ornamento arquitectónico; los templos actuales de Benarés, Delhi, Ahmadabad y de

otras partes del Indostán son de este tipo. La variedad de Bengala tiene techo de líneas curvas y aleros como el *jharokka* Raypú, y son sus prototipos los tejados de bambú curvado y de paja.

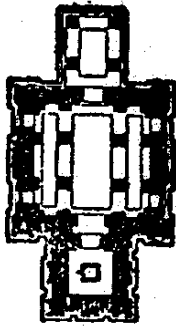


Cúpulas budistas, dravidianas y rajputianas.

Los templos dravídicos se distinguen fácilmente de los indios por sus grandes torres divididas horizontalmente en terrazas y por la forma de sus techos, ya de barril (fig. 83), como la de las *chaityas*, ya de cúpula globular. Los tipos de estos techos provienen directamente de las antiguas formas búdicas. La cúpula está por lo general surcada, mostrando que la construcción original se basa en la elasticidad del bambú curvado, de suerte que las *sikharas* ariavartas y dravídicas son hoy parientes cercanas, aunque una adopta una estructura bulbosa y la otra se ha desarrollado en altura y termina de otro modo. La cúpula ariavarta no ha sido nunca empleada en las construcciones de carácter profano, pero la dravídica reconocible siempre por sus molduras de lotos y sus cálices y lotos superiores e invertidos (*maha-padma*), reaparece en los *chhatris* rajputanos y constituye el elemento predominante del dibujo típico de las cúpulas típicas indomahometanas, como las de Taj y las de las tumbas de Bijapur. El motivo globular se da a conocer también en los trabajos en metal (figuras 115, 117 y 122).

Las construcciones cuadrangulares rodeadas de muros suelen comprender varios templos con cisternas, galerías y salones de columnas. Por regla general, el mismo santuario es pequeño, minúsculo al lado de las torres enormes (*Gopurams*) que coronan las puertas de entrada. Los primeros monumentos de ese estilo son los hermosos carros monolíticos (*rathos*) de la costa, en Mamallapuram, treinta y cinco millas al Sur de Madras (Fig. 83). Todos datan del siglo VII, pero están sin terminar. La forma usual es la de un edificio muy adornado, con techo de barril o cúpula; tipo derivado probablemente de las antiguas *viharas* budistas. Los seis templos de Conjeevaram, de igual estilo, son algo más recientes. El gran templo hecho en la roca de Kailasa (Elura) (Fig. 87), data de la segunda mitad del siglo VIII. Es la obra maravillosa no es un templo subterráneo como tantos otros, sino una copia de un templo esculpido en la falda rocosa de la colina.

Estando situado en un hoyo, tiene la desventaja de que no se le puede ver más que desde arriba. La cripta jainica “Indra Sabha”, de Elura, no es menos dravídica que el templo indio de Kailasa.



Plano del templo de Malegitti en Badami. Escala de 50 pies y una pulgada.

El templo de Virupaksha en Pattakadal (al Sur de Bombay), se parece por su arquitectura al de Kalasa, y se cree que los dos fueron contruidos en la misma época. Algo más antiguo es el hermoso Malegitti Shivalaya, de Badami, que se asemeja mucho a las *rathas*, de Mamallapuram, y tiene también un pórtico con cuatro pilares macizos que recuerdan los de los subterráneos de Ajanta números 1 y 17. Los edificios de mayor antigüedad de la India meridional son el templo en la costa de Mamallapuram y los grandes de Tanjore y Gangaikondapuram y el pequeño Subrahmaniya de Tanjore. Estos, con excepción del último, fueron mandados hacer por los reyes de Chola hacia el año 1000. El de Subrahmaniya tiene proporciones armoniosas y está cubierto de profusión de adornos delicados (fig. 88). Una tradición interesante refiere que el rey en persona quiso ver al maestro escultor

en su tarea y que se puso detrás de él para mirar su trabajo; entonces, el escultor, un momento y sin volverse, tendió la mano para que su servidor le diese un manojó fresco de betel, y el rey, sin ser visto, le entregó una hoja de betel real. El artista, al principiar a mascarla, conoció la extraordinaria finura y se volvió temeroso, disculpándose con el rey, quien le respondió: —Soy un rey de hombres, pero vos sois el rey de los artífices y merecéis mis reales atenciones. Antes de mediar el siglo XIV ya había sido elaborada la segunda fase (1350-1750) del estilo dravídico probablemente, según formas particulares en madera y por varios detalles observados en barro cocido. Los rasgos característicos de ese estilo se hallan en las salas de pilares con naves abiertas (*mantapams*), como en Vellore o con *chultries* separadas. Estas salas están cubiertas con techos de losas de piedra horizontales y tienen elegantes cornisas de doble flexión, sostenidas por travesaños imitando la madera; los pilares, aunque monolitos, son con frecuencia de dibujo complicado y se combinan con figuras de monstruos (*yalis*), caballos encabritados, dioses o *shaktis* guerreros, bailarinas, etc. El estilo llega a su apogeo en Vijayanagar y Tadpalri (siglo XVI) y en el delicioso Avadaiyar Kovil, quizás de la misma época (figura 90), que exhibe el refinamiento asombroso, el vigor y el misterio del mejor periodo del estilo dravídico posterior.

La última y más fructuosa forma del estilo dravídico se distingue por sus enormes puertas rematadas por torres, sus amplios corredores y la multiplicidad de edificios cer-

cados por altas murallas. Los elevados muros externos y las entradas (*gopurams*) reducen a menudo y relativamente a nada el tamaño del santuario inicial.

El ejemplo mejor es el Gran Templo de Madura (figura 89), erigido por Tirumalai Nayyak, por los años 1623 a 1625, y la *chultry* o *chattram*, de tres alas, que se halla delante. Las largas galerías —de unos 4.000 pies— de Rameschwaram merecen además ser citadas.

Los palacios de Madura y Tanjore, formas más sobresalientes de la arquitectura profana dravídica de los siglos XVII y XVIII, casi carecen de interés. Lo contrario sucede con las casas particulares de madera, muchas de las cuales datan del siglo XVIII, las que conservan el mérito del arte tradicional y son extraordinariamente hermosas. La casa ordinaria de un piso y techumbre de paja del Sur de la India y Ceilán, consta de varios cuartos agrupados alrededor de un patio cuadrado abierto y separados de éste por una ancha galería cubierta donde se hacen todos los quehaceres domésticos; a veces hay un balcón largo y estrecho que da a la calle. Los detalles curiosos en madera son las columnas de las galerías interiores y exteriores, los techos, las cornisas, las puertas, todo lo cual contribuye a aclarar la historia de las construcciones de piedra religiosas (figuras 95 y 98). Las características principales del estilo chalukyan o hoyzala del Dekan y Misore son el alto y ricamente esculpido basamento, el plano en estrella y el techo de pirámide baja. Los ejemplos más conocidos son los de Belur (¿1117 después de Jesucristo?) y Halebid (siglos XII al XIII). Los templos del distrito de Bellary, aunque levantados por los reyes Chalukyanes, y pese a sus adornos, son por el dibujo más dravídicos que chalukyanes.

Otro estilo, totalmente aislado, de construcción de templos que merece ser mencionado, es el de Cachemira (siglos VIII al XIII). Se destaca por sus arcos puntiagudos, derivados en parte de los modelos clásicos occidentales; el ejemplo principal es el templo del Sol en Martand, edificado por Lalitaditya (siglo VIII). No ha subsistido ningún vestigio de ese estilo en el arte posterior de Cachemira, positivamente indio hasta el siglo XIV, y luego musulmán en sus manifestaciones últimas. La Cachemira se opone así con fuerza al Nepal, que conserva sus antiguas tradiciones arquitectónicas y escultóricas hasta nuestros días.

Hemos venido prescindiendo de la admirable arquitectura civil del Indostán, sublimemente representada por los palacios y cenotafios de los jefes Rayputanos (Jodhpur, Bikaner, Udaipur, Gwalior, etc.), las casas de los mercaderes ricos (Bikaner, Jaisalmer, etcétera) y los *ghats* ribereños (Benarés, Ujjain, Hardwar, etc.). No existen en el mundo edificios más hermosos y espléndidos que los palacios de Rayputania, ni tampoco erigidos en mejores sitios. Con frecuencia creemos ahora que las construcciones profanas la belleza natural de un paraje, porque eso ha ocurrido por desgracia en Europa,

pero esos palacios coronando las cimas nebulosas o alzándose en las laderas de los montes, fortificados por doquiera y dominando los lagos y los estanques, parecen parte integrante del suelo en que se levantan y parecen también la grandeza y la solemnidad de las montañas. Los detalles más notables de dichas mansiones augustas y de la arquitectura doméstica de la época son las cornisas curvas en alero (*jharokhas*) (fig. 94), las cupulillas lisas o con estrías y los bastiones macizos de las grandes construcciones. Las cornisas recuerdan los techos curvados y los aleros de las *ratizas* de Mamailapuram, y ambos proceden, sin duda, de los techos de bálago de las casas particulares primitivas.

Quedan pocos palacios anteriores al siglo XIII. La mayoría de los de Chitor son posteriores a la invasión de Aladdin en 1303; el de Kumbha Rana (siglo XV) descuella por su especial mérito. El más famoso, y con justicia, de los viejos palacios rayputanos es, sin embargo, el de Man Singh (1486-1518) en Gwalior (fig. 91), completado por su sucesor y más tarde por Jhaangir y el Shah Jahan. El Emperador mongol Babur le vio en 1527 y expresó su admiración como sigue: «Hay palacios singularmente hermosos». Todos de piedra tallada, las cupulitas están a cada lado de las grandes con arreglo a la costumbre india. Las cinco cúpulas se hallan recubiertas de planchas de cobre dorado. La parte de afuera de las murallas tiene incrustaciones de tejas verdes y de ladrillos de colores que imitan frondosos llantenos.

Sigue en importancia al descrito el de Amber (Gwalior), cerca de la ciudad modernísima de Jaipur, pero pertenece a un siglo después y menos puramente indio. Tal palacio es, principalmente, obra de otro Man Sing, amigo de Akbar, a quien se deben el hermoso baño y el observatorio de la orilla del Ganges, en Benarés.

Menos imponente que Gwalior y más exquisito aún que el mismo Amber, es el palacio de Udaipur (fines del siglo XVI). donde la dinastía Sesodia estableció su capital después de la caída de Chitor. Se hicieron algunas adiciones al edificio inicial en perfecta armonía con su plan, varias de ellas muy recientes. La célebre puerta de tres arcos (*tripulia*) conduce a una terraza que se extiende por todo el largo del palacio, y esa terraza está hecha en la ladera de la colina, a cincuenta pies del suelo, sobre una triple hilera de arcos y, aunque está hueca por debajo, cuenta con una fila de cuerdas en el borde exterior y puede sostener el peso de todo el ejército del Maharaja con sus elefantes y carros, reunido allí para una revista. En el lago hay dos islotes con palacios y pabellones de los siglos XVII y XVIII. Fergusson opinó que esos palacios insulares superan en su género a las cosas más maravillosas que se conocen.

Resulta de carácter más vigoroso el palacio de Jodhpur (fig. 92), erigido en una roca que domina la ciudad, toda la cual se halla cubierta de mampostería y fortificada con bastiones y medios torreones de gran solidez, así como en la cima se apoyan las superestructuras aéreas del palacio mismo. Mencionaremos los nombres de otros palacios

espléndidos en Bikaner, Dig, Dativa, Urcha y veinte más de las capitales de Rajputania... Jaipur ofrece interés como ciudad moderna bien trazada y en su conjunto construida con habilidad.

Los soberanos rayputanos mandaron también erigir numerosos y bellos cenotafios, en forma de *chhatri*, en los sitios en los que se quemaban los cuerpos. Esos monumentos se agrupan a alguna distancia de las poblaciones, en lugares frondosos y apartados, y no sólo conmemoran al príncipe guerrero difunto, sino también a la viuda o viudas que no quisieron separarse de él ni aun por la muerte. Fergusson en 1839 asistió a la erección de uno de esos mausoleos. “Supe por su arquitecto —dice— más de los secretos del arte como se practicaba en la Edad Media, que cuanto me han enseñado todos los libros que después he leído”.

Los ejemplos mejores de la arquitectura del siglo XIX son las residencias y hoteles (*utris*) de los soberanos raypús edificadas a lo largo de los *ghats* de Benarés. El Ghonsla Ghat de los príncipes de Naqpur se reproduce en la figura 93. El estilo de esos palacios, que todavía vive en la tradición indostánica, pueden servir de modelo a la edificación de la nueva Delhi.

CAPITULO V

La metalistería, las joyas y los esmaltes.

El conocimiento que tienen los indios de la metalurgia es profundo y antiguo. El famoso poste de hierro de Chandragupta II, en Delhi, prueba que ya en el siglo V sabían los indios fundir masas de hierro más considerables que las que ninguna fundición europea hubiese podido tratar antes de la segunda mitad del siglo XIX. Es curioso que ese poste, aunque expuesto a las intemperies, no se ha enmohecido nunca y conserva sus inscripciones tan claras como cuando fueron grabadas. Hay en Dhar una columna de hierro aún mayor de más de cuarenta y dos pies de largo (hacia el 321 después de Jesucristo). Las grandes vigas de hierro del siglo XIII, en Konarak son menos notables, porque se componen de barras más pequeñas, no soldadas por completo. Otro ejemplo importante es el cañón de veinticuatro pies y de hierro labrado, que se conserva en Nurvar. No sólo se trabajó el hierro desde época muy remota (ya se menciona en el Yajurveda al mismo tiempo que el oro, la plata, el plomo y el estaño), sino que había en la India, donde tal vez nació, un conocimiento profundo del arte de preparar el acero. El acero de la India se apreciaba mucho entre los griegos y los persas y probablemente entre los egipcios, y se empleaba en las famosas hojas de Damasco. La manufactura ha continuado en pequeña escala en la India y Ceilán; unas retortas de barro que contienen unas doce onzas de hierro y trozos de madera, se calientan en un hornillo hasta que se funden y forman por fin las barritas de acero dulce que se facilitan al forjador para que haga útiles y armas. El campo de las armas y las armaduras indias es tan vasto que resulta imposible entrar aquí en detalles, pero debemos mencionar las formas principales de su decoración. La más hermosa de todas esas artes es el damasquinado (grabado en acero) que alcanzó suma perfección en Tanjore y otras partes de la India meridional, de donde ha desaparecido y en Rayputania, donde los armeros trabajan todavía. Existen en el Museo de Madras soberbios ejemplares de Tanjore, el aguijón para elefante (fig. 99) pertenece al Rajá de Ettayapuram del Extremo Sur y todos los palacios rajputanos poseen colecciones de armas cinceladas y damasquinadas. Abundan los tipos de damasquinado (*kofti*) y de incrustación (o trabajo de taracea de un metal con otro) todos practicados en la India entera, o por lo menos en varios centros muy separados unos de otros y con frecuencia combinados en la misma obra. En el método más sencillo y menos costoso, el acero o el hierro se raya primero finamente y luego se mete dentro de la ranura el hilo

de oro o plata con arreglo al dibujo, encajándolo bien a martillo. Todavía se trabaja así con mérito en Sialkot (región del Penyab) y en Travancore. Vienen después todas las transiciones hasta la incrustación de hilos de metales preciosos en las ranuras hondas hechas en la pieza que se quiere adornar; el hilo se martilla, los bordes de las ranuras se rebajan y la pieza se puede entonces limar y pulir. El oro o la plata, en el acero; la plata o el latón, en el cobre, son las combinaciones habituales. En otro género de trabajo, unido con frecuencia a la incrustación del hilo de metal, se engastan unas plaquitas metálicas en las pequeñas cavidades preparadas a ese efecto cuyos bordes se doblan con el martillo para sujetar la placa incrustada.

Un ejemplo corriente de incrustación lisa combinada con la del hilo de metal (como en las hermosas piezas de las figuras 105 y 187) nos lo proporciona el *bidri* (aleación de plomo, zinc y estaño) de la que están hechos los platos y fuentes usados por los indios y los musulmanes. Se trata de un antiguo arte indio que debe su nombre a Bidar, en el Deccan. Otro centro importante era Purnea (Bengala) donde floreció también un estilo local de incrustación de la plata en el cobre, con combinación de plata calada (fig. 109). Después de la incrustación de la plata, la superficie del *bidri* se ennegrece químicamente.

En ciertos géneros de damasquinado el metal se halla esculpido o repujado, formando un dibujo en relieve al que se adhiere la materia incrustada si se la martilla. Muchos trabajos de esta clase se hacen hoy en Tanjore e igual técnica se ve en una especie de *bidri* de Lucknow, en el que la aplicación de la plata se realiza en forma de relieve. La incrustación lisa suele ser la más bella, agradable y rica en efectos sin dar la sensación de una obra recargada de adornos. En las piezas antiguas sólo se incrusta el cobre en el latón; el empleo moderno de la plata produce un efecto algo afectado.

Tienen extraordinaria importancia, tanto desde el punto de vista práctico como desde el estético, los recipientes enteros de cobre o latón, de que se sirven los indios para las necesidades religiosas o domésticas. El latón no apareció hasta el siglo XI y antes de esa época las vasijas eran de cobre o bronce, como ocurre aún con muchos en nuestros días.

Un extracto del *Mahanirvana Tantra* nos enseñará con qué piadoso afecto se fabricaban los objetos para el culto.

“La jarra se llamaba *Kalasha* porque Vishavakarma la hizo de distintas partes de cada uno de los Devatas. Debe tener treinta y seis dedos de largo en su altura máxima y diez y seis de ancho. El cuello tendrá necesariamente cuatro dedos de diámetro, la abertura seis y la base cinco. Tal es la regla para el dibujo de la *Kalasha*. Se prohíbe hacerla con rajas o agujeros, y ha de evitarse en su confección toda deficiencia, puesto que se la destina al placer de los devas.”

METALES



99. Agujón de elefante. Siglos XVII-XVIII.

100. Remate arquitectónico de bronce. Siglo VI.

101. Loto de bronce conteniendo una imagen de Vajra-Tara. Nepal. Siglo XIV.

102. Lámpara *Vihara*, de plata. Siglo XVIII.

METALES



103. Gárgola. Nepal. Siglos XVII-XVIII.
104. Lámparas. Nepal. Siglos XVII-XIX.
105. Bote *bidri*. Siglo XVIII.
106. Pez. Orissa. Siglo XIX.
107. Caballo. Rajputana. Siglos XVIII-XIX.

METALES



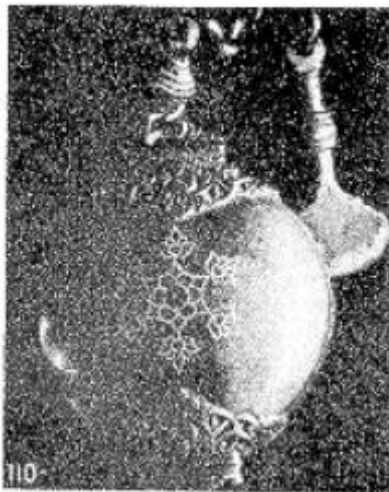
108



109



111



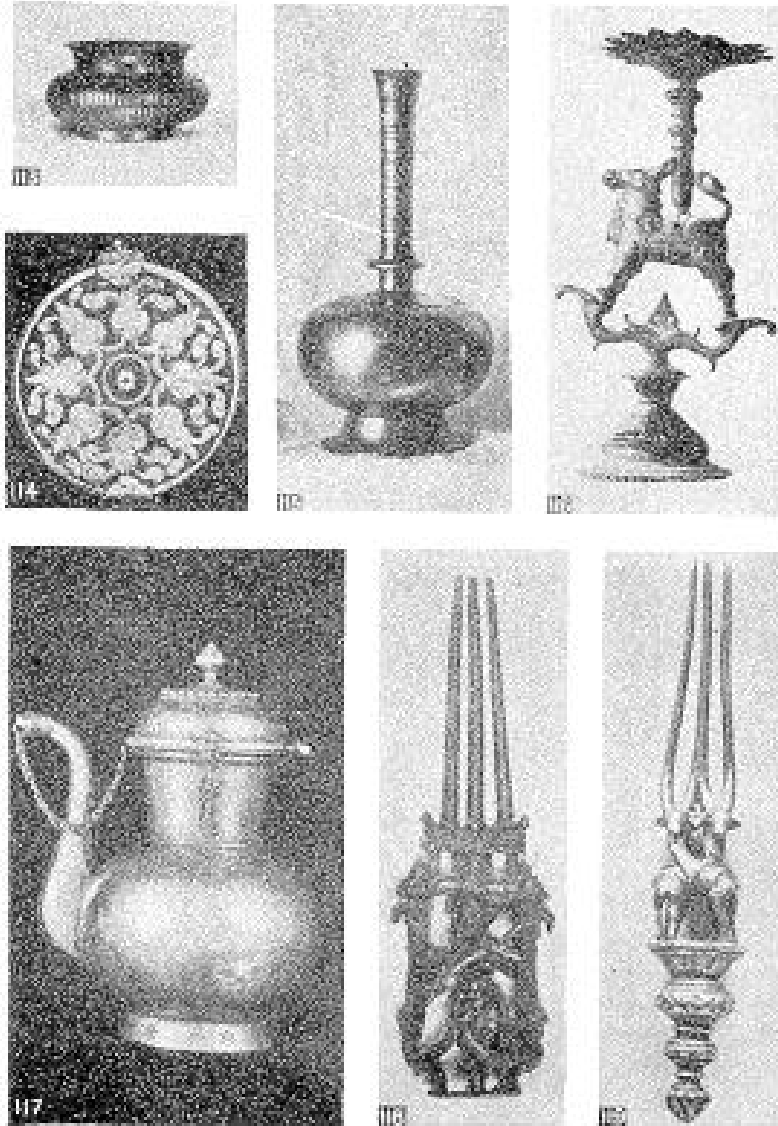
110



112

108. Plato de oro para betel. Ceilán. Siglo XVIII.
109. Tapadera Huka. Bengala. Siglos XVII-XVIII.
110. Envase de cal. Cingalés. Siglo XVIII.
111. Lámpara. Orissa. Siglo XVI.
112. Jarra. Tanjora. Siglo XIX.

METALES



113. Vasija para leche. Mathura. Siglo XIX.

114. Envase de cal. Ceilán. Siglo XVIII.

115. Surahi. Jarra para agua. Patna. Siglos XVIII-XIX.

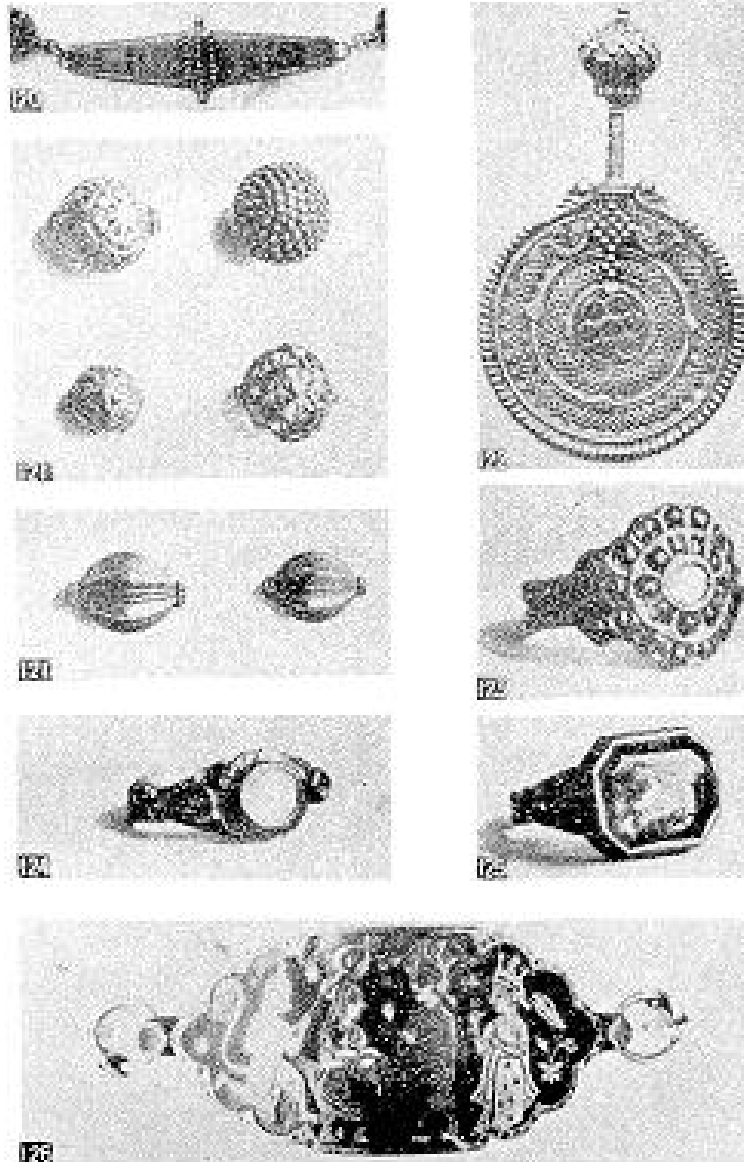
116. Portaplatos. Bengala o Nepal. Siglo XVI.

117. Vasija para leche. Siglos XVIII-XIX.

118. Peine. Tanjora. Siglo XVIII.

119. Peine. Tanjora. Siglo XVII.

JOYERIA



120. Broche. Jaffna. Ceilán.

121. Perlas de oro afiligranado y repujado. Ceilán.

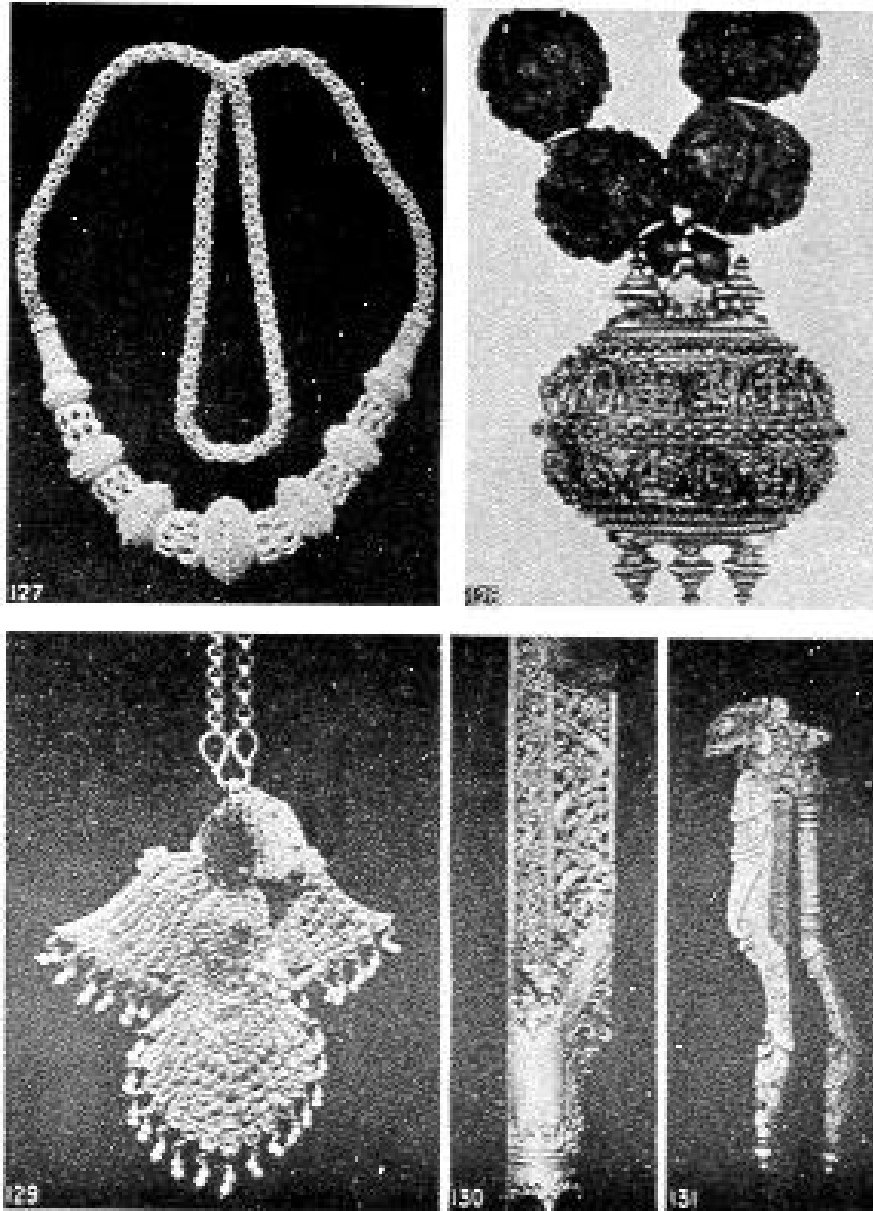
122. Pendiente de oro. India del Sur o Jaffna.

123. Sortija de oro. Indias holandesas o Jaffna.

124-125. Sortijas de esmalte de Radjputana.

126. Brazaletes de esmalte de Radjputana. Rama, Sita, Lachsman y Hanuman.

JOYAS Y OTROS METALES



127. Cadena de oro. Ceilán. Siglo XVIII.

128. Colgante de oro Gauri-Shankar. Ceilán. Siglo XIX.

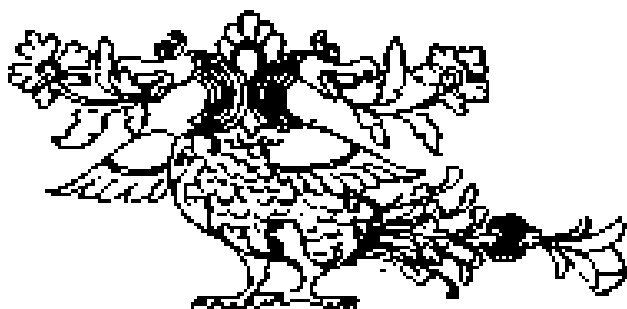
129. Otro colgante. Un pájaro. Ceilán. Siglo XVIII.

130. Mango de cuchillo. Ceilán. Siglo XVIII.

131. Cascanueces. Ceilán. Siglo XVIII.

En las lámparas de los templos (figuras 102, 104 y 111), hay infinitas variedades; las más características son en forma de árboles, terminando cada rama en una pequeña taza para el aceite y la mecha; otras, muy derechas, sostienen un tazón hueco con varias mechas y a veces la rama central termina en un pájaro, con frecuencia pavo real u oca sagrada. Se conocen lámparas similares colgadas de cadenas de dibujo excelente y perfecta ejecución. Las lámparas de los conventos budistas de Ceilán son a menudo huecas y contienen el aceite de que constantemente está llena la taza, en la que se quema la mecha. Varias tienen también forma de aves. La mayor variedad de lámparas de todas clases está sin duda en el Nepal (fig. 104).

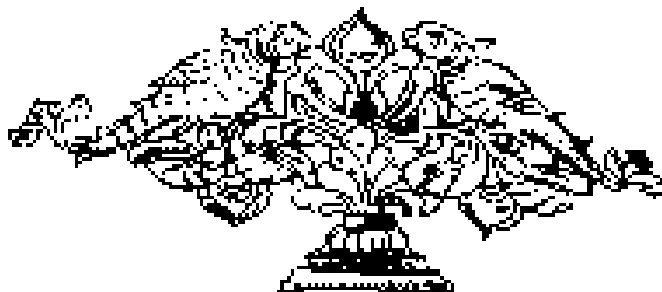
Una forma frecuente es la de una mujer, de pie, sosteniendo una taza poco honda para el aceite y la mecha (fig. 111). Otro hermoso modelo de lámpara para quemar alcanfor delante de una imagen, consiste en un pequeño bol, en medio de un loto de muchos pétalos, que se abre y se cierra. El mismo loto sirve de estuche a la diosa búdica Vajra Tara, sentada en el centro, con cada uno de sus ocho reflejos, uno para cada punta de la brújula, representado por un pétalo (fig. 101). No faltan las formas buenas de cucharas para ceremonias, algunas también para servir arroz, pero ninguna, naturalmente, para comer, porque tanto los indios como los musulmanes usan los dedos para ello.



Adorno grabado de una *lota* de Tanjore.

Los artefactos de latón domésticos son el orgullo de la cocina india y se limpian y pulen diariamente con tal esmero que hay que verlo para creerlo. Los grandes y pequeños recipientes para agua *lotas*, los más chicos, de boca ancha, para la leche (fig. 113), son los principales; luego vienen toda clase de platos y tazas poco profundos para cocer el arroz, algunos de los cuales, pertenecientes a comunidades o cofradías, son enormes, y calderos más que tazas. Citaremos después otras vasijas para fines especiales, cuyos ejemplares más bellos sin disputa son los *surahis* (fig. 115), de forma redonda y largo y estrecho cuello, destinados a contener agua del Ganges y transportados por toda la India.

El uso de la vajilla de oro se halla restringido, naturalmente, a las personas ricas, pero los platos de plata no suelen faltar en las mesas de las familias acomodadas. La figura 117 representa una taza para leche, de plata, de cabida suficiente para alimentar un niño; esta forma, con o sin tapa, abunda en todo el Indostán, de cobre, plata o latón, y es la adoptada después para echar el agua en la ceremonia de la ratificación de un regalo consistente en beber el agua de la vasija sin que ésta se ponga en contacto con la boca. Como los recipientes se acostumbraban a limpiar con tierra diariamente, se prescindía en ellos de los adornos en relieve inapropiados para el caso, así que el único decorado que se ve en ellos, ya hayan sido fundidos o estampados, estriba en un dibujo rayado o en una incrustación completamente lisa.



Adorno grabado de una *lota* de Tanjore.

Para el peinado se usan peines de metal de largas púas con flores y joyas como único adorno. De los dos peines reproducidos, el de la figura 118 muestra el empleo como adorno, de la cornisa dravídica y de la ventana tipo *chaitya*, y el segundo (fig. 119) de Tanjore y del siglo XVI está rematado por cuatro gamos con las cabezas y los cuerpos dispuestas de manera que tres púas hacen el papel de ocho cuernos, y cuatro patas substituyen las diez y seis que los cuadrúpedos debían tener.

Las bandejas grabadas y repujadas de plata o latón, se utilizan para las ofrendas de todas clases, para regalos, y sobre todo, para ofrecer flores en los templos. Las pinturas antiguas de Sigiri representan un cortejo de damas (o *apsaras*) servidas por mujeres portadoras de bandejas con flores.

En ninguna parte más que en el Nepal se ha mantenido hasta ahora un estilo local y una buena técnica en metalistería. Todavía se funden imágenes de mérito. La figura 103 es la de una gárgola característica de un templo del Nepal; la 104, la de un grupo de lámparas, y la 116, la de un pie de bandeja, cuyo motivo principal consiste en un toro de atrevido dibujo. Tal vez este último objeto sea bengala por su origen, pues las tradiciones artísticas de Bengálí y Nepal tienen íntimo contacto. El *vajra* o trueno es un vulgar utensilio del culto con frecuencia bien trazado y ejecutado. Las cajas de cobre y latón

son obras muy primorosamente repujadas o caladas; además de las fundidas no faltan las hechas a martillo con sorprendentes relieves.

La metalistería cingalesa posee una técnica y una variedad maravillosas, sobrepasando las provincias de Kandy, y en cuanto a las partes bajas de la isla han predominado largo tiempo las influencias holandesas y portuguesas. El cascanueces (fig. 131). y los botes para cal (figuras 110 y 114) de cobre y latón incrustados, están a veces repujados y con engastes de piedras preciosas. En los templos hay todavía preciosos vasos de oro y plata. Las vainas de cuchillos y los cuernos para polvos ostentan filigranas de plata, los puñales lujosos adornos (fig. 130), y las trompetas en forma de concha *devale* (fig. 140) se hallan montadas en metal incrustado de plata y cobre. Los orfebres y los pintores son por lo general de abolengo indio, pero sus obras manifiestan distintas formas particulares, tales como la flor del cocotero y las “cadenas de espigas de pimienta”. Los herrajes damasquinados de las puertas de los templos valen la pena de ser mencionados y todas las *viharas* de Kandy han sido testigos de la liberalidad del gran rey Kisti Shri Raja Simha (siglo XVIII) que aunque indio entre budistas se identificó con la religión y el pueblo como un nuevo Akbar.

Las monedas de valor artístico son exclusivamente las de los primeros Guptas; las últimas musulmanas con sus bellas inscripciones decorativas resultan admirables por otro estilo.

En casi todos los bazares se pueden comprar muchos juguetes de latón de variadas clases (figuras 106 y 107). Los mejores no cabe dudar que son los de Rayputania, donde los modelos comunes consisten en caballos con ruedas, caballos o elefantes enganchados a cochecillos de campo con cúpulas o palios. Estos cochecillos deben ser parecidos al “carrito de barro” que dio nombre al drama del rey Shudraka y a los carruajes de oro infantiles que se mencionan en el *Pattinappalai*. Las figuras de caballos y jinetes de metal procedentes de *Vizagapatatn* presentan aspecto deliberadamente grotesco. Hay en Ceilán una industria moderna de animales realistas hechos de latón. Muchos de nuestros antiguos juguetes de esa materia, así como las lámparas y bastantes tipos de la joyería primitiva en metales comunes, tienen por adornos espirales o zig-zags aplicados en cera sobre la superficie de los modelos en cera antes de la fundición.

El mismo método de fundición con cera queda de manifiesto en las antiguas *hundi* de Rayputania, pues se utilizaba para la fabricación de cadenas flexibles y de una sola pieza (*sant*) para los tobillos. Sir Thomas Wardle, hablando de ellas en una conferencia (1901), dijo: “Compré por casi nada un brazalete, cadena de bronce, pero fundida de una vez en un solo molde, cosa corriente, pero tan asombrosa, que el dueño de una de nuestras mejores fundiciones me aseguró que a su juicio no había nadie en Europa capaz de hacerla.” Se prepara en forma de cordón largo y retorcido una mezcla de cera, resina y

aceite, que se pone alrededor de una barrita del diámetro de los anillos deseados. Un corte a lo largo de la barrita abre los anillos, y éstos están metidos cada uno en dos de ellos, cerrados por una hojita roja aplicada encima. Cuando se juntan así sesenta o setenta anillos, se unen los dos extremos de la cadena y la pieza entera se aplana y manipula con suavidad hasta formar un modelo perfectamente flexible del futuro brazalete. Este modelo se sumerge varias veces en una mezcla de arcilla y de estiércol de vaca, de manera que lo cubra por completo, y luego se envuelve de una capa más espesa de barro. Ya seco, se raspa la parte superior del molde hasta que se vea lo alto de cada anillo; se fija una línea de cera fundida y después se recubre de barro nuevamente el molde. Este se llena de metal con un poco de borax, se embadurna y cubre con arcilla y tierra, y sólo se deja en él un agujerito para que entre el aire. Cuando este molde se coloca en un horno encendido, la cera se funde y el metal ocupa su sitio; luego de enfriado se rompe, se quitan las líneas directoras, se liman las irregularidades y se tiene una cadena flexible, dispuesta para servir.

Trátase del antiguo procedimiento de la *cera perdida*, practicado con habilidad en la India entera por artífices sin ilustración. La técnica de la fundición de estatuas de bronce, cobre o latón, es exactamente la misma, y ahí también resulta compleja y delicada. Debemos advertir que la gran mayoría de las estatuas son de cobre; el bronce se empleó raras veces y únicamente las figuras 3 y 28 que incluimos en esta obra representan originales de esa aleación. No creemos que haya ninguna rama de la metalistería en la que no tengamos algo que aprender de los indios. tanto en los métodos de obtención del hierro y el acero, como en lo que concierne a la resistencia a la corrosión de esos productos de la metalurgia india.

Sería muy conveniente hacer un estudio completo de todas las aleaciones conocidas de los metalúrgicos indios. A parte de las especiales denominadas *bidri* y *pas-lo*. hay una gran variedad de colores y de resistencia al empañamiento de los diferentes latones y bronce de campanas. El latón indio es siempre superior en cuanto al color al latón en hojas empleado comúnmente. El amarillo vistoso del latón de Benarés, por el que son más conocidas de los turistas y los coleccionistas las obras indias de metal, conviene a esa producción poco costosa y ligera, pero el latón antiguo compite con frecuencia con el oro y suele no ser menos hermoso que él.

En todos los tiempos les ha gustado a los indios adornarse con alhajas; en efecto, el trabajo moderno descende en línea continua del uso primitivo de las guirnalas de flores y semillas; de estas se derivan en ocasiones los nombres de los objetos de oro, como por ejemplo, el *champa*, o collar de capullos. Todavía se usan muchos nombres de joyas mencionados en la gramática de Panini (siglo IV antes de Jesucristo). Los largos collares del Punjab se llaman “guirnalas de encantamiento” (*mohan-mala*) y a los pendien-

tes de mujeres se les denomina “flores para las orejas” (Karn-phul). Las formas son sugestivas, pero nunca imitan las flores prototipos. Quizás no exista un pueblo en el mundo tan aficionado a las joyas como el indio. La religión les manda regalar alhajas a la mujer, igual que vestidos, y una esposa no debe nunca presentarse ante su marido desprovista de ellas, pero en la ausencia de éste ha de privarse de usarlas temporalmente, y si se queda viuda, para siempre. Es preciso ser mujer india, nacida y criada dentro de las grandes tradiciones para comprender el grado de poderío que unas joyas como los brazaletes y los pendientes proporcionan a las que las llevan. Sólo ellas entienden las delicias que producen los pendientes, oscilando y rozando sus mejillas a cada paso y la fascinación del tintineo de los aretes puestos en los tobillos. Algunos encuentran bárbaro el anillo de la nariz e infantil su amor a las alhajas, pero hay quienes piensan que ellas saben mejor que nadie qué es lo que las sienta bien.

Todas las familias acomodadas tienen su orfebre, cuya profesión es hereditaria, y como esos artífices no inspiran por lo general confianza, se les suele ver ejecutando en casa de su amo, y bajo la vigilancia de una persona fiel, el trabajo que se les pide.

Del orfebre ladrón dice Manu que es una espina dolorosa y que merece ser descuartizado.

En cuanto al esplendor de la joyería india varios siglos antes de Jesucristo, se puede deducir del siguiente pasaje del *Dhammapada* describiendo la soberbia presea hecha en cuatro meses por quinientos orfebres y usada por la hija del tesorero del rey: “Cuando se ponía ese aderezo, la cubría de la cabeza a los pies; parte de ella consistía en un pavo real, que tenía quinientas plumas de oro rojo en el lado derecho e igual cantidad en el izquierdo; el pico era de coral; los ojos de diamantes, así como el cuello y las plumas de la cola, y de plata las partes centrales de las plumas y los huesos de las patas. La presea valía 90 millones (moneda de cobre que pesaba 146 gramos), y 100.000 se gastaron en la mano de obra. No sólo poseían tales joyas las hijas de los tesoreros, pues la joyería popular era también interesante y variada. En la India meridional, incluso los pobres *coolies* llevan objetos de oro.

La abundancia de riquezas en un viejo puerto tamil de la embocadura del Kaveri nos la sugiere como sigue un fragmento del *Pattinappalai*, poema de los comienzos de la era cristiana: “Los pesados aretes para las orejas, tirados por las damas de arrogante porte, de mirada tímida y de alhajamiento asombroso, a las aves que picotean el grano en los espaciosos corrales de la magnífica ciudad (son tan grandes y numerosos), que obstruyen el paso de los carros de tres ruedas, arrastrados sin caballos, por niños que gastan en los tobillos primorosas ajorcas de oro.”

Paes da la siguiente descripción de las doncellas de honor de las reinas de Vijayanagar, a principios del siglo XVI: “Tienen ricas y hermosas vestiduras de seda y llevan

altos gorros (fig. 51) en los cuales hay flores hechas con gruesas perlas, usando además collares con joyas de oro, y engastadas en ellas esmeraldas, diamantes, rubíes y perlas; lucen, por añadidura, numerosas hileras de perlas y profusión de éstas a modo de charreteras; en la parte baja del brazo se ponen muchos brazaletes, y en la de arriba, desnuda, anchos anillos con abundancia de piedras preciosas; en el talle no las faltan cinturones de oro y gemas con arracadas, unas sobre otras, hasta la mitad del muslo, y además ostentan lujosas preseas, como las valiosísimas ajorcas, que tanto estiman...; en suma, unas sesenta mujeres jóvenes y hermosas, de diez y seis a veinte años. ¿Quién podrá decir el coste y el valor de cuanto llevan en ellas?”

Davy describe de esta manera el traje del último rey de Kandy: “Para las ceremonias viste ropas magnificas cargadas de profusión de joyas, o gasta una armadura de oro adornada de rubíes, esmeraldas y diamantes.”

En toda la escultura y la pintura indias, las alhajas que forman la mayor parte del traje, y a veces el traje completo, se tratan con gran fidelidad, de suerte que existen los datos necesarios para la más detallada historia. Pero las joyas no sólo las llevan los dioses, los hombres, las mujeres y los niños; la poesía clásica india proporciona constantes referencias de una decoración semejante de los palacios y las ciudades, y no digamos nada de los enjaezamientos de los elefantes, caballos y otros animales y del adorno de los carros oficiales y de las camas. Se solía suspender de las columnas festones de perlas, que aparecen invariablemente indicados en las pinturas antiguas e incluso en los trabajos en piedra o madera. El drama clásico *El carrito de barro*, por ejemplo, habla de escaleras de oro incrustadas de toda clase de gemas y “de ventanas de cristal de las que penden hileras de perlas. Los arcos refulgentes de zafiros parecen del palacio del Arco Iris.”

Para cortes así trabajaban los orfebres, engastando los rubíes, fabricando ornamentos de oro, torneando el coral y taladrando las conchas. “Sobre su frente —dice Bana, describiendo un corcel negro— oscilan los anillos de oro. De igual metal, con piedras preciosas, era la montura.”

Paes (hacia 1520) nos pinta una estancia del palacio de Vijayanagar “completamente revestida (no dice dorada, sino revestida) de oro, la cual contiene un lecho adornado con hileras de perlas, gruesas como el puño”. Un *shastra* sobre la construcción de buques menciona las guirnalda de perlas y brillantes que colgaban de las proas esculpidas.

Habla también ciertas formas frecuentes de decoración del cuerpo humano, sumamente variadas, relativas a la pintura y el tatuaje; por ejemplo, los dedos y los talones de los pies de las mujeres iban pintados con henné (*hina*) de rojo claro. El tatuaje era corriente y los hombres y las mujeres se tatuaban, sobre todo en la frente, signos sagrados que daban a conocer la secta religiosa a que pertenecían. Igualmente, e imitando a Shi-

va, sus fieles se untaban con ceniza. de la que se servían como las cortesanas de la crusta olorosa de sándalo.

Muchas joyas, quizás todas, al principio se llevaban como protección contra la influencia nefasta de los espíritus o de los planetas malhadados. Las piedras preciosas eran también consideradas como ejercedoras de influencia benéfica para quien las lleva.

Se ven a menudo en el brazo o los dedos de los indios unos amuletos adornados con nueve piedras diferentes (*nau-ratan*); las piedras son, entre otras, zafiros, diamantes, rubíes, topacios, perlas y esmeraldas. Dos garras de tigre, montadas en oro o plata y grabadas con las “cinco armas de Vichnú”, constituyen un talismán apreciadísimo por la mocedad cingalesa; otra forma corriente de amuleto consiste en unos tubos de oro o plata que contienen una inscripción misteriosa o algunas gotas de aceite mágico, y que van unidos a un collar, un cinturón o un brazalete. No se estilan los anillos en señal de matrimonio y sí otras señales, como una mancha roja en la frente, una ajorca especial o una ristra de perlas de estructura particular, cosas que sustituyen a dichos anillos y caracterizan a las mujeres casadas.

Los sacerdotes sivaítas acostumbra a llevar collares y rosarios de semillas de *Eleo-carpus* (*Rudrakshamala*), por lo general con una gruesa bellota de oro en el centro (*Cauri Shankar*). Uno de esos rosarios, hecho en Ceilán (fig. 128), está cubierto de minuciosas figuras mitológicas en altorrelieve. Por doquiera se usan los collares sencillos de semillas y granos.

Debemos agregar a la joyería las numerosas clases de brazaletes de vidrio, laca, concha y marfil, que nunca faltan en poder de las mujeres de todas las condiciones sociales, al mismo tiempo que poseen los de piedras preciosas. Casi todos los brazaletes indios, de cualquier materia de que estén hechos, son rígidos y siempre lo bastante pequeños para que se puedan apretar con la mano. Es obligatorio romperlos a la muerte del esposo. En un brazalete de mujer, es posible que exista una novela tiernísima, evidenciada por la costumbre raypú, llamada “*regalo-rahki*”. Un brazalete —que no necesita tener valor— puede ser enviado por la más encumbrada dama o doncella, en una circunstancia urgente, al hombre elegido por ella. Este se convierte en “hermano unido por el obsequio”, y debe a la dama toda su devoción y cuantos servicios un caballero puede prestar. El hermano elegido la envía, en cambio, un corsé en testimonio de la aceptación de su prenda. Ahora bien, jamás alcanzará una recompensa tangible, aunque se vea precisado a arriesgar su vida y su reino, pues ni siquiera la verá, toda vez que será para él desconocida, como para los demás hombres, con excepción del esposo y los parientes más cercanos.

La más selecta de todas las joyerías indias es, sin duda, la de Jaffna (Ceilán). Allí y en la India del Sur encontramos una infinita variedad de cadenas de oro, ligeras de peso

y de efecto sorprendente. Las cuentas de los collares son siempre huecas, tienen a veces forma de frutas o semillas y también suelen ser esféricas o hechas de hilos y granos (fig. 121). Los broches, adornados de la misma manera, con hilos y pepitas, resultan insuperables por la belleza del dibujo y la ejecución (fig. 120).

Aparte de ese arte afiligranado, hay el llamado “de incrustación en oro” (figuras 123 y 129). aplicado por lo general a las superficies planas, como las de los colgantes. Las piedras menudas —por lo común rubíes— están incrustadas en cera, dentro de un marco ligero y sobre una placa de oro; los espacios entre las gemas se llenan entonces de oro, trabajado de modo que forme estrechos chatones. Esta es la única forma de incrustación de pedrería, que iguala o aventaja en esplendor al esmalte, cuyo empleo es absolutamente desconocido en el Sur.

Otro tipo bello de joyería dravídica es el trabajo de oro martillado en un fondo de cera; aquí el efecto de solidez y riqueza se combina con el pequeño valor intrínseco y con el poco peso de la alhaja. Según observó con mucho acierto sir Jorge Birdwood, los indios, “gracias a su consumada destreza y a su pleno conocimiento de la decoración convencional de las superficies, se ingenian para crear el mayor valor artístico con la menor cantidad posible de metal y con piedras que comercialmente carecen de valor”. Este carácter de la joyería india se halla en oposición absoluta con el de la europea moderna, en la que el artífice parece proponerse invertir la mayor cantidad posible de metal con la menor cantidad de trabajo posible.

Mucho del refinamiento y esplendor de la joyería india depende del uso de piedras cortadas en cabojón para que luzcan todo su color; pero cuando la moda dicta el empleo de las piedras talladas, el efecto obtenido es mezquino y apagado.

De pocos indios cultos se puede decir todavía que lleven alhajas que valgan la pena de ser vistas, pues todas las obras actuales están copiadas de los catálogos de Europa.

Da pena decir que muchas piezas antiguas y bellísimas han sido fundidas a menudo para fabricar las joyas modernas, que algunos proclaman superiores a las de antaño.

La joyería cingalesa de Kandy es casi hermana de la dravídica (India meridional), puesto que la mayoría de los dibujantes y orfebres de este estilo son de origen indio; sin embargo, le falta el elemento demoníaco, que a veces se manifiesta en el arte indio meridional; en cambio, posee numerosas modalidades locales, como la guirnalda de espigas de pimienta y de cretes y pendientes particulares. Las sortijas de los jefes kandesianos son notables por su enorme tamaño, con las cuales sólo pueden competir las con espejo para el dedo pulgar que gastan las bayaderas del Indostán.

Muchos de esos adornos consisten en incrustaciones en oro, y ninguno excede en magnificencia al gran pájaro de cinco pulgadas de ala a ala, representado en la figura

129; los ojos son zafiros, la hilera inferior de piedras, y las de los siete de más arriba son esmeraldas o circones verdes y las restantes rubíes.

Los cinturones de plata merecen especial mención: unos están hechos de hilos torcidos, con un pesado broche; otros se componen de perlas con filigrana, las más gruesas en el centro y las pequeñas a cada lado.

Los primeros los usan los hombres y los segundos las mujeres (fig. 127).

La mejor idea general de la joyería del Norte de la India nos la facilitará la cabeza de Krishna y un músico (fig. 71). Se notará en ella que un hombre puede llevar tantas o más alhajas que una mujer y que muchas son comunes a los dos sexos. El *sarpesh* o penacho enjorado, puesto en el turbante, es patrimonio de los hombres. Krishna ostenta una sola perla como anillo de nariz: el músico una gran sortija de oro con perlas y brillantes; ambos tienen pendientes de la clase llamada *Karn-phul*, pero la forma más característica de éstos consiste en un vasto arete unido y fino, al que se engarzan dos perlas y una esmeralda que Bana compara con las flores blancas del jazmín y con sus verdes hojas. Otros anillos, denominados *birbalí*, están esmaltados. No hay en la India sortijas más hermosas que las de Jaipur, por lo general esmaltadas y con piedras preciosas engastadas (figuras 124 y 125). Los colgantes en la frente resultan muy interesantes. No pocos de esos modelos indios antiguos han sido adoptados por los musulmanes.

El esmalte constituye un arte esencial de la India del Norte, si bien su origen debe ser ajeno a la India.

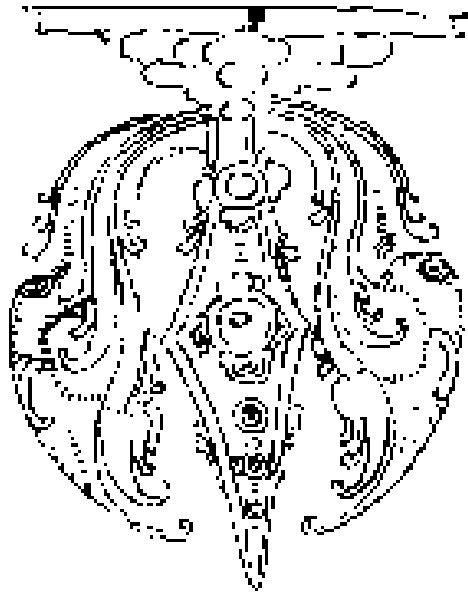
No obstante ha alcanzado tal perfección, que se le considera uno de los principales del Indostán. Los esmaltistas de Lahore fueron trasladados a Jaipur en el siglo XVI por orden de Man Singh, y todavía hoy provienen de Lahore los esmaltes brutos obtenidos en pedazos.

Los esmaltistas de Jaipur no saben preparar los colores. No existen en el mundo esmaltes más primorosos de dibujo y color que los antiguos de Jaipur sobre planchas de oro, plata, empuñaduras de espadas y joyas. Los artífices indios de Jaipur se han establecido también en Delhi, donde se hallan las tiendas principales en ese ramo de la India septentrional. El esmalte de Jaipur, como las demás variedades indias, es del género llamado *champlevé* (ahuecado con el buril), o sea que el esmalte ocupa ciertos huecos del metal. En las obras mejores y más ricas, sólo separa un color de otro una estrecha tira del metal. El color del fondo es un precioso blanco marfileño que hace resaltar el brillo de los rojos y los verdes. Sin ese fondo blanco no sería el efecto tan armonioso. Uno de los ejemplos más notables es seguramente el vaporizador de perfumes en presión de Seth Narottam Gocuidass de Bombay. Hay otras piezas maravillosas en las colecciones inglesas y en las reales de Rajputania, sobre todo en Jaipur y Chamba. No

debemos omitir los esmaltes del Museo de South Kensington. Un brazal con figuras (Rama, Lashmi, Sita y Hanuman) está reproducido en el grabado número 126.

Aunque el trabajo moderno es casi igual al de las obras antiguas, tanto en técnica como en color, sólo se aplica a esas futesas y perifollos que causan la admiración de los turistas vulgares.

Los esmaltes de Lucknou y Multan corresponden al arte de los musulmanes.



Dibujo del grabado de una bandeja de cobre para ofrendas:
Silahara, siglo xi antes de J. C.

CAPITULO VI

La carpintería y los muebles.

Salvo las camas y los taburetes, los indios apenas utilizan el mobiliario, y, por otra parte, han sobresalido en los trabajos en madera aplicados a la arquitectura y hasta recientemente en la construcción de buques. Hubo un tiempo en que toda la arquitectura india fue de madera, y allí donde no se da ese caso los modelos de madera subsisten en piedra. Los obreros de la madera y la piedra constituyen una sola o misma corporación o un único gremio. Excepto en ciertos lugares en que abunda la piedra (Jalpur, Gwalior, etc.), la arquitectura doméstica continúa siendo de madera, y las obras notables de los estilos locales se hallan en Ceilán, el Sur de la India, Gujarat, Kathiawar, Nepal, Cachemira y, generalmente, en el Himalaya. El carpintero es, por tanto, arquitecto, como se ve ya en el *Alinachitta Jataka*, que describe un pueblo de quinientos carpinteros que se ganaban la vida yendo a cortar en las selvas del Ganges Alto la armazón de las casas de uno o dos pisos, y que al regresar río abajo levantaban en sus orillas las casas preparadas así. Aun en la época en que la piedra solía emplearse habitualmente, se hacía esto en forma de pilares puestos en el suelo para sostener un edificio o armazón de madera. La techumbre era con frecuencia complicada como estructura y como composición decorativa, con vigas esculpidas y hermosos colgantes. Los vestigios más antiguos de la carpintería artística india son los restos de la puerta de entrada de una de las grandes *chaityas*, en Karly.

No obstante, las formas más sorprendentes son las de los pilares, que varían desde los simples soportes unidos y serios, como los de las criptas primitivas a los tan complicadamente esculpidos o menos torneados, mientras que los capiteles y las repisas presentan aspecto de lotos o jacenas, con frecuencia aglomerados unos sobre otros y provistos a veces de puntales laterales, con tallas que representan elefantes y jinetes (fig. 97). Estas formas son las características de los pórticos (fig. 143). El tipo de puerta más antiguo consiste en una hoja de madera, sin bisagras, fijada con clavijas a las cavidades de la piedra o del marco de madera. Vienen en seguida todas las transiciones, hasta las puertas muy complicadas de tableros que existen en el Panyal, Nayputanla, Gularat, Misore, Travancore y otras partes de la India meridional y Ceilán.

Las puertas más antiguas que se conocen deben ser las de Chitor, conservadas en la mezquita Almer' de Kwaja-Sahib. Las más espléndidas tallas adornan también los balcones, pórticos y marcos de ventanas en la India occidental (fig. 142). Casi todo este trabajo antiguo es de relieve, poco abultado relativamente y rico, aunque de buen gusto: alguna de las obras es tan lisa que parece, hablando sin exageración, cincelada. Al contrario, el afán de los modernos tiende al relieve y no encontramos un ejemplo más demostrativo de esto que las mesas de nogal populares, hechas en Cachemira, cuya superficie está cubierta de hojas realistas (*chenar*), de tal relieve, que el mueble llega a ser inútil para el uso a que se le destina.

Las ventanas con celosías son muy características de toda la India, como del Oriente entero, donde se desea que entre el aire y la luz, sin que desaparezca por eso la intimidad del sitio. Los tipos meridionales (figuras 145 y 146) suelen ser de madera sólida perforada: con dibujos florales, con más frecuencia, que geométricos, sin que falten los de animales y las figuras humanas. Las ventanas en el Norte y las persianas de los balcones, especialmente en el Penjab y Cachemira, se componen de piececitas de madera enclavijadas, con tal perfección, que cuando se quita el marco no se separan. Estas formas geométricas, llamadas *pinjra*, tienen carácter árabe y recuerdan las del Cairo (fig. 142), pero el antiguo trabajo en piedra dravídico y chalukyano demuestra que esa clase de obras es indígena en el Sur (fig. 88). Las ventanas en Ceilán, o son como puertas con sólidos tableros fijados en marcos de madera, o consisten en aberturas con marcos de madera donde se encajan unos torneados pilares de madera. Cachemira tiene fama por sus techos artesonados de pino, de paneles geométricos, admirablemente ajustados y a veces pintados a la perfección. Además, en toda la India, no es raro ver obras de madera más o menos recubiertas de pinturas, lo que puede hacerse extensivo a las estatuas de piedra cuando están bajo techado. Nos ocuparemos de los trabajos de *taraced* en uno de los capítulos siguientes.

Entre las más importantes construcciones de madera que debemos a la antigüedad, citaremos los puentes, de los cuales, los siete que cruzan el Jhelam en Srinagarare, nos sirven de adecuado ejemplo: están hechos con enormes vigas colocadas horizontalmente, capaces de resistir las fuertes crecidas del estío. Las remotas crónicas de Ceilán se ocupan de muchos puentes, y a uno de ellos lo describe como “dotado de incomparable belleza y como pudiendo servir para el paso de los elefantes, los carros, los caballos y los peatones”.

No acertábamos a darnos cuenta de que la India ha sido un país de grandes empresas marítimas, hasta el punto que la mayor parte del comercio ultramarino se realizaba merced a sus embarcaciones. Ya el *RigVeda* menciona los buques e igual hacen toda la literatura posterior, especialmente las *Jatakas*. Ciertas *Sizilpasizastras* los describen con

detalles en cuanto a sus formas y empleos. Las crónicas de Ceilán hablan de naves que transportaban hasta ochocientos pasajeros, y las *Jatakas* afirman que hubo barcos que cargaban quinientos carros de mercancías y que medían de largo 800 codos. En las primeras esculturas de piedra ya cuenta el arte indio con múltiples reproducciones de buques que ostentan como mascarones de proa imágenes fantásticas o reales de aves y cuadrúpedos.

El período más floreciente de la construcción naval en la India debió ser, sin embargo, el de los Guptas y de Harshavardhana, cuando los indios poseían grandes colonias en Pegú, Cambodje, Java, Sumatra y Borneo, y establecimientos comerciales en China, Japón, Arabia y Persia. Entre las esculturas javanesas abundan las reproducciones de barcos, que muestran su armazón de madera que, por cierto, choca a causa del aparejo necesitado por su estructura estrecha y pesada en la parte de arriba (fig. 141).

Ese aparejo continúa siendo la nota típica de las preciosas embarcaciones pesqueras cingalesas, en las que, cuando llevan todo el velamen, suben a él algunos tripulantes.

Por los numerosos informes de los viajeros y aventureros europeos de los siglos XV y XVI sabemos que los buques indios eran más grandes que los suyos, Purchas, por ejemplo, cuenta que el capitán Saris cruzó en el Mar Rojo con un navío indio de 12.000 toneladas de arqueo, cuyas dimensiones excedían tres veces a las del mayor barco inglés construido en aquella época (1611).

Otra rama importante de la carpintería era la de los distintos carros y carretas, desde los de los dioses y reyes hasta los pesados carromatos campestres, de ruedas casi macizas, tirados por bueyes blancos y los ligeros vehículos cingaleses a los que iban enganchados toros de carreras. Los carros de los dioses, en los que los días de fiesta paseaban las imágenes, son de estructura complicada, cubierta de esculturas mitológicas. Por lo general tiraban de ellos elefantes o centenares de hombres agarrados a fuertes cuerdas. Los accidentes que ocurrieron en Puri dieron origen al mito del carro de Juggernaut (Señor del Mundo) bajo las ruedas del cual se decía que estaban obligados a arrojar los peregrinos devotos. Las pinturas y las esculturas nos proporcionan variadas reproducciones de esos vehículos.

Las sillas y los tronos han sido siempre muebles habituales de los indios, pero exclusivamente destinados a los soberanos. Las demás personas, según su rango, se sentaban en taburetes o en el suelo. Los taburetes (*chauki*) son de cañizo, en forma de salvaderas —de la que se derivan los pedestales de piedra y metal— o de madera, con tres o cuatro pies.

Pero el mobiliario constituye un elemento de poca monta en la manera de vivir india, tan apegada a hacerlo todo en el suelo. En una casa vulgar las habitaciones parecen vacías, el suelo lo tapan con un tejido de algodón (*dan*), sobre el que diseminan unos

grandes almohadones cilíndricos, y a las horas de comer se hace uso únicamente de un pequeño taburete de algunas pulgadas de altura. En cambio, no es raro ver colgado del techo una especie de mecedora o columpio y el mismo sistema se emplea para las cunas.

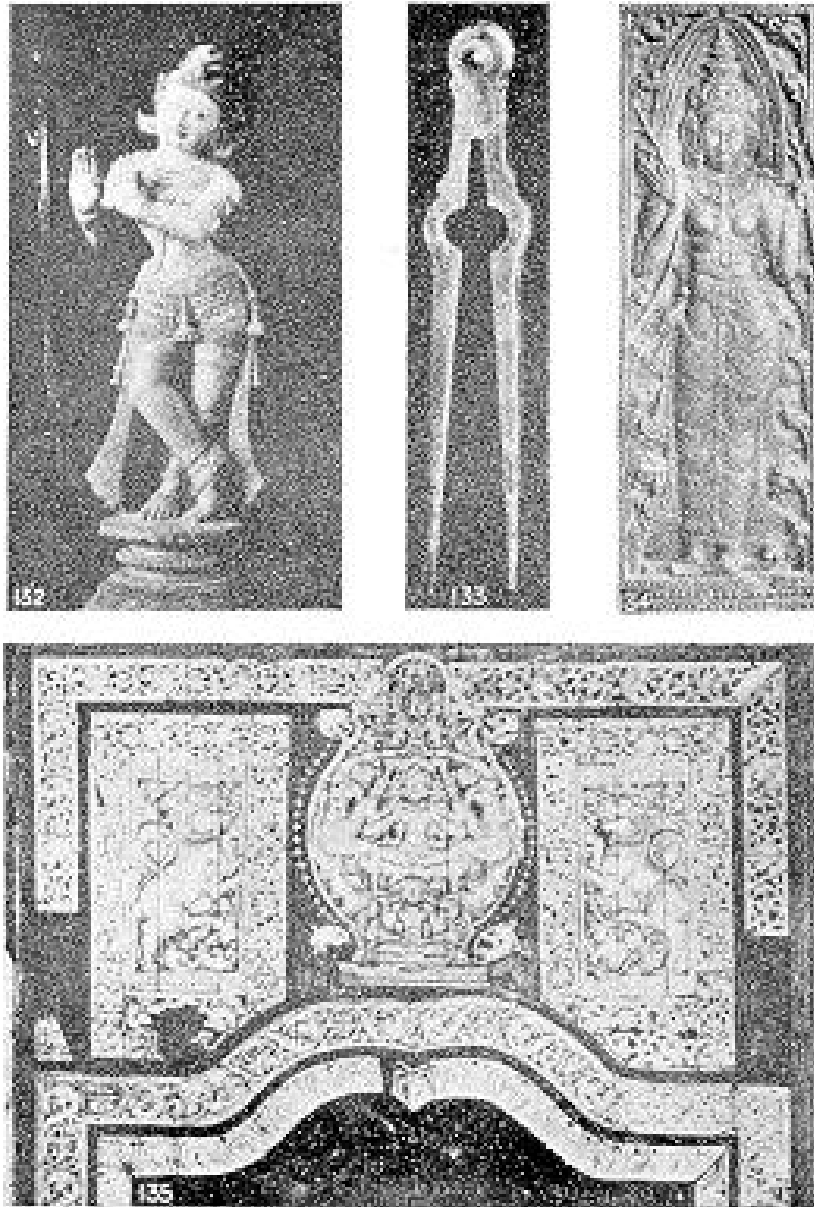
Las camas (*charpai*) son de cuatro pies, unidos por cinchas o rotenes y se adoptan para ellas formas arquitectónicas, abundando las torneadas y las pintadas o laqueadas. Existen excelentes esculturas en ciertas partes de las camas, especialmente en los largueros y las cabeceras de éstas (fig. 144). No obstante, a nadie le cuesta trabajo dormir cómodamente en el suelo o sobre un duro banco.

Casi todos los muebles indios modernos hechos para Europa no ofrecen nada de particular en lo que al dibujo, el decorado y la ejecución se refiere, pero hubo en el siglo XVIII, en el Oeste, el Sur y Ceilán un buen estilo indio-portugués, del que podemos poner como ejemplos los arcones de madera con guarniciones de latón. Los ebanistas indios, como otros muchos artistas, compatriotas suyos, son capaces de llevar a cabo admirables obras, si se les piden y se les pagan cual merecen.

Pero la producción de más mérito de la carpintería fina india es sin duda la de los instrumentos musicales. Sería imposible mejorar la perfección de la forma y del adorno apropiado de las *tamburas* y *vinas* de Tanjore, incluso de las que ahora se fabrican y apenas hay región de la India en la que no abundan los hábiles artífices de los instrumentos nombrados. La gran época de la música india se remonta sin duda al siglo V después de J. C., pero antes había ya muchos instrumentos similares a los que ahora conocemos. En particular la *vina* es el instrumento *solo* indio, inseparable de Sarasvati, diosa del estudio y la ciencia, del *rishi* Narada y de innumerables *Taginis* (fig. 78). La *tambura* sirve exclusivamente para acompañar el canto y como la *vina* se la ve representada con frecuencia en los dibujos rajputanos (fig. 74). Hay, además, y les siguen en importancia toda clase de tambores.

Un oficio digno de mención es el de incrustador de metales en madera. El latón suele ser la substancia incrustada. El mejor ejemplo de este trabajo, *tar-kashi* o incrustación de hilo metálico, se ejecuta en Manipurí y en Bengala. La madera que se emplea es negra y dura (*shisham*); el dibujo geoméricamente complicado y primero se hace en la superficie una ranura según el dibujo a reproducir, en la que se encaja el hilo metálico por medio del martillo. Advertiremos que todos los puntos son hilos enrollados a una punta de aguja e incrustados en agujeritos. Los objetos a los que se aplicaba en su origen esta clase de ornamentación eran galochas para bañistas, cajas para guardar plumas,

MARFILES



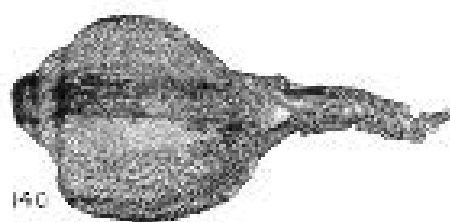
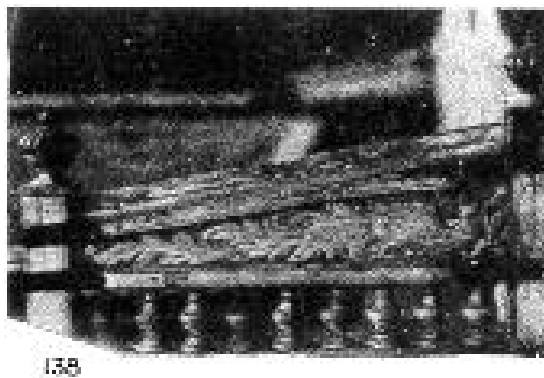
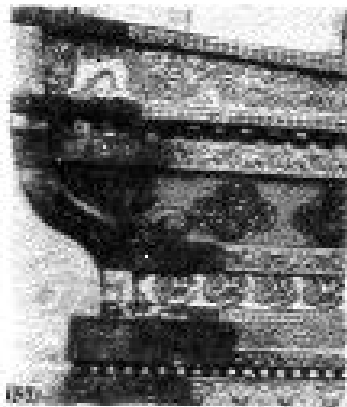
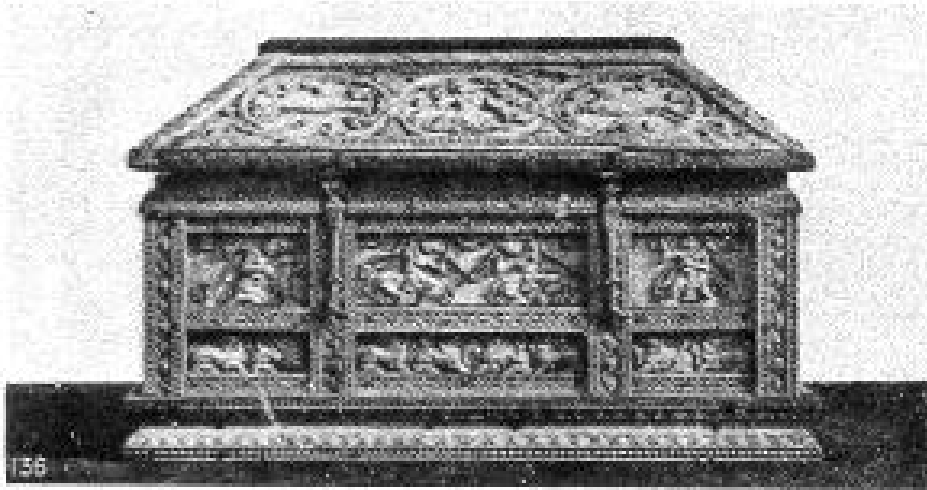
132. Krishna, por Gobind Ratan. Orissa. 1830, aproximadamente.

133. Compás. Ceilán. Siglo XVII.

134. Guardián de puerta. Ceilán. Siglos XVI-XVII.

135. Dintel de puerta. Ceilán- Siglo XVIII.

MARFILES Y CONCHAS



136. Cofre. Travancore. Anterior al siglo XVIII.

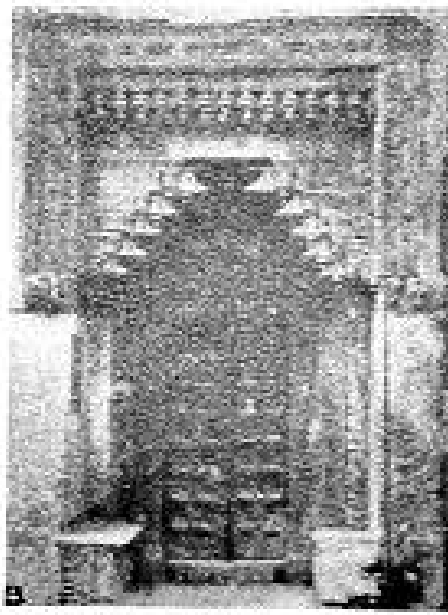
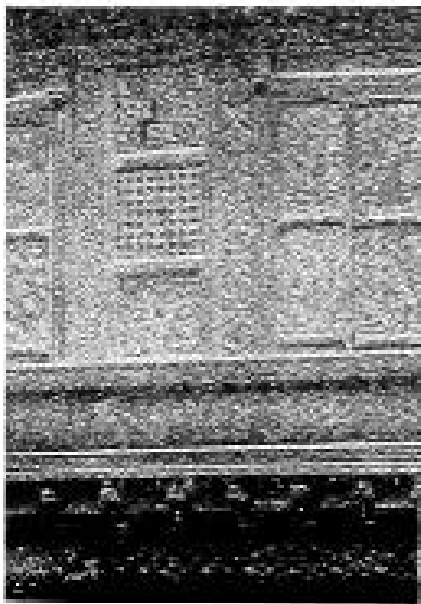
137. Parte de silla. Tanjora. Siglos XVII-XVIII.

138. Parte de un coche. Tanjora. Siglo XVII.

139. Panel. Ceilán. Siglo XVIII.

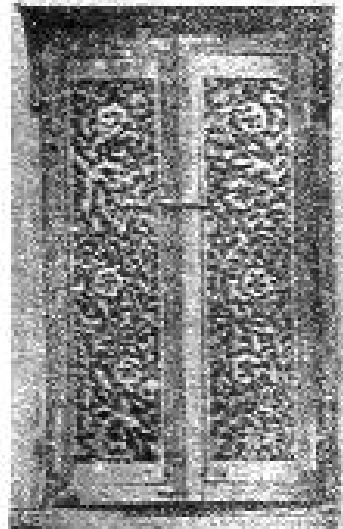
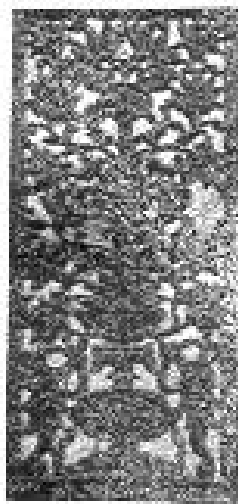
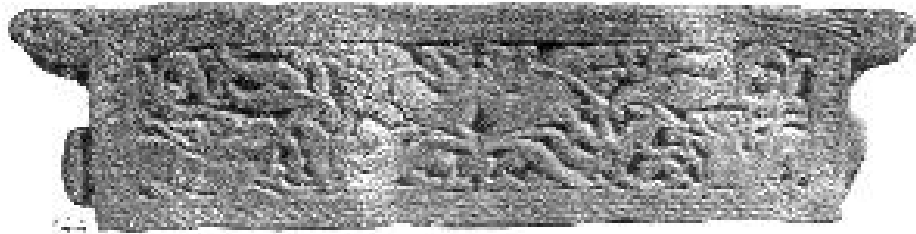
140. Trompeta Chank. Ceilán. Siglo XVIII.

MADERA



- 141. Barco esculpido. Java. Borobodur. Siglo VIII.
- 142. Balcón y ventanas. Guzarate. Siglo XVIII.
- 143. Puerta de una casa. Lahore. Siglo XVIII.

MADRA Y CERAMICA



- 144. Cabecera de cama. Ceilán. Siglo XVIII.
- 145. Ventana. Malabar. Siglo XVIII.
- 146. Ventana. Tanjora. Siglo XVIII.
- 147. Jarra para agua (Kalasa). Ceilán. Siglos XVIII-XIX.
- 148. Teja de cornisa. Ceilán. Siglos XVIII-XIX.

atrilas para el Corán, rodillas de cocina, etc. Hoy se usa principalmente en los marcos de fotografías y en los estuches de labor y más todavía para el decorado de las puertas, de las que hay admirables muestras en el ayuntamiento de Bulandshahr. También se trabaja con mérito en ese estilo en Chinniol y otras localidades del Penjab, en los que el arte comenzó adornando cestones para camellos, aunque ahora sólo se aplica a los biombos. Allí como en Calcuta, además de las filigranas, se incrustan primorosamente laminillas de metal.

La incrustación de marfil y la taracea serán objeto de estudio en los capítulos que faltan al tratar del marfil y de las artes menores mongolas.

CAPITULO VII

El marfil.

La primera indicación de un trabajo indio en marfil nos la proporciona una inscripción que data de los años 200 a 150 antes de Jesucristo y que se encuentra en Sanchi, la cual dice que uno de los pilares del pórtico Sur fue ejecutado y ofrecido por los escultores en marfil de Bhilsa. De ello se deduce que esos escultores estaban ya organizados en gremios y que entonces trabajaban la piedra y el marfil. En "El carrito de barro cocido" escrito por el rey Shudraka en el siglo V tal vez, se menciona la alta portada de marfil de la casa de un cortesano. El *Mahawamsa*, en el siglo XII, habla de un parque real en Ceilán circundado por columnas decoradas con hileras de imágenes de marfil, y de otro en que había un pabellón hecho de marfil con calados. De las muñecas de marfil se ocupan el *Kamasutra* y el *Malatimadhava*.

Paes, viajero portugués, hacia 1520, describe así una cámara del palacio de Vijayanagar: "Hay en esa casa una estancia con columnas de piedra esculpidas; esa estancia es toda de marfil de arriba a abajo y los pilares que sostienen las vigas del techo están adornados en su parte superior con rosas y lotos de marfil, todo tan bien trabajado que no se puede pedir más. El conjunto resulta de una belleza tal, que su magnificencia produce asombro".

Aun prescindiendo de esas escasas referencias, no hay, sin embargo, duda de que el marfil esculpido y torneado constituyó desde la época primitiva una de las artes prósperas de la India. Por desgracia, no queda nada de las obras antiguas, salvo el medallón de barro cocido de la figura 18, que es indudablemente la marca o impresión de un cuño de marfil. Es del siglo II antes de Jesucristo, como las puertas de Sanchi y la balaustrada de Bharhut y de un estilo parecido, aunque de técnica más hermosa. Los peones de ajedrez hallados en Brahmanabad pueden ser del siglo VIII. Los huecos de puertas incrustados de Ashar Mahall, en Bejapur (musulmanes), fueron hechos en 1580.

En cuanto a las obras posteriores, el manantial búdico de Ceilán se nos presenta, sin disputa, como el más rico y fecundo, y ciertas de sus producciones datan incluso del siglo XV. Hay notables colecciones de esos trabajos en los museos de Colombo y de South Kensington. Las tradiciones cingalesas tienen íntimo parentesco con las de Travancore y conservan los antiguos motivos indios, por lo general similares a los de la escultura en piedra chalukyana más que a los de las formas dravídicas modernas. Una enumeración de objetos de las provincias de Kandy dará una idea de la variedad de esos

trabajos: hay imágenes de Buda y otras estatuillas y muñecos; aplicaciones arquitectónicas, especialmente montantes y dinteles de las puertas de los monasterios (fig. 135); mangos de dagas, cuchillos y cucharas (citaremos el precioso ejemplar de South Kensington); peines; cajas hechas con placas unidas por monturas de metal (fig. 136); tapas de libros; brújulas; guardas de floretes moldes para los alfareros, todo esculpido. De marfil torneado abundan las cajas de diversas clases; los mangos de abanico y puñales; los dados y las prendas para jugar; los vaporizadores de perfumes, huecos y tan finos que se comprimen fácilmente; los tambores, los cierres de libros, etc. Las mejores esculturas en bajorrelieve son los guardianes (*devatas*) (fig. 134) colocados a cada lado del quicio de las puertas de los *vihara* (monasterios), y muchos peines, admirables por el dibujo y la ejecución. El cuerno se emplea para utensilios semejantes; peines, botes de píldoras, cuernecillos para polvos. Los peines y los botes ostentan a menudo incrustaciones de marfil o laca de color, los cuernecillos suelen estar esculpidos o montados en plata.

Mucho más artísticos que las estatuillas de Ceilán del siglo XVIII, siempre algo rígidas, son ciertos trabajos de Nayagarh, en Orissa, hechos hacia 1850 por Gobind Ratan. Han sido con frecuencia reproducidos y justamente alabados, y uno de ellos, una imagen de Krishna, de ornamentación rica y detallada, podemos verla en la figura 132.

Hay numerosas formas de incrustaciones o de taracea y de aplicaciones del marfil. Todavía quedan buenos ejemplares de aplicación en el palacio de Tanjore, de donde han sido arrebatados tantos tesoros artísticos. Mencionaremos el carrito con balaustrada de marfil, completamente incrustado con planchitas de esa materia, que reproducimos, en parte, en la figura 138. Dos sillas (fig. 137) chapeadas de marfil constituyen una buena muestra de decoración con laca coloreada. En esta clase de trabajo sobresaliente, la superficie del marfil se graba primero, luego se vierte laca caliente en las incisiones por medios apropiados, se raspa y pule y el dibujo aparece en color negro, rojo o verde sobre el fondo de marfil. El procedimiento no tiene nada que envidiar al empleado con gran éxito para la fabricación de los instrumentos de música (*vinas* y *tamburas*) que continúan haciendo los carpinteros de Tanjore. Otro centro de extraordinaria fama en lo que a la aplicación del marfil se refiere, es Vizagapatam; el estilo escultórico de esta localidad se caracteriza por la lisura, o sea por lo poco pronunciado del relieve y porque se practican el teñido del marfil y las incrustaciones de lacas.

Los estilos de Tanjore y Vizagapatam son, pues, análogos. La misma técnica se usa en Misore y en Matara (Ceilán), donde el dibujo suele ser negro. En Kandy y Rayputania, los estuches de marfil torneados y otros objetos trabajados de modo semejante se decoran sencillamente con líneas, círculos y puntos. La laca se aplica igualmente a la

ornamentación de brazaletes de concha o marfil en varios sitios, y de trompetas de concha, y de ello damos una buena muestra en la figura 140.

Los marfiles de Travancore, que se parecen mucho a los de Ceilán, están muy bien representados por el cofrecillo de la figura 136, del museo de South Kensington y las figuras de bailarines pueden ser comparadas ventajosamente con las de la escultura antigua. Algunos de los marfiles modernos de Travancore que se exhibieron en la Gran Exposición de Delhi (1902-1903) igualan en el dibujo y la técnica a casi todas las producciones de antaño. La pureza del dibujo se manifiesta principalmente en un tablero para contar dinero que contiene cien cavidades destinadas a las monedas pequeñas y en un mango con garras de león adosadas y con ornamentos florales. Las imágenes de bulto, los relicarios y otras obras de importancia, se fabrican también en esa región. Es interesante confrontar esa pureza de dibujo conservada en Travancore con la degeneración del dibujo característico de Misore y Ceilán. En Misore han sido substituidos los dibujos convencionales con escenas realistas de la jungla que aspiran más bien a una finalidad pictórica que decorativa; mientras que en Ceilán, aunque sirven todavía los motivos antiguos, todo el esfuerzo del escultor tiende a la obtención del relieve, produciendo por añadidura trabajos costosos y sin gusto¹.

Sólo los marfiles torneados de Ceilán continúan siendo de buena calidad, pero se producen en pequeña escala y están a punto de desaparecer por falta de pedido.

Los viejos marfiles de Misore eran magníficos, especialmente un respaldo de silla del siglo XVII formado de paneles con árboles y animales y rematado por monstruos enlazados, bastante parecido a la cabecera de cama de Ceilán, representada en la figura

¹ No podemos por menos de citar aquí algunas indicaciones del catalogo de Delhi. Un revés de cepillo hecho de marfil, reproduce con gracia cada rasgo de la vida y los deportes de la jungla. El fondo, las lejanías y las nubes están tratados con escrupulosa fidelidad y de manera muy sorprendente, puesto que cualquier detalle tiene singular relieve, sin que el ambiente general de la obra se perturbe materialmente ni la pintura se recargue («Sir Jorge Watt: *Arte indio en Delhi*»). Quizás interese al lector conocer algunas críticas más originadas por la atmósfera del arte encumbrado. El actual director de la Escuela de Arte de Calcutta opina que las pinturas de Ajanta son más decorativas que pictóricas, por lo que con dificultad se pueden incluir en las Bellas Artes. Otro profesor de arte de Bombay se lamenta «de las proporciones macizas y del carácter primitivo de la joyería india.» El autor de la obra sistemática acerca de la historia de las Bellas Artes en la India y Ceilán, escribió hace poco que «después del siglo IV de la era cristiana, la escultura india, hablando propiamente, casi no merece ser llamada arte» (Verdad que su criterio sufrió luego radicales transformaciones). Sir Jorge Birdwood ha comparado algunas de las estatuas de Buda más hermosas a «*pudding untado de grasa*.» Baden Powell, tratando de las artes del Penjab (sin excluir a Kangra) dice: «En un país como éste no debemos esperar que haya nada que avive la imaginación y que despierte el sentimiento.» Estas citas bastan para demostrar qué clase de *críticos* han estudiado el arte indio y qué educación artística se ha ofrecido a la juventud del Indostán.

144. Misore es también un centro famoso de incrustaciones de marfil y de laca negra, que se estima superior a cualquier producción del Penjab; de Misore proceden también la mayor parte de los objetos esculpidos en madera de sándalo.

El empleo arquitectónico del marfil se restringe por lo general a la ornamentación de puertas y en cuanto a las que se conservan en Ceilán, hemos hablado ya. Hay en el palacio de Bikaner unas puertas de madera cuyas hojas están cubiertas de una red de marfil en relieve; pero en el Norte ese arte, no es como en el Sur puramente indio, y sí medio mongol. Existen puertas chapeadas de marfil en el palacio de Amber y en el Bari Mahall de Udaipur, donde se fabricaban igualmente guarda pulgares para los arqueros. Jodhpur es el centro del comercio de brazaletes de marfil, tinta verde y laca negra.

La incrustación del marfil en la madera descuella entre las artes del Penjab. Los mejores ejemplares son las puertas del Templo de oro en Emritsar. En Jalandhar y Hoshiarpur floreció dicho arte, sobre todo para el adorno de los instrumentos de música, pero si preguntáis hoy a un artesano de Jalandhar el empleo de tal o cuál artículo de su tienda, os responderá: Para ponerlo encima de la chimenea.

Los trabajos en marfil de Murshidabad (Bengala), consisten en objetos para turistas y en imágenes de Durga para el mercado local, todo pobre, mezquino y moderno.

Las obras más conocidas de Delhi son casi siempre de ahora, y aunque salen de manos brahmánicas sólo aspiran a satisfacer las exigencias de los extranjeros. Uno de los asuntos predilectos es un elefante cargado de cañones y de material de campaña, con cada objeto sujeto al animal por una cadenita esculpida del mismo marfil, cuyos anillos no exceden en tamaño al de la cabeza de un alfiler. Este trabajo carece de valor artístico.

Conviene hacer observar que una buena parte de la substancia empleada para los mangos de cuchillos y usos similares, no es marfil indio, ni africano, sino el que se conoce con el nombre de “diente de pez”, o sea marfil fósil de Siberia. Los ejemplares muy antiguos demuestran que existió un comercio de ese producto. El marfil de hipópoto y de morsa llegaba también por tierra a la India, sin duda alguna. Es curioso lo poco que significa el alejamiento de una primera materia o de un mercado para una fabricación de carácter tradicional y sírvannos de ejemplo los algodones estampados de Masulipatam, constantemente hechos para el mercado persa; los trabajos de concha de Dacca, tan distante del mar y las esculturas de ébano de Nagina, sitio muy apartado de todo bosque donde se da esa madera.

Muchas de estas industrias aisladas sólo son vestigios de oficios esparcidísimos antaño, lo cual prueba que las comunicaciones en la India antigua, si no tan rápidas, eran tan seguras como ahora.

Falta todavía escribir una buena historia de los marfiles indios, y quizás ninguna manifestación artística arrojaría más luz sobre la creación y la difusión de los dibujos de la India.

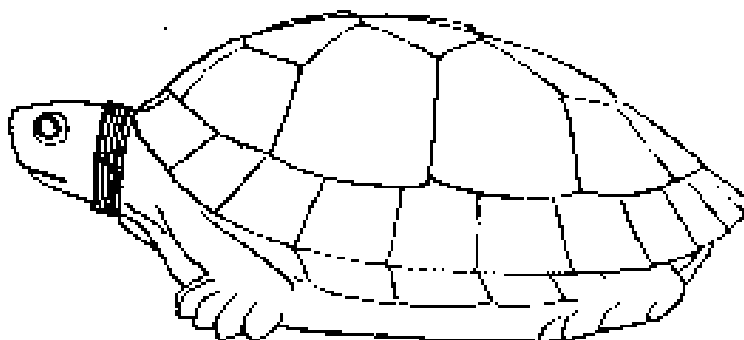
CAPITULO VIII

La piedra, la cerámica, el «gesso» y la laca.

Ya en época muy remota, los indios pulimentaban y perforaban las gemas muy duras con suma habilidad, puesto que se ven en todas las colecciones sartas de rubíes y zafiros. Hay también algunos ejemplares importantes de sellos grabados. Tal vez la obra india antigua más notable sea la tortuga única de jade, llamada de Allahabad, que mide 17 y media pulgadas de largo y que en la actualidad se encuentra en el museo británico, la cual nos recuerda, si bien parcialmente, lo que sabemos de las industrias artísticas en la India del pasado.

Las obras más conocidas en cristal son los relicarios hallados en varios topes (o *stupas*). Son de fecha posterior las hermosas pesas talladas en la masa y las muelas para sándalo de Ceilán. Las soperas y las fuentes modernas de Calcutta torneadas, tienen formas muy elegantes, que despertarían más la atención si fuesen antiguas.

No ha existido nunca porcelana en la India y ni siquiera la alfarería vidriada, antes de los musulmanes, se puede decir que tuvo importancia, pues sólo se han encontrado vestigios de ella en Peshawar, Anuradhapura, Gwalior y Vellore. La loza barnizada moderna de Multan, Jaipur y Bombay, es una consecuencia reciente de los revestimientos



Tortuga de jade hecha en Allahabad.

cerámicos musulmanes, con destino al consumo extranjero. Por el contrario, la alfarería no barnizada se remonta en toda la India a la más alta antigüedad, sin cambiar de formas ni de técnica desde los tiempos prehistóricos. Esas formas poseen una sencillez y una dignidad excepcionales, mientras que la ornamentación, en Ceilán particularmente, nos

llama la atención por su carácter arcaico (micénico o asiático primitivo). Son pocos los modelos destinados a comer o beber, porque una vasija de barro, que ha servido una vez, se contamina y debe ser destruida. Los indios comen siempre sobre hojas o con recipientes de latón, plata o piedra, fáciles de limpiar hasta el fondo.

Las formas más usuales son las destinadas a transportar agua (fig. 147) y a conservar granos, especias e incluso ropas. Los tipos cingaleses han sido estudiados con esmero, y además abundan las clases de alfarería arquitectónica, entre las que citaremos las tejas (corrientes y llanas para techumbres y adornadas con leones para buhardillas) (fig. 148), las lámparas y las peanas para éstas. Los procedimientos decorativos son sumamente interesantes y comprenden un pintado superficial y la incrustación o el estampado de los adornos. La decoración hecha a corte pertenece a un estilo muy arcaico, mientras que los ornamentos estampados consisten casi exclusivamente en el patrón hoja (*bo*). La pintura de la loza concernía a los pintores y no a los alfareros.

En la India meridional se acostumbra desde tiempo inmemorial a fabricar grandes figuras de loza, animales, hombres, dioses, que se ponen cerca de las habitaciones en los bosquetes sagrados, supervivencia de la escultura primitiva en materiales no permanentes.

Las formas similares se emplean mucho para el decorado de los templos. Las figuras de barro cocido de Lucknow, han sido ya mencionadas. Entre los más frecuentes hallazgos hechos en los parajes budistas figuran las impresiones en *terra-cotta* de sellos que representan por lo general *stupas* con inscripciones alrededor. El más antiguo y bello de esos medallones de barro cocido es el que reproducimos en la figura 18.

También se han encontrado antiguas planchas de barro cocido para imprimir en el algodón. Muchos lugares de la India son célebres por sus producciones artísticas de estuco, esculpido antes de que se endurezca. Las paredes se revestían también de cemento duro y blanco. El muro interior de la galería de Sigiraya (Ceilán), está aún tan unido como cuando lo terminaron hace mil cuatrocientos años, pese a su exposición a la lluvia y el aire, y hasta los nombres inscritos en él se leen ahora con facilidad.

Del mismo género, pero de carácter más vulgar, es la ornamentación de la madera y otras superficies con *gesso*. Se trata de una substancia aplicada con brocha como la pintura y luego barnizada, dorada o pintada. Bikaner, Tonk, Haiderabad y el distrito de Karnul son sus centros principales.

Las obras de laca son muy diferentes de las japonesas por cuanto la laca no se da con un pincel, sino en forma sólida o medio derretida. En la India se la aplica especialmente a la madera torneada, manteniendo la barra de laca contra la madera en el torno y adhiriéndose la laca a consecuencia del calor desprendido por la fricción. Así se hacen en distintas comarcas juguetes de brillantes colores, cajas y pies de camas y mesas. A ve-

ces, y particularmente en Jaipur, Hoshiarpur y las islas Maldivas, una capa laqueada de variado espesor y diferente colorido, con incisiones a la profundidad necesaria, da un dibujo de agradabilísimo colorido. En Sind y Ceilán se suele emplear una delgada cubierta de laca para proteger una acuarela. El trabajo con la uña de Ceilán tiene merecida reputación de excelente; en él la laca de color se estira en largos hilos y se aplica a una superficie caliente, formando dibujos por lo general complicados. En esos casos la superficie a decorar puede ser plana o cilíndrica. La uña del pulgar, que da nombre al trabajo, sirve para cortar el hilo de laca.

CAPITULO IX

Los tejidos, el bordado, el traje, etc.

El del tejido es el arte industrial más antiguo e importante de la India. Las telas deben ser consideradas desde el punto de vista de la materia y del empleo, y luego del adorno, sea en el telar (tapicería, brocado), sea ya sacadas de allí (teñido, estampado, bordado). Todas esas artes se han desarrollado con creces en la India y Persia. Los productos exportados por esos países desde hace más de tres mil años, por lo menos, sirvieron de principal vehículo a la influencia de Asia en el progreso artístico occidental (Creta, Jonia, Sicilia, las Cruzadas, Venecia, la Compañía de las Indias orientales).

La gran mayoría de los indios usan vestidos de algodón, y de la India vinieron a Inglaterra en el siglo XVIII nombres de telas, tales como *chintz*, *calico*, *shawl* y *bandana*. El tejido se menciona con frecuencia en los Vedas y las telas de algodón, seda y lana, en las epopeyas. La seda fue seguramente importada de China a principios del siglo IV antes de Jesucristo, pero probablemente no existió su industria hasta mucho después. Megasthenes describe los vestidos de algodón de los indios como recamados de oro y adornados con diferentes piedras “y dice que usan también prendas floreadas de finísima muselina”, semejante a la que todavía se hace en Dacca. Las pinturas y esculturas antiguas nos muestran brocados y muselinas tan transparentes que las líneas de los bordes y de los pliegues indican sólo que las figuras están vestidas. Los trajes se tejían ordinariamente según la forma y las dimensiones necesarias para su uso y sólo y raras veces se cortaban, de suerte que el oficio de sastre (aparte del bordado) carecía de importancia.

Los vestidos típicos de tela tejida sin cortar, son para los hombres el *dhoti* (especie de túnica partida de la cintura hasta debajo de las rodillas), un chal o banda y el turbante y para las mujeres, un *sari*, llevado casi siempre como el *dhoti*, pero a veces puesto sobre uno o los dos hombros o de la misma cabeza, con o sin corpiño. Esta es la indumentaria habitual en Bengala y Bombay y de los países del Sur y para ciertas ceremonias religiosas, en Rajputania y el Penjab principalmente. Sin embargo, en estas últimas provincias el traje acostumbrado de los hombres para el exterior consistía en unos pantalones, una túnica (*Kurta*), una capa (*choga*) y un turbante, y el de las mujeres en calzones de rayas, falda, corpiño (*choli*) o túnica (*Kurta*) y velo (*dupatta chadar*). Los detalles varían de distrito en distrito y de pueblo en pueblo; la forma del turbante basta

para distinguir a los hombres de una región de los de otra. Los bengalis, no obstante, gastan pequeños gorros blancos bordados y no turbantes.

El uso de los pantalones y las capas largas no es antiguo en la India y se remonta a lo sumo a antes del periodo mongol, siendo quizás de origen greco-bactriano o húnico. El tejido de un turbante puede tener tres yardas cuadradas como en el Sur; 30 yardas por 1, como en el Penjab y en ciertos sitios más ancho y menos largo; un *dhoti* por término medio cinco yardas por una y cuarto y un *sari* de 5 a 8 yardas por una y media. Es inútil decir cuánta maña se necesita para llevar unas ropas sin sujetarlas con un broche, alfiler o nudo.

El tejido del algodón constituye la industria textil típica de la India. Debió ser antaño una verdadera fabricación doméstica (como ahora en Assam) practicada por las mujeres de todas las categorías sociales o por lo menos una parte de las ocupaciones caseras, pero, sin embargo, en numerosas partes de la India el tejido como el bordado ha sido desde la época búdica una profesión independiente a la que se dedicaban sobre todo los hombres, aunque no únicamente.

El telar indio es horizontal y los “heddles” son movidos por los pies del tejedor. Las tetas lisas se fabricaban en cierta época en toda la India y quizás entonces hubo en el Indostan cinco millones de tejedores. Para darnos una idea de los estilos locales, tenemos que acudir a Dacca, en Bengala, y las provincias de Kandy (Ceilán).

La primera localidad disfruta de fama por sus muselinas que representan el mayor progreso del tejido del algodón puro en la India. Las hermosas muselinas han recibido nombres poéticos; “agua corriente”, “aire tejido”, “rocío del anochecer”, este último porque la muselina tendida sobre la hierba húmeda apenas se ve,

Las piezas de 15 X 1 yardas pesaban solo 900 gramos y el hilo más fino valía 3 libras 3 chelines la onza. Ciertas muselinas se pagaban a 4 libras esterlinas la yarda. Pero Bengala ganó la celebridad. Además, prescindiendo de las muselinas ligeras lisas, con las muselinas floreadas, que todavía lucen las damas de ese país, por lo menos las que tienen el buen gusto de aborrecer los corsés y blusas de Europa.

Las muselinas floreadas son verdaderas tapicerías al telar, lo que quiere decir que el tejido está hecho con lanzadera y que los dibujos por lo general pequeños semilleros de flores, se insertan en el curso de la tarea, pasando a través y alrededor de los hilos de la urdimbre, una bobina minúscula o aguja a la manera de un tapiz.

El algodón de Sinhalese es de clase muy distinta, de manera que en esa isla no hubo muselinas y los mejores tejidos eran tupidos, suaves y pesados como si fuesen de hilo muy fino. El oficio sólo subsiste en una localidad. Abundan los dibujos tradicionales, sencillos, unos geométricos y otros más complicados de flores y animales, como los de los manuscritos célticos o los que se ven en Rávena. Los dibujos geométricos están he-

chos con lanzadera y los más difíciles a modo de los de los tapices, como en las muselinas de Dacca. La figura 154 nos proporciona un ejemplo del trabajo corriente y los motivos arcaicos del cinturón (fig. 153) interesan sobre manera a causa de su aspecto de fuerte mediterraneismo antiguo.

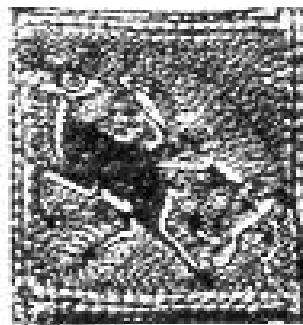
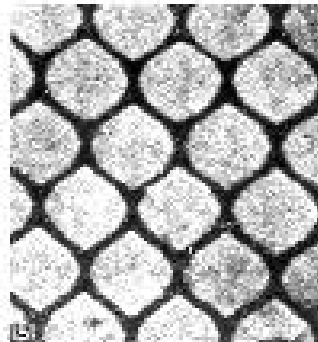
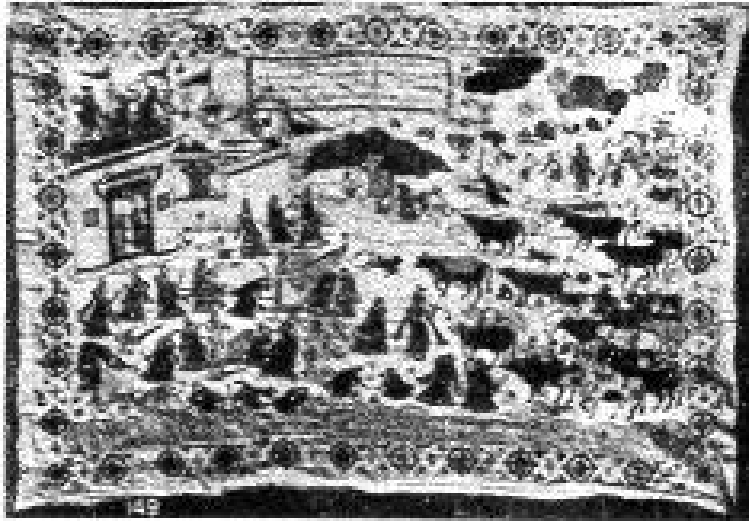
En varias partes de la India del Sur se hacían hermosas muselinas y tejidos de seda con hilos de oro para turbantes y bandas (fig. 155). Chanderi, cerca de Gwadiar; Tanda, en el Fizabad, y Kota, se destacan de los numerosos lugares donde se tejían preferentemente los algodones de buena clase. El brocado de seda es, sin embargo, una industria típica del Norte y debe mucho a las influencias persas. Pasando ahora a los métodos de decoración, una vez salida la tela del telar, empezaremos por el teñido.

Los tintes empleados para ciertos usos son fugitivos, lo que significaba que cuando había que lavar un turbante, detrás de la lavandera venía el tintorero. Otras telas, como las de las faldas de las campesinas, estaban teñidas de azul o rojo permanentes.

Los efectos de teñido más artísticos —dibujos, rayas o lunares— se obtienen en Rapyputania. Los lunares se consiguen con un procedimiento especial, a la vez sencillo y laborioso, llamado *bandhana* (teñido con lunares), nombre que proviene de un pañuelo con pintas. En este método, el tejido se moja, extiende y prensa con una plancha en la que está formado el dibujo con cabezas de clavos o de alfileres que resaltan lo suficiente para que el mismo dibujo quede como repujado en la tela. Estas partes repujadas se cogen entonces entre el pulgar y el índice y se rodean sólidamente de un hilo, por lo general revestido de una pasta refractaria al teñido. El hilo sin cortar pasa de nudo en nudo y puede devanarse y servir de nuevo.

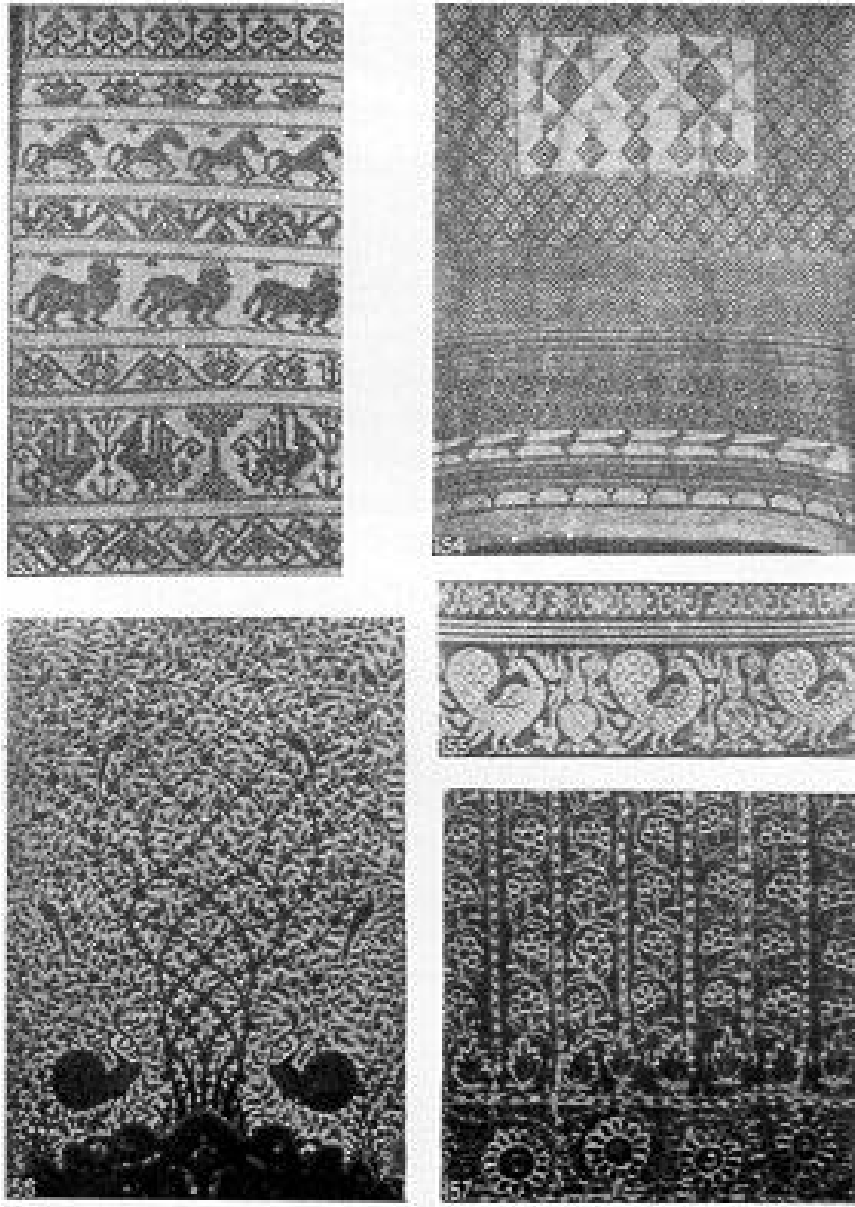
Hecho el primer trabajo de anudación, se tiñe el tejido, luego se repite la operación para otro color del dibujo y se retiene la tela. Por fin, una vez deshecho el hilo y extendida la tela, aparece el dibujo deseado en manchas de colores variados sobre un fondo del tono del último tinte. Por ejemplo: podemos tener sobre fondo rojo unas pintas blancas y amarillas, o sobre un campo negro otras blancas, amarillas y rojas; en el primer caso, por dos anudaciones sucesivas, y en el segundo por tres. Hay todavía mayores complicaciones cuando se reservan grandes espacios o estrellas a pesar de los diferentes teñidos, que después se tratan por separado con otros colores. En muchas ocasiones no se emplea la plancha y el anudador trabaja con rapidez en “perfilar un pájaro, un puente o una flor, omitiendo ciertos puntos del dibujo, que se atan en las fases siguientes de la labor, mientras que entabla una acalorada discusión con su vecino o se ocupa de un hijo pequeñuelo”. (Walt.)

TEJIDOS



149. Rumal. Paño bordado. Chamba. Siglos XVIII-XIX.
150. Trabajo *chikan*. Bordado *Sari*. Lucknow. Siglo XIX.
151. Phulkari (detalle). Hazara. Siglos XVIII-XIX.
152. Detalle de almohadón bordado. Jaipur. Siglo XVIII.

TEJIDOS



153. Cinturón de algodón (patiya). Ceilán. Siglo XVIII.

154. Colcha de algodón (elirila). Ceilán. Siglo XX.

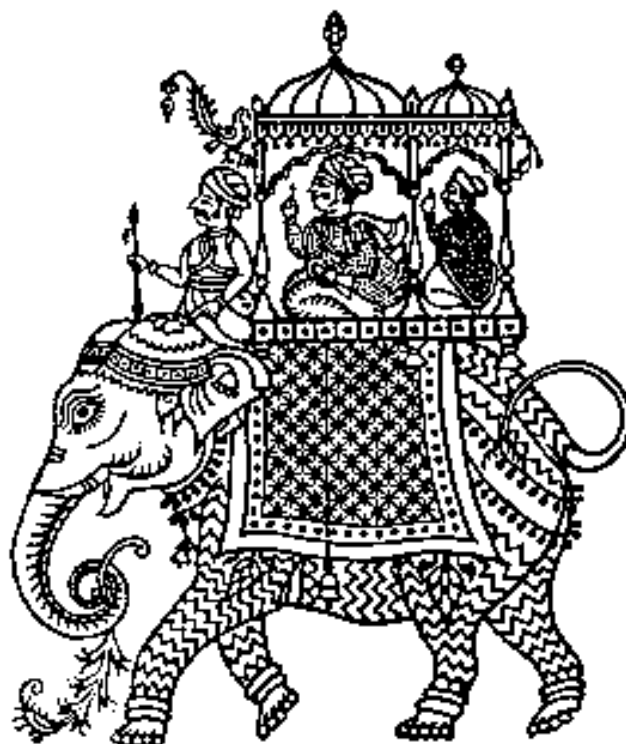
155. Brocado. Tanjora. Siglo XX.

156. Palampore. Masulipatam. Siglo XVIII.

157. Parte de saya bordada. Sind. Siglos XVIII-XIX.

Los turbantes Marwari y los *chadars* se tiñen según un procedimiento idéntico con dibujos en zigs-zags o de galones de extraordinaria complejidad. Otro arte particular de los tintoreros rayputanos (Alwar, etc.), es el del doble teñido, en el que cada cara de la muselina se tiñe con colores distintos. Si bien ese sistema de teñido es puramente local, el estampado y la pintura están difundidos por todo el Indostán, y en estas artes antiguas, la belleza del dibujo y del colorido y la solidez del tinte merecen por lo notables igual atención. Los algodones estampados han servido de modelos a todos los de la India y Persia que se conocen hoy en Europa. Los mejores resultados, relativamente recientes, son los obtenidos en las Provincias Unidas (Lucknow, etc.), el Penjab (Lahore), Rayputania (Sanganir) y otras comarcas, y también en la India del Sur, donde el teñido pintado constituye un arte importante. Pero en casi todas partes esos oficios han degenerado desde el punto de vista de la calidad o están en vías de desaparecer ante la competencia de las manufacturas europeas, que venden muy barato unas mercancías inferiores con dibujos copiados de los indios.

Los estampados se hacen a mano con bloques de madera, necesitándose un bloque para cada color. Las porciones de tejido estampadas se cubren con una pasta resistente



Impresión de una plancha de madera para estampar en algodón. India meridional.

si se quiere teñir luego el fondo. Los dibujos preferidos son la palma india, dibujo-tipo del chal (fig. 195), muy divulgado de Norte a Sur, los semilleros de flores (*Initis*) en diagonal, los adamascados, las aves (especialmente pavos reales) y las composiciones florales continuas (*bel*).

En Lahore se hacen todavía hermosas cortinas y *dados*, siendo este un caso curioso de una escuela de arte que ha servido para que se conservase o renaciese una industria indígena sin perder su carácter. Damos dos ejemplos de planchas para imprimir, una de las cuales es un elefante de Madras y la otra consiste en un trozo de loza anterior al siglo V, después de Jesucristo, correspondiente al distrito de Bannu.

Los colores empleados con preferencia en las telas pintadas y teñidas de Masulipatam, donde subsiste de la época antigua una pequeña industria que produce artículos casi iguales a las mejores obras de antes, son el azul (índigo) y el rojo (rubia) con el verde, el amarillo y el negro sobre fondo blanco marfil. Los modelos habituales son el árbol de la vida y los paneles en forma de portadas sarracenas. Masulipatam continúa exportando sus algodones a Persia. Se procede de la manera siguiente: para obtener, por ejemplo, un dibujo en amarillo sobre rojo, se tiñe toda la tela de amarillo, luego se traza el dibujo deseado en cera de abeja caliente, con un pincel de alambre de acero, y al



Plancha de loza para la estampación. Distrito Bannu. Posterior al siglo V. Colección de Mr. Lonworth Dames.

conjunto se le da un tinte rojo. Allí donde la cera protege la tela no penetra el rojo, de suerte que cuando el tejido queda despojado de la cera, por haberlo tenido en agua hirviendo, aparece el dibujo en amarillo sobre rojo. De igual modo se logra con teñidos y sucesivas preservaciones con la cera, llegar a dibujos muy complicados en múltiples colores. Las vastas superficies se pueden también pintar con pincel o estampar del todo con planchas de madera. Con frecuencia las grandes *palampores* pintados a mano, se preparan con ayuda de patrones y de un uso hábil del papel picado.

Los dibujos de Masulipatam tienen carácter persa, pero en la India del Sur, en Kalahastri, Karnapur, Pailakailo, y otros centros, los tejidos pintados a mano son de dibujo puramente indio. Los más sorprendentes son los que ostentan asuntos mitológicos o escenas de epopeyas, por estar destinados a servir de toldos en los templos o para cubrir los carros de las procesiones. Ni el estampado del algodón, ni el teñido-pintado, pueden considerarse oficios cingaleses. Todas las telas de mérito halladas en Ceilán parecen de origen indio. Abundan las pruebas de que en varias ocasiones se establecieron en Ceilán algunos tintoreros indios.

El bordado es un arte importante, pero no está por completo en manos de obreros profesionales, hombres en su mayoría. Los estilos típicos corresponden a determinadas comarcas (Ceilán, Lucknow, Rajputania y Penjab.)

Suele ser un arte popular que sirve para adornar los vestidos de los labradores y campesinos, con formas locales claramente diferenciadas.

El trabajo cingalés se reduce casi exclusivamente al algodón; es rojo, azul o blanco sobre fondo azul o blanco. Los sacos grandes de betel constituyen una obra complicada, hecha a punto de cadeneta, mientras que en los bordes no faltan las hojas *bo*, los pétalos de loto y otros motivos florales continuos. Los puntos de cadeneta y de ojal se emplean con frecuencia y existe gran variedad de otros puntos, uno sumamente complicado y ejecutado en dos o tres colores. Los pañuelos se hacen con dibujos de rayas muy vistosos, parecidos en las dos caras, y similares a los de las telas tejidas. Hay además otras prendas bordadas: banderas, gorras, chaquetillas, paños, *pachisi*, etc., y se preparan para los libros cuerdas trenzadas muy elegantes, así como bellotas para los sacos de betel. En el trabajo actúan principalmente los lavanderos, y los sastres de la corte se dedicaban a confeccionar los abanicos de ceremonia, muy fastuosos, los arreos y los sombreros. En realidad, no queda nada de ese arte. Las aplicaciones se trabajan en todas partes, y citaremos como ejemplos los interiores de tiendas, las cubiertas de coches y los arneses de elefantes.

Kathiawar y Kach son los centros más importantes del bordado a punto de cadeneta. Sus productos más característicos se ven en las faldas antiguas de satén (fig. 157), bordadas con sedas de brillantes colores que forman semilleros de flores y que tienen en los bordes flores y pájaros, éstos, por lo general, papagayos. Numerosas ciudades de Rajputania y el Penjab, son célebres por los justillos bordados. Un rasgo común de las obras de esta clase es la inclusión en ellas de una gran cantidad de trocitos de espejo en forma de discos, que constituyen parte del dibujo y se sujetan a una vuelta del punto de la cadeneta. La cantidad de vidrio suele ser tal, que el peso del vestido le hace incómodo. Se conocen también muchas prendas rústicas bordadas con seda, en las que la tela queda tapada completamente por el bordado de seda laxa.

En Gujarat y Bombay se encuentran con frecuencia muchos trabajos chinos de aguja, antiguos y modernos, en los bordes de las *saris* y de las chaquetas, hechos sin duda en China para el mercado indio. Es muy posible que los vestigios de la influencia china que se hallan aquí y allá en Rajputania, se deban a las comunicaciones por mar.

En Jaipur se adquieren hermosísimos bordados de seda sobre algodón, a punto de cadeneta; algunos tienen dibujo musulmán (alfombras para rezar), pero los más curiosos son los pequeños almohadones cuadrados (*gaddis*) empleados para proteger las junturas de contacto con el interior del escudo; los asuntos de índole india representan escenas

mitológicas, peleas de animales y composiciones florales o geométricas (fig. 152). Las campesinas de Hissar y Bikaner hacen unos *chadars* de lana, bordados a punto de cruz, de dibujo muy parecido a los antiguos cañamazos ingleses.

Esos *chadars* implican un procedimiento para pasar los hilos por el tejido del fondo, que está todavía más desarrollado en los típicos *phulkaris* del Penyab, en los *chadars* con flores y en los velos para la cabeza de las mujeres. Casi todo el trabajo se hace en seda sobre un fondo de algodón rojo o en rojo y verde sobre blanco, pero es probable que en otro tiempo se hiciese el bordado en algodón cuando la seda no era conocida o demasiado rara para un uso corriente.

La perfección de la obra depende de la seguridad con que se pasen los hilos, y el mismo fondo forma parte del dibujo (fig. 151). El punto es como el de un zurzido hecho al revés. El arte original pertenece a los campesinos indios (*jats*) de Rohtak, Gurgaon y Delhi, pero se ha desarrollado más, si bien saliendo del dominio rústico, en el distrito de Hazara, donde el elemento popular profesa el Islamismo.

Este arte es, pues, enteramente indio. Los productos de Hazara no son *phulkari* (de flores) sino *bagh* (de jardín), con el tejido casi cubierto por completo y el contorno de motivos geométricos figurado por lo que queda de fondo, que con frecuencia tiene un milímetro de ancho. El punto normal suele medir un medio centímetro de largo, pero a menudo tiene cinco centímetros en las monstruosidades, mal pergeñadas ahora para los turistas americanos e ingleses.

Los pañuelos y los chales pequeños Chamba (figura 149) son de muy distinta clase de trabajo. Se trata nuevamente de una industria doméstica para las necesidades locales. Los dibujos están copiados de las pinturas pahari y se bosquejan con un pincel y tinta china antes de empezar a trabajar con la aguja. Hay también dibujos geométricos, género cañamazo, de mucho gusto. Los bordados se hacen en seda, sobre algodón.

Muy distinto, sin la menor duda, es el bordado blanco, llamado *chikan* (fig. 150). Creemos probable que ese arte se iniciase en la Bengala oriental; pero también existe en Bhopal, Madras y otros sitios, siendo Lucknow su verdadero centro moderno, donde se ejecutan primorosas obras de suma belleza y distinción, tan buenas como las que nos ha legado la antigüedad. Los dibujos se imprimen con planchas de madera, de las que hay en las principales fábricas variados surtidos. Estas planchas son en sí interesantísimas por la excelencia de su dibujo y su factura, y permiten comprender con qué facilidad se hubiera desenvuelto el arte del grabado en madera para el libro bajo auspicios artísticos más favorables que los que concurrieron al nacimiento de la imprenta en la India¹.

¹ Los libros indios impresos valen muy poco por la mala calidad del papel, la tinta, la ilustración y la impresión.

La mayoría de los hermosos bordados *chikan* se destinan al consumo europeo (blusas y demás prendas de vestir); pero para los indios se confeccionan gorras, *saris* y *capas* (*chogas*). Los siguientes detalles se destacan en las mejores muselinas bordadas de Lucknow: el *taipchi*, sencillo punto parecido al de zurcir, empleado en las piezas baratas: la variedad llamada *bukhia*, punto hecho con seda, invertido, en el que el dibujo está meramente señalado en el lado derecho por pequeños puntos, mientras que el hilo se acumula en el revés, haciendo la forma opaca. Se logra un efecto análogo con la minuciosa aplicación llamada *khatao*, en la que se obtienen unos calados (*jali*) que recuerdan el encaje, no tirando de los hilos, sino separándolos con una clase de punto muy fino de ojal. Ciertas partes de estas labores se hacen con seda amarilla, pero es más corriente el empleo del algodón blanco. En las mejores piezas se presentan, combinados, varios o todos esos métodos.

En su conjunto, el bordado moderno indio resulta afeado por la profusión de colores vivos y de oro, y sólo la labor blanca *chikan* conserva su excelencia, comparable únicamente a la de los más famosos encajes europeos, con los que coincide el *chikan* en objeto y efecto.

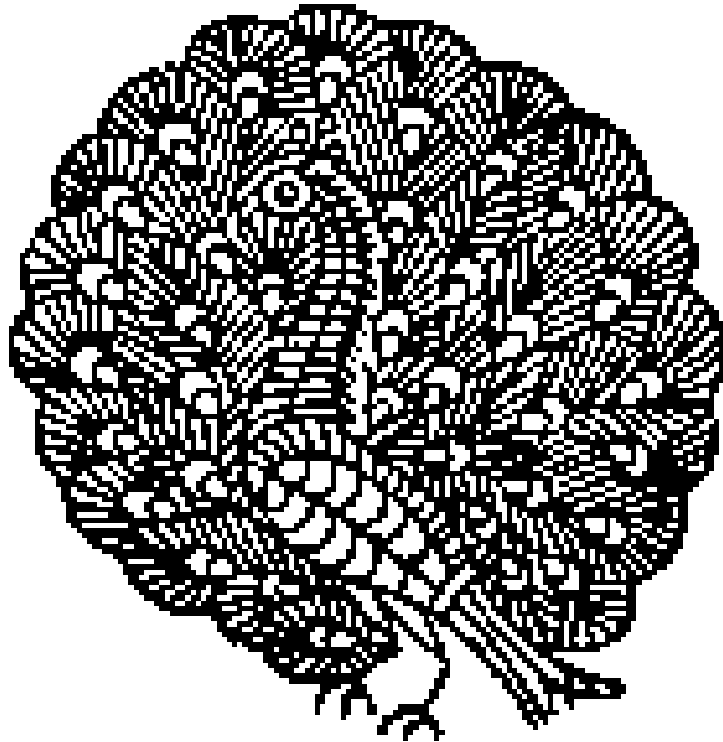


Plancha de madera para el bordado *chikan*. Lucknow, siglo XX.

Diremos de paso que lo que comúnmente se llama “encaje de oro”, de la India, no es más que una tela hecha con hilos dorados. La fabricación del verdadero encaje en el Indostán data de fecha muy reciente y se reduce, por lo general, a la imitación de modelos europeos de calidad inferior.

Debemos mencionar brevemente los tejidos que se destinan a cubrir suelos, como las alfombras de lana, de que trataremos en la segunda parte. El *dari* de algodón es la verdadera alfombra indígena más fresca para los pies desnudos que cualquier felpudo de lana. Los *daris* ordinarios tienen rayas de dos colores, por lo general, blanco y azul; pero no faltan otros, adornados con dibujos geométricos y hasta con composiciones florales de variados tonos. Otra industria importante consiste en la fabricación de esterillas

de paja, muchas de las cuales son, en cuanto a belleza y coste, superiores a lo que se puede suponer. Las esterillas Palghat, de una pieza, salvo su estrecho borde, compiten en finura con los sombreros de Panamá y muchas cuestan dos libras esterlinas. Las esterillas (*sitalpati*) de Bengala oriental gozan de justo renombre.



Plancha de madera para el bordado *chican*. Lucknow.

CAPITULO X

La arquitectura.

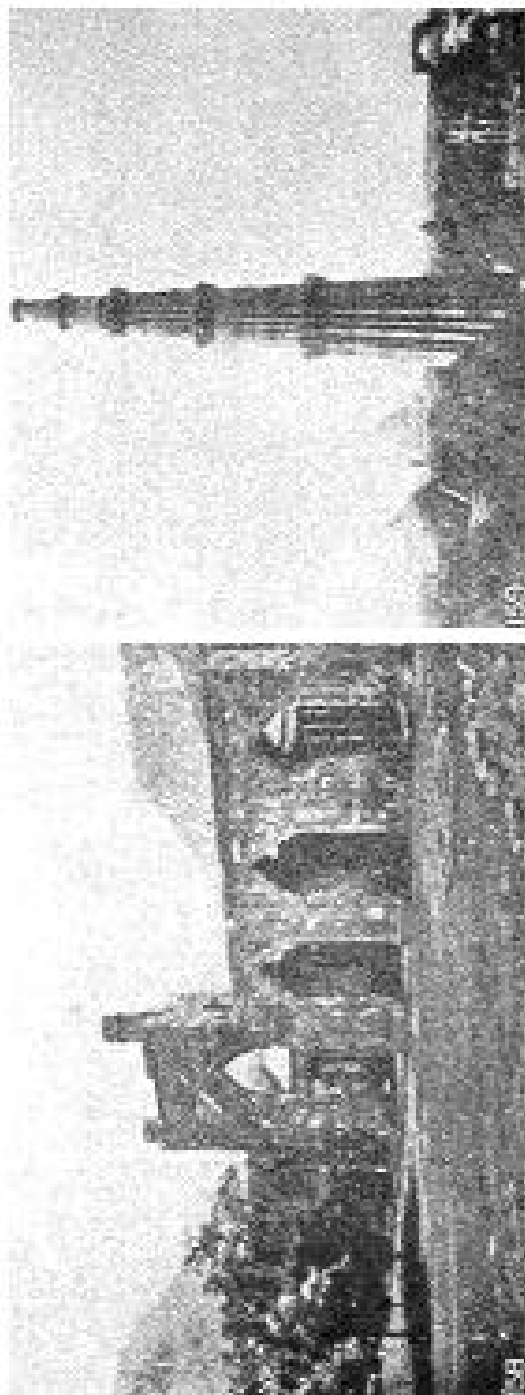
Después de la fase de furia destructora, los invasores de la India se revelaron constructores de mezquitas, palacios, ciudades amuralladas, fortalezas y tumbas. Las características esenciales de ser tradición, heredadas del siglo IX, en Bagdad, comprenden la cúpula, el arco en punta y el minarete o torre, que en la India se fusionaron con las formas similares que ya existían.

La historia de la arquitectura mahometana en la India empieza en el siglo XIII y se divide en dos períodos: el pre-mongol (1193 a 1494) y el mongol (1494 a 1708 y más tarde aun). Durante el primero, los albañiles indios, emplearon con frecuencia como materiales las ruinas de los templos indios o jaínicos, y durante el segundo hubo una compenetración más íntima de las tradiciones indígena y extranjera que dio nacimiento a la conocida y hermosa arquitectura de los Grandes Mongoles.

Los principales monumentos del primer periodo son las ruinas de la espléndida mezquita de Ajmer (siglo XIII) (fig. 158) consistente en una hilera de siete arcos adornados con inscripciones y arabescos; la mezquita de Kutab, en Delhi, similar a la anterior de once arcos y grandioso minarete de primorosa ornamentación. Las dos mezquitas fueron edificadas utilizando en abundancia los materiales procedentes de los antiguos templos y el minarete no niega su filiación india en la mayoría de los detalles, pero el plan de esos monumentos es enteramente sarraceno. De un siglo después data el gran pórtico del lado Sur de la mezquita de Kutab, donde por primera vez hallamos un verdadero arco de clave. Los edificios del siglo XIV, obras de la dinastía real de los Tughlak, en Delhi, de estilo severo y pesado, ni presentan rasgos indios, ni son del tipo persa y forman más bien un grupo aislado.

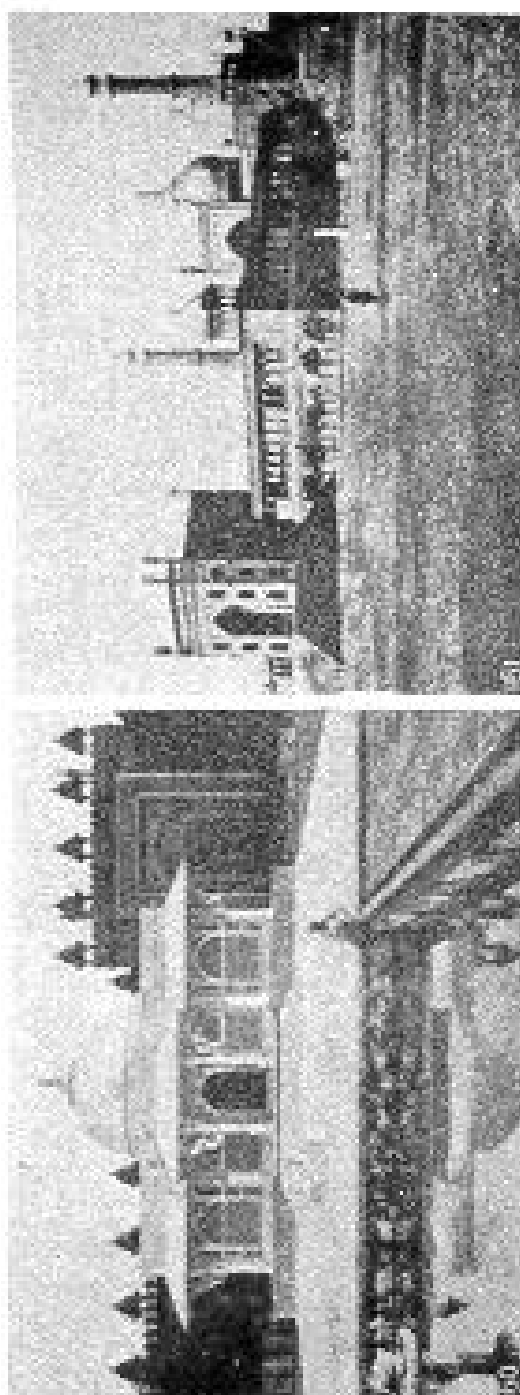
Al siglo XV pertenece el importante estilo local de los reyes Sharqui de Jaunpur. En él los pórticos y las salas tienen arcos radiantes y verdaderas cúpulas, pero la construcción india subsiste en las galerías pequeñas y los claustros. Bengala posee otro estilo local, constituido por edificios de ladrillos, caracterizados por sus columnas macizas y cortas y el uso constante de las cornisas curvas y salientes. El ejemplo más maravilloso del estilo de Bengala nos lo facilita la pequeña Mezquita de Oro, situada en Gaur (hacia el año 1500). La arquitectura pre-mongola de Guzarat, de estilo local indio y jaínico,

ARQUITECTURA PRIMITIVA MUSULMANA Y MONGOLA



158. Mezquita Ajmer. Siglo XIII.

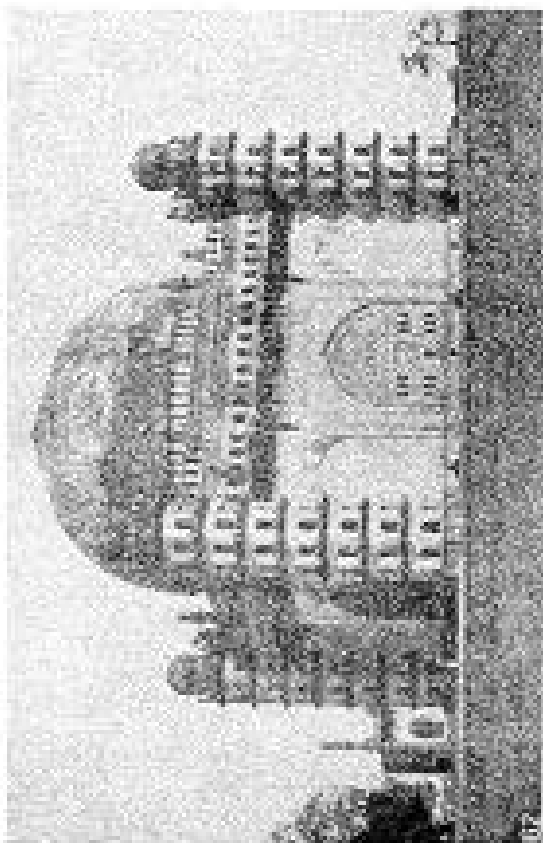
159. Minarete Delhi. Siglo XIV.



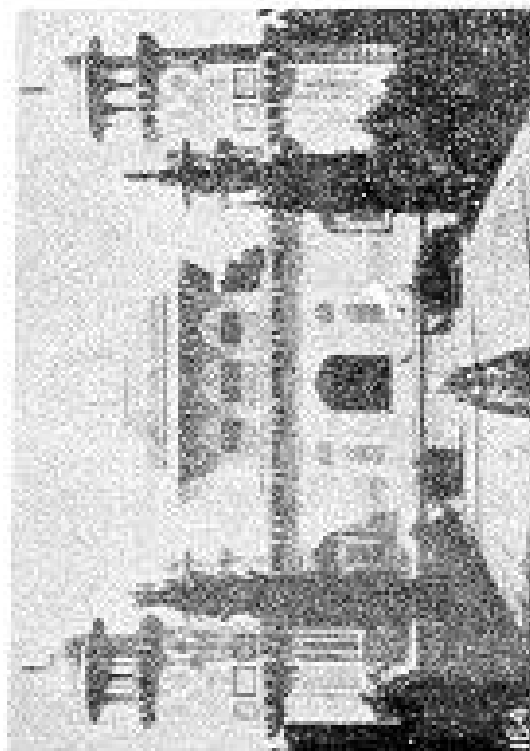
160. Tumba del Jeque Salim Chisht-Mamre.

161. Mezquita. Delhi. Siglo XVII.

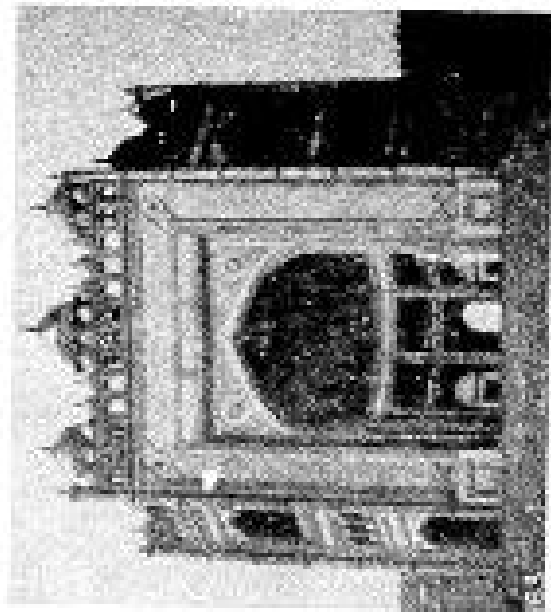
ARQUITECTURA MONGOLA



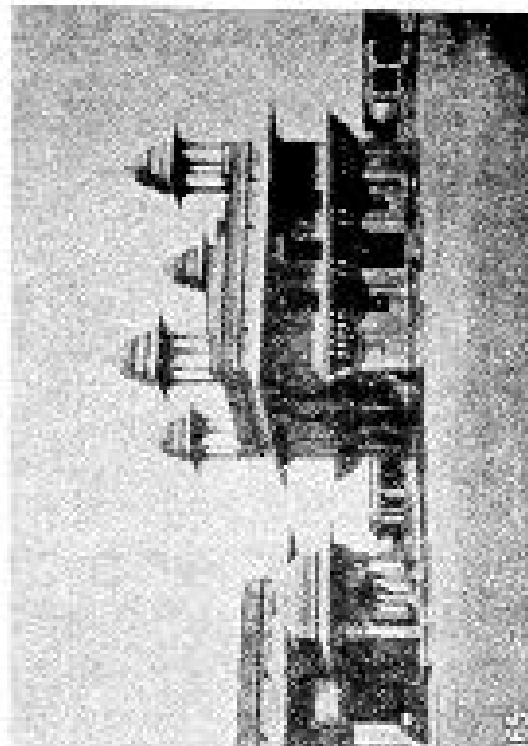
162. Tumba de Gol Gumbaz. Bijapur. Siglo XVI.



163. Buland Darwaza. Puerta principal. Fatehpur-



164. Tumba de Itimad ud Daulah. Agra. S i-



165. Sala de Audiencia. Fatehpur-Sikri, Siglo

modificado por la apegación de cúpula y arcos, debe su merecida fama a su ornamentación rica y delicada. Los principales monumentos son la mezquita de Hilal Kan Kazr, en Dholka (1333), la de Mirzapur y los edificios siguientes de Ahmadabad; la de Jami Masjid (princiada en 1426); la de Mahafiz Kan (fines del siglo XV); la mezquita y tumba de Ranisiipari (1514), la Triple Puerta; la mezquita de Sidisavyid, renombrada por lo primoroso de sus tres ventanas de piedra, todas de carácter puramente indio y la mezquita y la tumba de Nawab Sardar Man (1680) marcadamente persas. En Sarkhej, a seis millas de Ahmadabad, existe otro grupo importante de mezquitas y mausoleos. Los pozos, las cisternas y las esclusas de Ahmadabad no ceden en belleza a tan artísticas mezquitas.

El monumento más notable del Dekán es sin disputa el Gol Gumbaz (fig. 162), tumba de Mohammed Adilshah (fallecido en 1660). Consiste en una construcción cuadrada con minaretes en las esquinas, cubierta con magnífica cúpula que en tamaño ocupa el segundo lugar en el mundo. Esta cúpula es una obra maestra de ingeniería; su altura interior es de ciento setenta y ocho pies y su peso se halla ingeniosamente compensado con un sistema de pechinas que se cortan, evitando así las masas feas de mampostería que desgracian la mayoría de los monumentos europeos de la misma clase. Esa tumba merece además ser admirada por el atrevimiento de la colocación de su cornisa (a doce pies fuera del muro, a ochenta y tres pies del suelo). Los alarifes de Bijapur se mostraron tan audaces en la arquitectura civil, de lo que no cabe duda contemplando la sala de audiencias (1561), el Asar Manall y otros varios palacios. Bejapur, en realidad, es una de las más notables ciudades abandonadas. Su arquitectura evidencia el desarrollo lógico de las antiguas tradiciones de Vijayanagar.

Nos toca ahora hablar de la arquitectura mongola de la India, de la que por lo menos un ejemplar tiene fama universal; nos referimos al Taj Mahal. No queda en pie ninguno de los edificios de Babur o de Humayun, ni siquiera se han podido identificar pero no ofrece duda que las particularidades de la arquitectura mongólica cuando no son indígenas, provienen (e igual sucede con la pintura) de Samarcanda. La primera obra mongola de importancia es la mezquita de Sher Sha (1541) en Delhi y la tumba de éste en Sahasram (1545), erigida sobre un elevado plinto en el centro de un lago maravilloso, atesora incalculable grandeza. La influencia persa se manifiesta por el uso de las tejas de color barnizadas. La tumba de Humayun, empezada por su viuda y terminada por Akbar en 1565, sigue fielmente la tradición persa y marca una brecha en la continuidad de la tradición india arquitectónica.

Akbar, el más ilustre de los grandes Mongoles (1556-1605) fue el primero de ellos verdaderamente indio, a gusto en su país natal. Su palacio, llamado Jahangiri Mahall, situado en Agra, tiene carácter indio, pero el pasmo de la arquitectura de su época es la

ciudad de Fathpur-Sikri, fundada en 1569, concluida en 1584, y abandonada a la muerte de su fundador. Toda ella estaba marcada con el sello del genio extraordinario de Akbar, pues como dice Abul Faz con sumo acierto: “Su Majestad proyecta obras soberbias y las envuelve en vestiduras de piedra y arcilla, como a hijas queridas de su espíritu y de su corazón.”

He aquí una lista de los principales monumentos de Fathpur-Sikri: la Gran Mezquita con el inmenso pórtico del Sur denominado Buland Darwaza o Puerta Alta (fig. 163); la Tumba de Sheikh Salim Chishti (fig. 160), con la red mágica de sus ventanas y el portentoso trabajo de nácar y ébano del sarcófago, en el interior del mausoleo. El palacio de las reinas y el de las Audiencias particulares de Akbar no producen menor asombro, el último a causa de su trono de piedra arenisca roja, especie de gran capitel en forma de flor sostenido por un pilar único y accesible por las galerías superiores.

Entre las grandes obras del reinado de Akbar, hay que citar el palacio de Allahabad (hoy muy deteriorado y de difícil acceso por el interior del fuerte), y la tumba de Akbar en Sikandra. Con motivo de este último monumento cuadrado, de varios pisos, levantado en un otero en medio de un parque, ha emitido Fergusson la opinión interesante de que pudiera estar edificado sobre las ruinas de alguna *vihara* o monasterio budista y compara su aspecto con el de ciertas *rathas* de Mamallapuram. El Panch Mahal de Fathpur Sikri tiene algo que deja traslucir la traza de un antiguo dibujo indio.

Jahangir (1605-1628) no fue un gran constructor como su padre y su hijo. Su obra principal es el palacio de Lahore, que durante catorce años del reinado de Akbar sirvió de capital a su estado. La tumba de Anarkali en Lahore, los jardines de Shalimar en Cachemira y la capital oriental, Dacca (de ladrillo) se le deben también. Pero el ejemplar arquitectónico más hermoso de la época es, indudablemente, el Itima-du-d-daulah (fig. 164), erigido por Nur Jahan, la bella y formal reina mongola, en memoria de su padre. Esta tumba, como la del Sheikh en Fathpur, está hecha por entero de mármol blanco cubierto de mosaicos de piedras de color, en los que el ciprés prevalece como motivo decorativo con las vasijas persas para agua y las flores. Dicho monumento demuestra la transición del estilo casi indio de Akbar al más persa del Sultán Jahan. El carácter indio, sin embargo, continúa patentizándose en el tejado, que en una tumba de mayor pureza sarracena hubiese sido una cúpula.

Al reinado del Sha Jahan pertenece el palacio de Delhi, la mezquita de Perla, en Agra y el Taj Mahall, tan famoso. Este popular edificio, uno de los más célebres y hermosos del mundo, fue construido por Jahan, de 1632 a 1647, con destino a la tumba de su mujer Étrjumand Banu Begam, llamada Mumtaz Mahall y Taj Mahall, por corrupción, su inseparable compañera durante veinte años, madre de catorce de sus hijos y tan ensalzada por su caridad como por su belleza. El monumento como toda manifestación

de la arquitectura que vive, se debe a la cooperación de varios artesanos. Se ha discutido mucho si el autor del proyecto original fue un italiano o un turco, pero esto carece de transcendencia, puesto que la traza de él no desmiente su abolengo asiático (siendo un desarrollo lógico de la tumba de Humayun), y si bien existen en la ornamentación atisbos de la influencia italiana, no vale la pena tenerlos en cuenta.

En cambio no hay que prescindir de que la forma de la cúpula es india y descendiente de los antiguos tipos dravídicos y búdicos, y de que la planta baja con la cúpula central y sus cuatro cupulitas, lo es también, *panch-ratria* de puro indoismo. Mr. Havell no formula una paradoja cuando dice que la ciencia del arte mahometano de la India, así como su inspiración emana de los clásicos *Shilpashastras*.

El Taj Mahall, no presenta el aspecto varonil de la fortaleza de Agra; lo hicieron a propósito femenino. Como escribe Mr. Havell “el concepto que lo preside y cada línea y detalle expresan las intenciones de sus autores. Es la misma Mumtaz Mahall, radiante de juvenil hermosura, que vaga por las orillas del Jamna, al amanecer, expuesta al ardor de los rayos solares o bañada por la claridad plateada de los de la luna.

Los pabellones de mármol blanco levantados junto al lago Ajimer poseen un encanto exquisito y mágico, propio de los lugares placenteros soñados por los dos amantes que reposan eternamente mudos en el augusto Taj. Nada puede, además, aventajar en delicada pureza a la mezquita blanca de Perla en el fuerte de Agra, ni en magnificencia a los edificios agregados por el Sha Jahan a los que alzaron Akbar y Jahangir. El palacio de la fortaleza de Delhi ha padecido, desgraciadamente, lo indecible al transformarse no hace mucho en cuarteles militares.

La arquitectura como las demás artes, decayó durante el largo reinado de Aurangzeb. En él se erigieron notables monumentos, aunque menos importantes que los ya mencionados. Aurangzeb se ocupó más en destruir templos indios que en mandar construirlos. Los esbeltos minaretes de la mezquita a orillas del río en Benarés, constituyen una compensación arquitectónica de su vandalismo intolerante, cuyo espíritu fue una de las causas de la caída del imperio mongol en la India. Después de Aurangzeb se acentuó con rapidez la decadencia de la arquitectura, y como observa muy atinadamente Vincent Smith, los feos palacios de los Nababs de Oudh son verdaderos horrores llenos de pretensiones. Empero subsistió y se conserva todavía en Mathura y Delhi un estilo ecléctico civil, menor y doméstico, dotado de gran encanto y vitalidad; mas, sin embargo, ha sido en los centros muy alejados. Raiputania, Orissa y el Sur, o sea a parte del principal dominio mongol, donde se mantienen robustas las puras tradiciones arquitectónicas, toda vez que la edificación mongólica, aunque espléndida, y pese a su utilización de la técnica existente, no pasó de ser un brote artificial, dependiente de un predominio personal, mientras que el arte indio es el producto directo de las condiciones locales.

CAPITULO XI

La pintura y la caligrafía.

La pintura mongola consiste casi enteramente en ilustraciones de libros y en las llamadas miniaturas. Las pinturas murales, de las que quedan algunos fragmentos en Fathpur Sikri, son del mismo estilo y parecidas a miniaturas ampliadas. Es, pues, la pintura mongólica un arte cortesano y aristocrático, realista y romántico, por lo general profano y apartado de todo sentimiento popular. Se atiende con preferencia al carácter individual y al fastuoso ceremonial de la vida palatina. Su nota esencial hay que buscarla en el retrato, pero no según el antiguo concepto asiático de la expresión de un tipo racial, sino con arreglo al estricto parecido del personaje retratado. He aquí la razón de que tengamos una asombrosa colección de representaciones pictóricas de los grandes hombres mongoles, tratadas con una fidelidad en absoluto convincente.

La cuna de los mongoles o timúridos fue el Turkeistán, y de las escuelas de Bujara y Samarcanda proviene ese interés por la personalidad y el carácter. Por ahí penetró también en el arte mongol indio, como en el de los miniaturistas persas, un importante elemento chino. La denominación indo-persa sólo puede ser aplicada a una parte de la pintura mongólica y desvirtúa su índole general. Persia significa, naturalmente, en este caso el Afganistán y el Turkeistán, mejor que el Sur o el Oeste. Más valdría emplear el calificativo indo-timúrido. Pero el arte, aunque ecléctico, no se limita a ser una sencilla dependencia de las escuelas extranjeras, y en particular posee méritos propios, como la arquitectura, siendo además superior a la totalidad del persa en el siglo XVII.

La historia del arte mongol en la India —de carácter por completo civil y profesional— abarca menos de dos siglos, desde mediados del XVI a las postrimerías del XVIII. Su brillo depende incuestionablemente de la protección personal de los Emperadores y los magnates. Los timúridos siempre demostraron gran afición al Arte y la Belleza. “Era el tiempo en que el jardín ostentaba toda su gloria” —escribe Babur, quien en medio de su vida aventurera se sentía dominado por su pasión por la jardinería. Tal interés se muestra en la pintura de fines del siglo XVI (figura 166), que lo representa vigilando el establecimiento de un jardín.

El elemento preponderante de la pintura mongola es, después del timúrido, el indígena-indio; por lo menos las tres cuartas partes de los pintores mongoles, que sabían formar sus obras, tenían nombres indios, de suerte que no nos produce sorpresa recono-

cer numerosos factores rayputanos en los trabajos pictóricos de que nos ocupamos. La figura 178, por ejemplo, es fundamentalmente rayputana, sobre todo por el tipo físico, pero aparece combinada con cierto romanticismo, un aumento de relieve y una persuasión pintoresca que la diferencian de una obra puramente raypú, como la de la figura 71. El mismo tono romántico se evidencia en la caza del gamo, escena nocturna de la figura 177.

Hay, por añadidura, en el arte mongol una fuerte corriente de influencia europea, reflejada a veces en desafortunados e infructuosos tanteos para expresar el modelado o acentuar el relieve y por más felices ensayos de efectos atmosféricos y de perspectiva arquitectónica. Los maravillosos efectos nocturnos y los retratos ecuestres, peculiares de la pintura mongola, deben provenir del arte europeo, puesto que faltan en el persa, si no son consecuencia de las tradiciones indígenas desarrolladas por ese influjo occidental.

Las primeras producciones indias están visiblemente influidas por la escuela de Bhi-zad; ejemplos, la *Nasutch Reunión del Sultán Mohammed Tughlak*, de Shapur, de Jorasan (1534); ahora, en Calcuta, el retrato del *Sultán Ala-al-din*, de Bengala (hacia 1532), en el Museo Británico (fig. 168) y varias pinturas sobre el nacimiento de Jahanqir, que nos dan idea de la arquitectura característica de Akbar. La protección de Akbar ocasionó el florecimiento del arte mongol en el siglo XVII. Sabido es lo que dijo de la pintura: “Hay muchas personas que odian ese Arte, pero yo detesto a esas gentes. Me parece que un pintor cuenta con medios sobrados para conocer a Dios, porque dibujando cuanto está dotado de vida y detallando los miembros uno tras otro, debe llegar a sentir que no puede proporcionar individualidad (alma) a su creación y tiene que pensar en Dios, el Supremo Hacedor, al que de esa manera aprende a conocer.”

Akbar se valió de gran número de artistas indios para copiar los dibujos iluminados de los *Shah Namahs* persas y de otros cuentos románticos similares; la mayoría de esas iluminaciones corresponden a un estilo persa decadente, de escaso mérito estético. Las traducciones persas de los libros indios, tales como el *Yoga Vashishtha*, el *Ramayana* y el *Mahahharata*, ofrecieron, no obstante, a los pintores indios mayor oportunidad para la invención, y poco a poco se creó un nuevo estilo. En esas obras el paisaje continúa siendo artificial en sumo grado, pero el sentimiento indio se afirma en el asunto y la composición. La figura 171 de un manuscrito de las fábulas de Bidpai (*Kalilah wa Dimnah*), preparado por el último rey de Golconda en 1610 y que se admira en el Museo Británico, evidencia bien la cualidad descriptiva de esas pinturas; el búfalo y el camellerro han entablado una conversación acerca de la conducta de los hombres con los animales.

Quedan del tiempo de Akbar cierto número de cuadros al óleo (fig. 167); los hay en el museo de South Kensington, y el Museo Británico posee un hermoso ejemplar.

El arte mongol del retrato no se afianzó claramente antes de Jahangir (1605-1627). En su apogeo es un arte noble y seriamente realista, a la vez que profundamente psicológico; en las producciones peores adolece de servilismo. Dos obras que reproducimos aquí se destacan de las demás por su concentración apasionada: el *Hombre moribundo* Bodlerano (figura 169) y el retrato de *Jadруп Yogi*, en Ajmer (fig. 170). El arte profano alcanza en ellas una sensatez y una visión íntima, no menos conmovedoras que el intenso amor inspirado por las creaciones indias. Bien impregnado del sentido que emanan las palabras del *Upanisad*: “Recuerda, espíritu, tus actos; recuerda, recuerda...”; está el moribundo que olvida cuanto le rodea, y hasta su cuerpo demacrado, cuando surgen en él las imágenes de las cosas pasadas y de las venideras. El Yogi, sentado a la puerta de su celda cavada en la roca, desnudo de todas las posesiones, concreta la idea de ese hondo desprendimiento del espíritu que intenta huir para siempre del tiempo. En ambos casos, no sólo se expresan con sutileza el modo de ser de cada individuo, sino su relación íntima con lo que habitualmente le rodea. Esta relatividad se estudia rara vez en los retratos mongoles corrientes, especialmente en los de la época del Shah Jahan, en los que la postura del modelo peca de artificial y preconcebida.

Obras como el *Moribundo* y el *Jadруп Yogi*, comparadas con el arte hierático, son evidentemente tan grandes que en seguida vemos que no es la manera de pintar —abstracta o realista— lo que constituye su grandeza, sino la clase de sentimiento que encuentra en ellas expresión, sea cualquiera la técnica. Quien pintó el *Jadруп Yogi* quizás no hubiera llegado a tanto intentando hacer una imagen de Shiva. También resulta indudable que la grandeza va unida a la persona; si el arte hierático nos emociona con más facilidad y fuerza, débese a que constituye una cosa en la que todos tenemos mayor parte. Piénsese en la diferencia que hay entre una canción popular y un *lied* alemán, entre el lirismo del siglo XIII y una romanza moderna.

Los *darbars*, escenas de audiencia, abundan más que obras tan intensas, y están llenas de retratos minuciosos ejecutados con brío y amplitud de detalles, igual cuando se trata de soberanos que de cortesanos. Los retratos de mujeres son muy escasos y menos realistas. Se conocen bastantes representaciones de animales; las de Mamur (fig. 174, fragmento de un *darbar*) merecen mención especial. En las colecciones ricas no faltan los buenos grupos de retratos ejemplos: los *darbars*, de Jahangir y del Shah Jahan del manuscrito bodleiano (Omeley); la Despedida de Jahangir y del príncipe Khurrani, por Manohar Singh (en el Monasterio de la India); el *darbar*, del Shah Jahan, manuscrito en poder del Museo Británico; un cuadro de Samand, en la colección del Maharaja de Benarés (del que reproducimos un fragmento en la figura 176), el *Darbar* de Jahangir, en la colección del señor Victor Goloubeff, y la rendición de Kandahar (fig. 175), en la de Nabu Sitaram Lal (Benarés). Los retratos mejores, aparte de los de las colecciones parti-

culares, se hallan en el manuscrito del Museo Británico (fig. 173). En la mayoría de ellos la cabeza está más acabada que lo restante, y no se suelen vislumbrar indicaciones del carácter en las manos o el cuerpo. La finura y el realismo de los perfiles y de los cabellos raya en lo increíble.

Reinando el Shah Jahan hubo una tendencia acentuada a la puerilidad y la adulación, y las escenas de noche, los retratos ecuestres y los de damas se prodigaron mucho. Lo mismo sucedió con los buenos dibujos arquitectónicos. El paisaje dejó de ser persa y manifestó influencias indias y europeas (figura 176). En el tiempo de Aurangzeb (1658 a 1707), el arte mongol se estancó, y en el siglo XVIII son contadísimas las obras de mérito que se produjeron; la decadencia final en el Udh, no fue menos total que la de la arquitectura mongólica. La pintura mongola jamás echó en la india profundas raíces, y consistió en una manifestación artificial de la cultura aristocrática y de los conocedores, lo que explica su rápida caída.

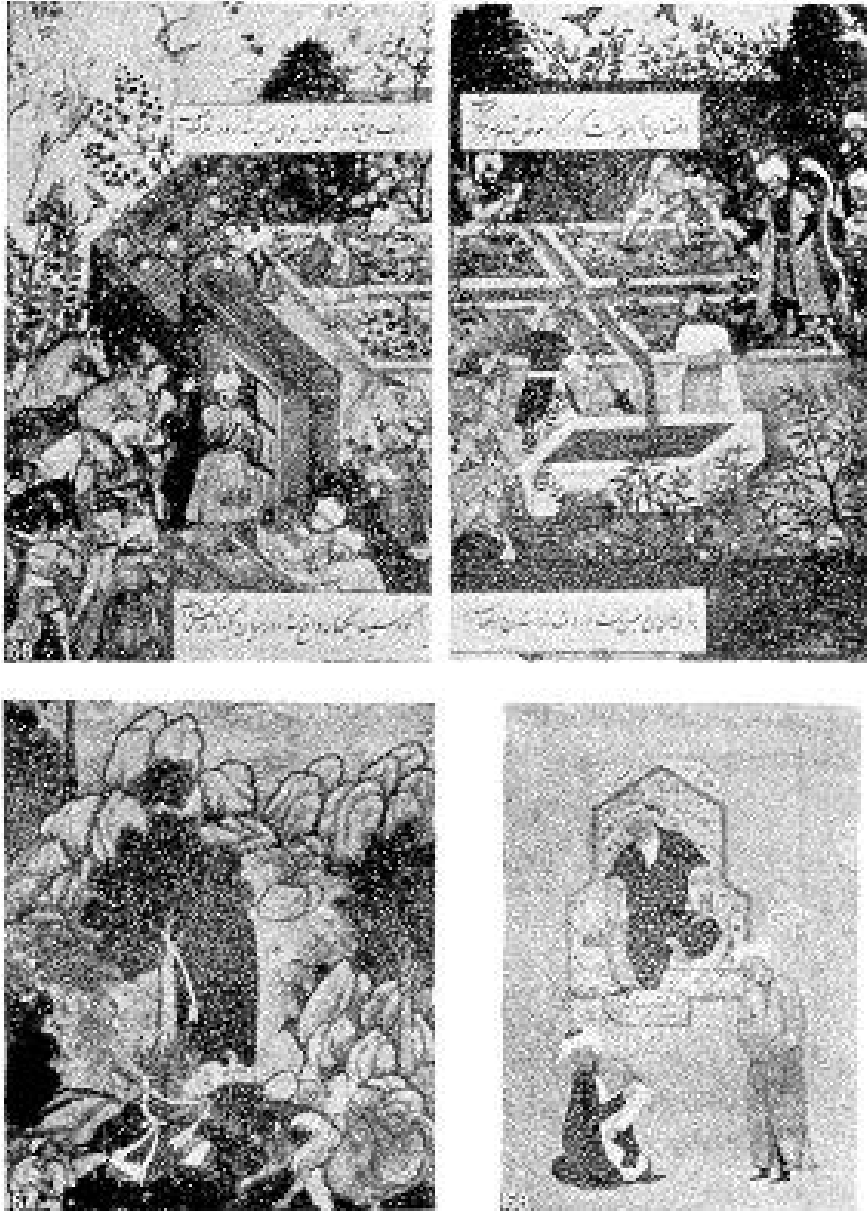
Conviene no omitir que entre las pinturas del siglo XVII menudean los asuntos cristianos, copias más o menos próximas de los originales italianos, las imitaciones de estampas europeas y otros trabajos de varias clases. Por otra parte sabemos lo que interesaban a Rembrandt las escenas nocturnas indias, de las que hizo notables copias. Reynolds se cree que fue el primer artista inglés aficionado a la pintura mongola. Se conocen dibujos de Delacroix inspirados en otros mongoles. Casi todo lo que poseen los coleccionistas ingleses lo recogieron después de la insurrección.

Entre las pinturas de los siglos XVII y XVIII no son raros los asuntos indios, escenas nocturnas generalmente. La atracción que los mongoles sentían hacia lo pintoresco y la tolerancia que imperó hasta la época de Aurangzeb, hicieron que la atención se distribuyera entre los temas indios y los cristianos; los primeros debieron seducir a los numerosos indios de las costas mongolas y a los de Rajputania, donde habían penetrado las costumbres palatinas.

Mientras que los persas, pasado el siglo XIII, y los mongoles de la India apenas se preocupaban de los escrúpulos ortodoxos, que les prohibían la representación de seres vivos, el puritanismo rancio Islámico convirtió al arte en algo meramente profano. Los motivos religiosos mahometanos brillan por su ausencia en la pintura mongólica, si bien es preciso excluir las maravillosas pinturas cuyo asunto está tomado de las novelas místicas, principalmente de la historia de Laila y Majnun, los amantes separados.

El arte de la caligrafía o escritura bella, cultivado por los persas desde tiempo inmemorial, no fue menos estimado en las corles mongolas. Los Emperadores formaron importantes bibliotecas con los primeros manuscritos traídos del Turquestán, y las enriquecieron sin cesar con la constante adición de obras contemporáneas. Los manuscritos Indo-persas primitivos poseen extraordinaria magnificencia aunque no igualan a los de

PINTURA MONGOLA (Siglo XVI)



166. Babur preparando un jardín (pintura en lienzo).

167. Hombre matando un demonio (pintura en papel).

168. El Sultán Ala-al-din Firuz Sha y su secretario (escuela de Bhical).

(Museo Británico)

PINTURA MONGOLA (Siglo XVIII).



169. Un moribundo. Principios del XVII.

170. Gosain Chidrup Yogi. (*Museo Británico*)

171. Conversación con un búfalo y una serpiente.

RETRATOS MONGOLES (Siglo XVII)



172. Jahangir.

173. Hakim Masih uz Zaman, por Mir Hashim.

174. Elefante (detalle de un dasbar).

175. Ganj Ali Jan y otros. Benarés.

PINTURAS MONGOLAS (Siglo XVII)



176. Detalle de un paisaje. Benarés.

177. Bhils cazando ciervos de noche. Bodleian.

178. Tres damas a la luz de la luna en una terraza. Idem.

Bujara y Samarcanda en el esplendor y la perfección del dibujo. Más bien sobresalieron en la iluminación los calígrafos mongoles; sus páginas brillantes se encuentran en las pinturas para conservar en carteras o álbums, y que gozan de tanta estimación si no de más que los cuadros propiamente dichos.



Parte de una inscripción en Gaur, mezquita de Fath Kan, cerca de Maldah, 1524 de la era cristiana, según Ravenshaw.

En relación con lo expuesto, ha llegado el momento de indicar que en sus principios, hacia el siglo XIII, la pintura persa fue siempre más o menos caligráfica, pues la pintura y la escritura iban a la par con fuertes y reciprocas influencias. Estas condiciones se transmitieron a los mongoles de la India y sirven para distinguir a la pintura mongólica, semejante en eso al antiguo arte del fresco y al arte esencialmente raypú, su legítimo descendiente.

En los indios la pintura y la escritura no tuvieron nada común: son rarísimos los manuscritos ilustrados en sánscrito o en lengua indígena, y la diferencia entre la severidad monumental del *Deva Nagari* y la gracia sutil de la escritura persa salta a la vista.

Para terminar, he aquí una lista de los nombres de algunos de los pintores mongoles más notables desde fines del siglo XVI al principio del siglo XVIII:

Escuela de Akbar, Bhagvatl, Daswants, Nanha, Basawan, Abdul Samad, Farrukh. Triyya, Sarwan, Miskm. Jagannath.

Escuelas de Jahangir y del Shah Jahan: Hunhar, Samand, Anupchltar, Chitarman, Manohar Singh, Mansur, Mohammed Afzal, Mohammed Nadir de Samarcanda, Mir Hashlm, Paklrullah Kan y Dhan Sah.

CAPITULO XII

Las artes menores mongólicas.

En ocasiones es materialmente imposible distinguir con certeza el arte mongol del indio. Lo mismo que en la arquitectura, en el tejido, por ejemplo, se confunden y entremezclan las tradiciones de cada uno. Por eso sólo describiremos aquí las artes típicamente mongolas por su dibujo o empleo, prescindiendo de si eran conocidas o no en la India en época anterior.

Entre los oficios mongoles más característicos hay que citar los que se refieren a las piedras duras y semi-preciosas. Quizás el más exquisito de todos sea el tallado del cristal para hacer copas y tazas primorosas (fig. 179). Estas copas, así como las de jade verde y blanco, cierto vidrio persa, los esmaltes y una porcelana azul constituían el servicio de mesa de la aristocracia mongola. El arte de incrustar piedras preciosas en el Jade, sujetándolas con un cerquita de oro, se aplicaba a los tazones *huka*, a las empuñaduras de los sables y a las alhajas. Las sortijas de pulgares para los arqueros, las boquillas *huka* y los rosarios, se hacían a menudo de jade tallado e incrustado, como otros objetos de uso personal. Se aprecia mejor aún el mosaico de piedra que sirvió en el siglo XVII para el adorno de los monumentos, y especialmente del Tal Mahall. También se acudió a los mosaicos para los pavimentos, como los de los baños del palacio de Delhi, y para utensilios de pequeño tamaño, como los pisaalfombras. Los sellos grabados (por otra parte antiguo arte indio) se estimaban mucho en la época mongola, y las joyas con esmeraldas y rubíes se cincelaban y grababan con delicadeza.

Los esmaltes se trabajaban en Jaipur, Delhi y, más tarde, en Lucknow.

Hay poca diferencia entre la joyería esmaltada raypú y la mongola, pues la influencia de esta última en Jaipur fue muy fuerte. Los esmaltes de Lucknow pertenecen casi por completo al siglo XVIII, y se distinguen con facilidad de los de Jaipur por el color —son pardos, verdes y azules sobre fondo plata, y los de Jaipur, que apenas tienen fondo, son de un rojo vivo, verde o blanco de marfil—. La taza *huka* de la figura 188 es un buen ejemplo del esmalte de Lucknow, con árboles, pájaros y animales bien dibujados. Hay también elegantes cajitas de plata adornadas con pavos reales y palomas, sables, *pandans* (beteleras) y alhajas. Igualmente se fabricaban en Lucknow estuches de plata y empavonados de excelente confección. Existen algunos esmaltes pintados de estilo persa, y los muy hermosos, blancos y azules, proceden de Multan.

Entre los diferentes trabajos en metal más importantes figuran las varias clases de damasquinado *bidri* aplicado a las vasijas, vasos, calas de betel (figura 187) y tazas *huka*. El bidri es un antiguo arte indio, llamado también de Bidar (Deccan), de tal modo patrocinado por los mongoles, que hoy pasa por ser musulmán y de Lucknow, aunque los indios continúan cultivándolo en Bengala (Purhlah) y Bidar.

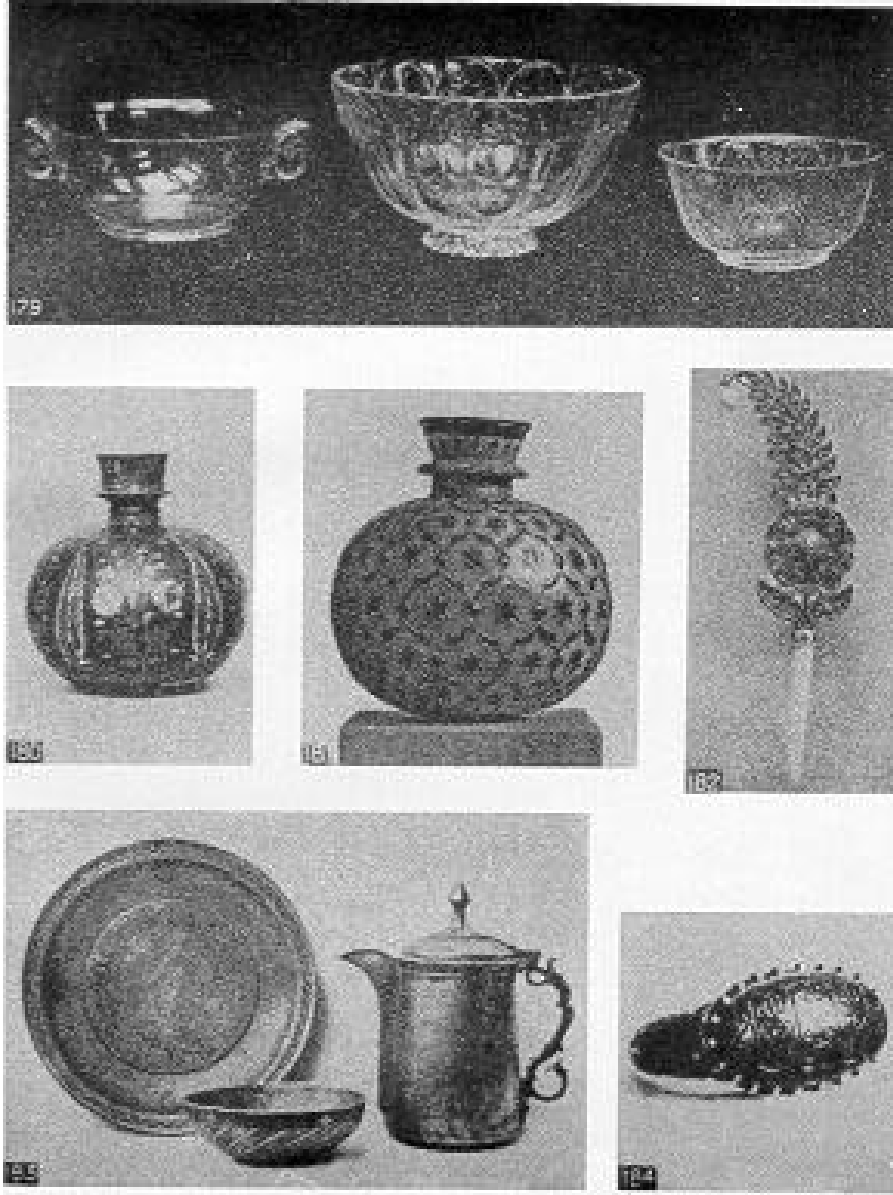
Algunos de los vasos y tazas *huka* de latón no desmerecen en nada de los anteriores (figs. 185 y 186). Debemos citar que los vasos redondos (figs. 180 y 181) son del siglo XVII, mientras que los de ancha basallana (fig. 188) corresponden al XVIII. El cobre estañado de Cachemira sobresale entre la metalistería mongola (fig. 183): en él el dibujo se graba y rellena con una composición negra antes de estañar el cobre, de suerte que resulta un dibujo negro sobre fondo plateado. Muchas vasijas de Cachemira despiertan nuestra admiración por la forma y el efecto y llevan grabadas inscripciones primorosamente hechas.



Lado de una caja de plata esmaltada.

El uso en arquitectura de las tejas de color data de los tiempos más remotos (Anuradhapura, Peshwar, etc.), pero la intensificación de su empleo por los mongoles se debe, sin duda, a influencias extrañas. El palacio de Man Singh, en Gwallar, no obstante, se halla decorado con profusión de azulejos barnizados de puro estilo indio. La mayoría de los azulejos, realmente mongoles, denominados *kashi* o *chini*, están hechos de trozos separados formando mosaico. El Chini-Ka-Rauzah, o tumba del poeta en Agra, aunque muy deteriorada, conserva todavía los suficientes azulejos esmaltados para demostrar qué esplendor alcanzó ese género de ornamentación. A la misma técnica pertenece el muro de la fortaleza de Lahore, de 500 metros de largo por 15 de altura, que presenta la serie más notable del mundo de azulejos esmaltados. Corresponden, como los de la mezquita de Wazir Jan y los de otros edificios de Lahore, al segundo cuarto del siglo XVII. Este mosaico de azulejos fue precedido en el siglo XVI y a principios del XVII por los maravillosos azulejos de Lahore, hechos de barro esmaltado, con dibujos de animales y flores (fig. 189). A partir del siglo XVII, otra vez substituyeron a los mosaicos unas imitaciones inferiores de las piezas esmaltadas. Los azulejos de Sin, y especialmente los de Multan, se caracterizan por el extenso empleo del blanco y el azul. Esa industria se remonta al siglo XIII y no existe apenas, salvo en el decorado de los jarrones ornamentales.

ARTES INDUSTRIALES MONGOLES



179. Copas de cristal tallado. Siglo XVII.

180. Vaso Huka de *bidri*. Siglo XVII.

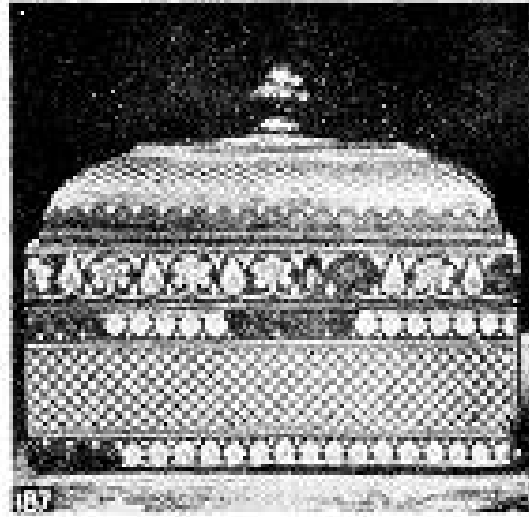
181. Vaso Huka de jade con pedrería engastada. Siglo XVII.

182. Adorno de turbante (sarpech). Siglo XVIII.

183. Objetos de cobre estañados. Siglos XVIII-XIX.

184. Sortija. Siglos XVII-XVIII.

ARTES INDUSTRIALES MOGOLES



185. Vaso Huka de latón. Siglos XVIII-XIX.
186. Aguamanil de latón (aflaba). Siglo XVIII.
187. Caja *Bidri pandan*. Lucknow. Siglo XVII.
188. Vaso Huka de plata esmaltada. Siglo XVIII.
189. Ladrillo esmaltado. Lahore. Siglo XVII.

Los marfiles esculpidos de Delhi son modernos, y como la pintura en planchitas de marfil más tienden a lo comercial que a lo artístico; quedan pocos marfiles importantes del período mongol. Las mejores obras se encuentran en los *qalamdars* o cajitas de plumas esculpidas con dibujos florales en planchitas de escaso ahuecamiento.

Un arte que llegó bajo los mongoles a una gran perfección es el de la incrustación del nácar en ébano, o sea una de las distintas clases de taracca que se han ejecutado en la India siempre y por doquiera. El ejemplo más adecuado es el sarcófago de la tumba del Jeique Salim Chishti (1571) en Fathpur-Sikri. El trabajo, extraordinariamente complicado, se compone de trocitos de nácar y ébano, cortados con las dimensiones requeridas y sujetos con puntitas y clavillos; las esquinas de las molduras suelen tener rebordes de cobre. Algo semejante se ve en las cajas incrustadas de Bombay, en las que el dibujo resulta harto minucioso y preciso como correspondiente a su técnica de origen persa.

Se habla mucho de las alfombras y tapices indios; pero se puede dudar de que las alfombras de lana tupida sean de ningún modo indígenas. Ciertamente que se hicieron hermosos tapices en la época mongola en Lahore y Agra, así como en Masulipatam y Halderabad.

La segunda mitad del siglo XIX marca la decadencia completa del tejido indio de tapiz, debida a dos causas: el pedido occidental de género barato y la confección en las prisiones de mercancías inferiores. En los últimos años ha habido una renovación en Amritsar y Agra y en varias cárceles. Las alfombras de lana espesa serían desagradables en todas las estaciones cálidas en la India central y meridional, y los flexibles *daris* de algodón son preferidos por todo el mundo para cubrir el suelo.

El estampado de las telas de algodón tiene la condición de ser un arte común a las civilizaciones persa e india. La influencia persa se manifiesta claramente en los productos de Lahore, Lucknow y de muchos centros del Norte, aunque en casi toda Rajputania subsisten tradiciones indudablemente indias. Entre las mejores obras, combinaciones de estampado con planchas y de pintura-teñidos, citaremos los *palampores* de Masulipatam, donde existe todavía un pequeño taller que realiza con Persia un intenso comercio de exportación. Sería difícil exagerar la belleza de los dibujos de Masulipatam o alabar sin medida sus estupendos colores, algunos de los cuales se hallan libres de los tintes químicos. La influencia persa domina en ellos, pero hay algodones estampados en el Sur en los que impera el estilo indio exclusivamente, dicho sea por los *saris* estampados y por los toldos de los templos. Se adivinan estrechas relaciones entre esas telas estampadas o pintadas y las pinturas de los techos.

La seda llegó a la India de China, y aunque se conoció en ella al iniciarse el comercio chino con el Oeste, o sea con anterioridad al siglo IV antes de Jesucristo, la mayoría de las magníficas fábricas de seda de la India del Norte recibieron la intensa influencia del gusto persa. Por eso los famosos tejedores de brocado de seda de Benarés son mu-

sulmanes y afirman que su origen se remonta a la inmigración. En tiempos de Mahmud de Ghazni (siglo X), según sus aseveraciones, introdujeron el uso del hilo de oro, y antes que ellos, los indios sólo tejían telas lisas. En todos los casos, el empleo del hilo de oro —bandas de oro o plata dorada arrolladas alrededor de una hebra de seda redonda— data a lo sumo del siglo XI. Los tipos habituales de dibujo, especialmente bellos, repiten la escena de unos animales en frente o adosados al árbol de la vida, macizos de flores o damascos, que conocemos por los brocados sicilianos e italianos antiguos, basados en los modelos orientales y que conservan los dibujos asirios (figuras 192y 194). El color y la textura de las sedas, ya sean de Benarés, Surate, Ahmadabad o Lahore, ostentan una riqueza extraordinaria y son tan duraderos como brillantes; pero cuesta mucho encontrar una pieza de seda moderna de color agradable y de buena calidad, a la vez suave y gruesa.



Dibujos de *kinkhwas* de Benarés

Todo el trabajo en cuero está en las manos de los musulmanes y de los indios de las castas más bajas, pues el cuero es una materia impura a los ojos de los indios. Los brahmanes ortodoxos prefieren las galochas de madera a las de cuero: pero, sin embargo éstas se fabrican en toda la India. Un buen tipo corriente es el de Cachemira, donde se usan habitualmente las galochas de cuero y las sandalias con correas. Aún se hace calzado bordado y teñido en Delhi, Lucknow y Arimtsar. Se fabrican en Bikanel unos recipientes de cuero, para agua, con adornos de *gesso* y botas de cuero para el aceite, a las que los indios son muy aficionados. Suele verse frecuentemente en la India a los aguadores musulmanes regando las calles y los jardines por medio de odres hechos con pieles enteras de corderos. En numerosos lugares de Rajputania. Penyal y Cachemira, se confeccionan sillas de montar y preciosos arneses bordados.

Las hermosas pieles, también bordadas, de Haderabad y los cinturones de Udalpur son verdaderamente característicos. Debemos indicar que hay una excepción en la re-

pugnancia que los indios sienten al cuero, que es el caso de los *yogis*, sentados tradicionalmente en una piel de gamo, hasta el punto que al mismo Shiva, como Gran *Yogi*, se le representa con frecuencia vestido con pieles de animales.

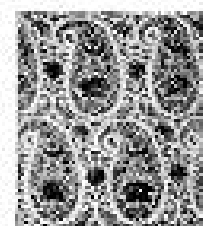
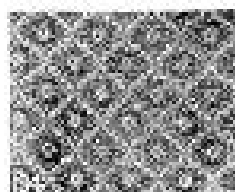
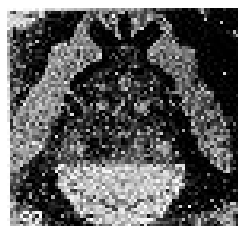
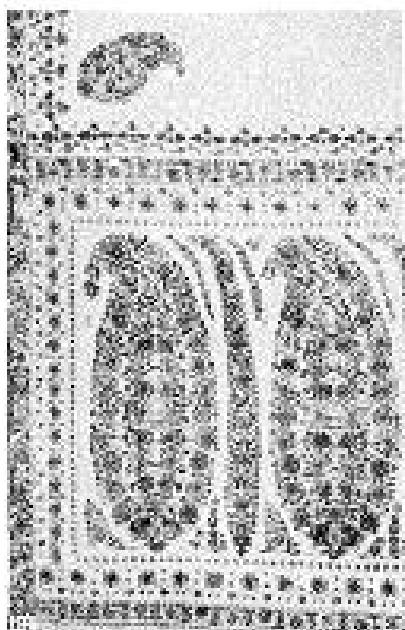
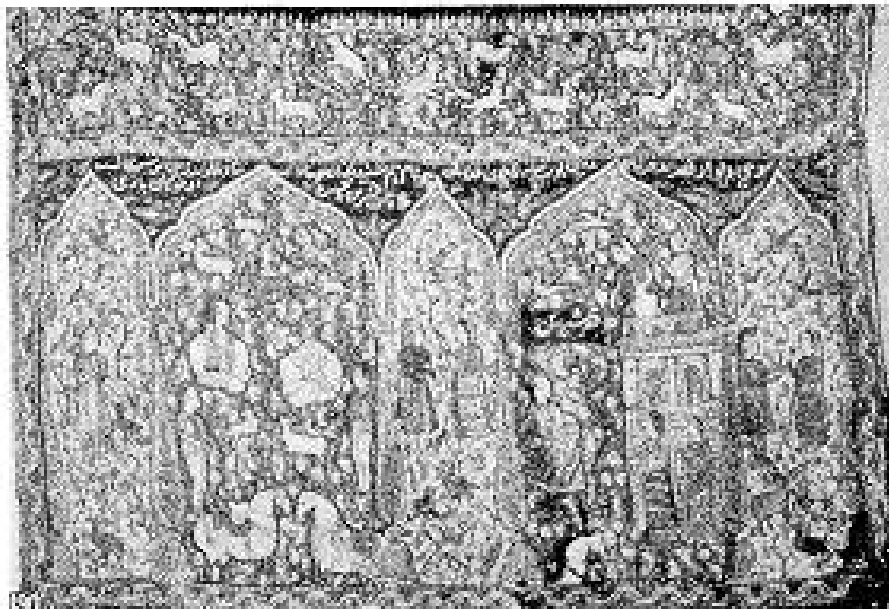
Los más famosos de los bordados musulmanes son los de Delhi, Agra y Benarés. de hilo de oro, plata y seda. Casi siempre se hacen sobre pesadas telas —terciopelos, sate- nes con forro de algodón— y sirven para cuellos, abrigos y otras prendas de lujo. Ese trabajo resulta a menudo recargado por el abuso de las lentejuelas de oro. Más refinadas son las chaquetas blancas picadas de Beluchistan y Chitral, los *soznis* de Peshawary de Bulara, e incluso los bordados de seda menos reputados (*Kasida* de seda *tasar* o algodón) de Bengala y la India occidental. Este último oficio, como tantas otras industrias textiles domésticas musulmanas, incluyendo la aplicación del bordado, en el Oeste, muestran el influjo árabe.

Véanse con frecuencia buenos bordados blancos, género *chikan*, en los grandes velos (*burqas*) en que se envuelven las damas musulmanas ortodoxas (Bhopal, etc.) para viajar.

Pero de todas las industrias textiles indias ninguna iguala en belleza, color, textura y dibujo en cuanto a sus productos, a la de los famosos chales de Cachemira.

El espacio que nos queda no permite que mencionemos las sargas lisas y las mantas y colchas de Bikaner, Kangra, Amritsar y otras localidades del Penjab. Todas las piezas finas proceden de Cachemira, en forma de chales y abrigos (*chogas*), unos tejidos, otros bordados: pero sólo un detenido examen del revés de la tela, permite averiguar cuál de los dos procedimientos se ha seguido. Los chales tejidos constan de diversos pedazos reunidos, con las juntas tan finas que no se notan, puesto que el espesor de la prenda no varía en las uniones. Estos chales están hechos de tiras o cintas tejidas, a modo de un precioso tapiz, en pequeños telares, y unidas en toda su largura. Muchos de los mejores chales constituyen una combinación del tejido y del bordado, y los de mayor mérito se parecen más a una pintura que a un tapiz, valiendo miles de libras. El motivo habitual de la decoración de los chales tejidos es la palma india, que se deriva con seguridad del ciprés persa, inclinado por el viento (figuras 191 y 195). Una banda bordada, con escenas de la historia de Shirin-Farhad, está reproducida en la figura 190. Luego del hambre de Cachemira en 1833, la mayor parte de la industria emigró al Penyal; pero con ese éxodo puede afirmarse que murió el arte, pues desde entonces no se ha hecho nada notable, y en parte alguna de la India se produce peor que en la Cachemira de hoy, en la que la gloria del comerciante consiste en vender a los turistas unos bordados con dibujos *chenar* (hojas verdes) ejecutados en seda floja o en algodón.

TEJIDOS MONGOLES



190. Borde de un pañolón de cachemira. Siglo XVIII.
191. Parte de un chal de cachemira. Siglos XVIII-XIX.
192-193-194. Brocados de Benarés. Siglo XIX.
195. Parte de un chal de cachemira. Siglo XIX.

Una labor de Cachemira menos degenerada, aunque se produzca poco y de escaso mérito, es la de papel mascado, que consiste en estrujar las hojas de papel con unas muelas para pintarlas y barnizarlas después. Las obras antiguas estaban tan bien hechas que podían contener los líquidos más calientes. Las actuales no pasan de ser de madera pintada.

El traje de los mahometanos en la India, antes de los mongoles, era en realidad puramente persa. Los mongoles, a partir de Akbar y del Shah Jahan, ya indianizados, adoptaron gustosos la indumentaria masculina y femenina de moda en Rayputania, según lo demuestran las pinturas. Los turbantes mongoles se diferencian de los que ahora se usan en Bujara en que no tienen a los lados las dos franjas salientes y en que son más pequeños y elegantes. El traje indio, que se cierra a un lado, como en China, es muy distinto de la larga prenda persa, que se abotona delante y realza las formas. Los vestidos indios se llevan con faldas largas. La saya, el corpiño y el velo de las damas rajputanas prevalecieron en las *zenanas* mongolas del siglo XVII; pero en cuanto a los detalles, varió constantemente la moda.

FIN

INDICE

	<u>Páginas</u>
PREFACIO	3
CAPITULO PRIMERO. —Arte indio y búdico.....	6
CAP. II. — La escultura.....	24
CAP. III. — La pintura.....	59
CAP. IV. — La arquitectura.....	76
CAP. V. — La metalistería, las joyas y los esmaltes	96
CAP. VI. — La carpintería y los muebles.....	114
CAP. VII. — El marfil	123
CAP. VIII. — La piedra, la cerámica, el gesso y la laca.....	128
CAP. IX. — Los tejidos, el bordado, el traje, etc.	131
CAP. X. — La arquitectura	142
CAP. XI. — La pintura y la caligrafía	148
CAP. XII. — Las artes menores mongólicas.....	157