

Ajanta

(Un museo natural en India)

Carmen GARCÍA ORMAECHEA

DESCUBRIMIENTO, RESTAURACION Y REIVINDICACION NACIONALISTA

A principios del siglo pasado, exactamente el 28 de abril de 1819 (según Rowland, 1817), se descubrieron las cuevas de Ajanta¹. Un soldado inglés perteneciente a la Madras Army², John Smith, que se encontraba de maniobras en el Estado de Maharashtra (capital Bombay), recorría con sus prismáticos la hoz del río Waghora, en plenos montes Indhyadri, cuando observó la entrada, semioculta por la vegetación, de unas cuevas³. Inmediatamente

¹ El conjunto de cuevas heredó el nombre de la vecina aldea de agricultores (a 5 km.), debido a que su antiguo nombre se había perdido tras el abandono secular y la carencia de topónimos en la escasa documentación superviviente de los viajeros y peregrinos que visitaron el recinto, entre los que destaca el monje budista chino Xiuan Zhang (600-650 d.C.).

² Llama la atención la arbitraria división que del territorio indio hizo el colonialismo británico, puesto que eran la Armada de Madras y la Administración de Hyderabad las que controlaban el lejano Estado de Maharashtra, cuya capital, Bombay, pertenecía a los ingleses desde el s. XVII y una de sus principales ciudades, Aurangabad (capital del Imperio mogol durante el reinado de Aurangzeb, 1658-1707), presentaba una ubicación estratégicamente idónea y una tradicional infraestructura administrativa.

³ Algunos autores explican que Smith estaba persiguiendo un tigre que se adentró en una cueva; en cualquier caso, este descubrimiento fortuito se debió, sin duda, a que durante el mes de abril la vegetación empieza a secarse prelujiendo el calor agobiante de los meses de mayo y junio. El clima indio, sometido al monzón, que barre la península del Indostán de suroeste a nordeste, determina seis estaciones: primavera (marzo-abril), verano (mayo-junio), estación de

se desbrozaron las fachadas y se limpió de animales el interior de hasta 30 cuevas, dispuestas consecutivamente a lo largo de 600 metros en la pared de la garganta formada por el río (foto 1).

A pesar del abundante número de cuevas, del rigor arquitectónico de algunas de ellas, del virtuosismo escultórico en la decoración de la mayoría y de la gran calidad pictórica de los murales, este hallazgo no llamó la atención de la Corte de Directores de la East India Company⁴ hasta que años más tarde (1843) James Fergusson exigiera una atención inmediata sobre Ajanta en la ponencia del congreso de arqueólogos de la Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland (foto 2).

Tras enumerar las 30 cuevas (29 + 15 bis) partiendo del acceso principal, de este a oeste, dicha atención se centró principalmente en las pinturas, la auténtica novedad de Ajanta debido a la aparente inexistencia de una tradición pictórica india que, a su vez, se contradecía con la riqueza arquitectónica y escultórica. Bien porque la pintura principesca (en la que se recrea la literatura) que adornaba los palacios de madera no haya sobrevivido, bien porque los murales de los santuarios fueran remozados y repintados continuamente según prescribía el ritual y, principalmente, el alarde figurativo y sensual típicamente indio se convirtiera en un desgraciado objetivo de la iconoclastia islámica, no se conocía más pintura india que la tardía miniatura (ss. XVI-XIX), que, aunque expresiva y admirada por el coleccionismo inglés, no constituía un «arte mayor».

El primer paso fue encargar a una serie de «oficiales con talento» (en Ghosh, p. 2) de la Madras Army la protección y la copia de las pinturas más importantes y mejor conservadas. La dirección de este exhaustivo trabajo, que se prolongó desde 1849 hasta 1855 (según Rivière, 1844-1863), la llevó a cabo el mayor Gill, supervisando personalmente cada copia hasta darle el visto bueno y permitir su envío a Inglaterra; él mismo realizó 30 copias fidedignas al óleo, pero casi todas desaparecerían en el incendio que en 1866 destruyó el Crystal Palace donde se exhibían. Las cinco supervivientes se enviaron al Indian Museum de South Kensington, al que también irían a parar las nuevas copias realizadas (entre 1872 y 1885) por los estudiantes

las lluvias (julio-agosto, principal acontecimiento anual y de radical importancia en la vida india, a pesar del absurdo recelo que provoca en los occidentales), otoño (septiembre-octubre, llamada también estación de las brumas), invierno (noviembre-diciembre) y sisira (enero-febrero, la temporada más fría).

⁴ Desde la fecha de su fundación (1600) hasta la creación del Ministerio de la India en Londres (1858, un año después de que la Rebelión de los Cipayos hiciera de la India un virreinato del Imperio británico), la East India Company será el organismo que canalice cualquier tipo de actuación inglesa en India.

Aunque oficialmente, al principio, no se mostrara ningún interés, fueron muchas las personas que visitaron las cuevas, incluso desde un punto de vista investigador, como demuestran las excelentes transcripciones de las inscripciones —por otra parte, escasas— realizadas por Bird en 1828.

de la Escuela de Arte de Bombay, bajo la dirección de los arqueólogos John Griffiths y Jamshedji Jijibhai. Pero de nuevo el fuego las devoró (1895), estimulando la leyenda romántica de Ajanta.

Desde 1870 hasta la actualidad, Ajanta ha sido objeto de un riguroso estudio por parte de europeos e indios, cuya investigación se encuentra en los archivos de la India Society y del Archaeological Survey of India (creado en 1906)⁵. A principios de siglo, la restauración y conservación de Ajanta tuvo prioridad absoluta en la actuación de los artistas e intelectuales indios, que, indignados, contemplaban cómo los barnices protectores que habían aplicado indiscriminadamente los ingleses estaban dañando seriamente las pinturas. Por fin en 1918, Ghulam Yazdani, primer director del Departamento de Arqueología de Hyderabad, encargó la restauración total a dos especialistas italianos conservadores de los murales del Vaticano⁶, Lorenzo Cecconi y el conde Orsini, cuyo excelente trabajo concluyó en 1922. Tanto los trabajos de restauración como la edición (1933) de los cuatro suntuosos volúmenes portafolio, en los que se recoge el proceso y se muestran por primera vez las pinturas restauradas, se debieron al generoso mecenazgo del propio nizan de Hyderabad. Tras la independencia de India, en 1947, es el Archaeological Survey of India el que se encarga del control, restauración y conservación constante que exigen los muros, techos y soportes de Ajanta; trabajo agotador, a pesar del alivio que suponen la tecnología y la química modernas⁷.

Respecto a la reivindicación nacionalista, Ajanta tuvo también un papel protagonista en el campo político, pues sirvió para afianzar la confianza que el pueblo y los dirigentes indios tenían en su tradición cultural. Coincidiendo

⁵ Desde 1871 a 1879, Fergusson y Burgess vuelven a estudiar pormenorizadamente las cuevas intentando identificar temáticas y figuras concretas, así como traducir inscripciones o aclarar aspectos técnicos. En 1895, Oldenburg identifica ocho jatakas, y en 1902, Lüders completa otras dos. En 1896, Griffiths copia algunas escenas; durante los inviernos de 1910 y 1911, lady Herringham copia temas completos con la ayuda de jóvenes estudiantes indios, que serán famosos posteriormente en su reivindicación nacionalista sobre la tradición pictórica india: Nanda Lal Bose, Asit Kumar, Samarendranath Gupta... Su trabajo fue publicado por la India Society en 1915.

⁶ Es el único aspecto que justifica afirmaciones tan extravagantes aplicadas a las pinturas de Ajanta como «Capilla Sixtina de Asia», «fuerza lineal miguelangelesca», «carnaciones de Correggio», etc. Desgraciadamente, el «chovinismo» occidental, heredero del colonialismo, sobrevive en este tipo de comentarios (estilo barroco, India medieval...) que, bajo el disfraz de aclaraciones, confunden al estudiante e imponen un análisis occidentalista.

⁷ A pesar de la solidez de las paredes de roca volcánica, con una composición química vecina al basalto, las pinturas son víctimas constantes de la humedad, cambios de temperatura, humo y masas de turistas nacionales y foráneos que, progresivamente, inundan las cuevas. Con frecuencia hay que consolidar el mortero sustentante, dañado por componentes orgánicos, a veces en grandes extensiones, y alejar el peligro de los parásitos vegetales; la capa pictórica precisa especial atención debido a que los pigmentos y aglutinantes son sustancias colorantes desconocidas o impracticables en la actualidad.

con la campaña de No Cooperación (Satyagraha) promulgada por Mahatma Gandhi (1920), los estudiantes de las escuelas de arte se negaron a copiar las obras occidentales, prefiriendo ejercitarse en las pinturas y esculturas de Ajanta, alegando que este gran ejemplo representa la más completa documentación orgánica sobre arte indio. En esta revolución cultural, a la que se entregaron múltiples personalidades de la cultura india, destacan las voces de Abanindranath Tagore (hermano del famoso premio Nobel), pintor y director de la Escuela de Arte de Calcuta, y Ananda Coomaraswamy, el primer gran historiador del arte indio, cuyas obras, inspiradas en la tradición y en los antiguos tratados estéticos, siguen estando vigentes y, felizmente, empiezan a traducirse a nuestro idioma. Cualquier texto actual, incluso occidental, sobre pintura mural asiática los cita y hace continuas referencias a Ajanta, pues su impronta en el subsiguiente desarrollo del arte budista a lo largo de la Ruta de la Seda es hoy incuestionable; tal es el caso de los murales de Bamiyan y Fondukistan (Afganistán), de Kyzil y Turfan (Turquestán ruso), Dunghuang (China, provincia de Gansu) y, más remotamente, de los templos de Horyuji, en Nara (Japón). Esta influencia de Ajanta sobre la pintura mural de todo Extremo Oriente está también presente en el género profano, de dentro y fuera de India, como muy bien demuestran las pinturas de Sigiriya, en Sri Lanka.

HISTORIA Y CRONOLOGIA DE LAS CUEVAS

Este maravilloso museo natural se empezó a excavar en el s. II a.C. y se terminó en el s. VII d.C.⁸ Ambos momentos coinciden con el inicio y decadencia del budismo, que fue la religión oficial de India durante ocho siglos, alcanzando su mayor florecimiento artístico bajo el patronazgo de los príncipes Gupta (320-490 d.C.). Las comunidades monacales budistas se agrupaban fuera de las ciudades durante la temporada de lluvias en grandes monasterios, que eran abandonados casi totalmente el resto del año, por lo que la arquitectura excavada eclipsó pronto a la tradicional en madera (cuyo lenguaje estructural y decorativo siempre respetará), debido a sus óptimas condiciones de perdurabilidad, procurando, a su vez, una perfecta defensa contra el calor y la humedad.

La idónea ubicación de Ajanta (800 m. de altura), en un lugar aislado y protegido de las invasiones, pero, al mismo tiempo, bien comunicado por las

⁸ La mayoría de los autores aceptan la cronología establecida por Percy Brown, tanto en función de las inscripciones como del estilo artístico y de la ubicación respectiva de cada cueva. La fecha inicial del año 128 a.C. se encuentra inscrita en la chaitya 10; la fecha del año 642 d.C., en que se interrumpen definitivamente las obras, se encuentra en los viharas 27 y 28 (ambos sin terminar), coincidiendo este año con el de la muerte del rey Chalukya Pulakshin II y la conquista del rey enemigo Narasimhavarman I de la meridional dinastía Pallava.

rutas comerciales, que permitían el acceso a los peregrinos y el depósito de las riquísimas donaciones de los comerciantes (*vaichyas*)⁹, facilitó progresivamente su fama hasta encumbrarlo como lugar sacro, centro cultural y ciudad «de veraneo». Llegó a tener no sólo prestigio moral, sino también político y económico, pues, como otros centros monacales coetáneos, constituyó una gran sociedad capitalista basada en el préstamo con interés a los particulares. Esta situación se prolongará hasta mediados del s. VI d.C., en que comienza la decadencia del budismo y su éxodo y posterior asentamiento fuera de India. A partir de entonces, Ajanta decae, aunque una pobre y escasa comunidad de monjes siga habitándolo, hasta que en el s. VIII se abandona definitivamente para quedar en la tradición popular como una leyenda. Tras más de diez siglos de olvido, Ajanta surge como de la nada.

En el proceso ininterrumpido de la excavación y decoración de las cuevas (desde el centro del conjunto hacia los extremos) destacan dos grandes fases: la primera, desde el s. I a.C. al II d.C., bajo la protección de la dinastía Satavahana (cuevas n.ºs 8, 9, 10, 12, 13 y 15), y la segunda, desde el s. III al VI d.C., controlada por la dinastía Vakataka (resto de las cuevas, entre las que se encuentran las más interesantes, n.ºs 1, 2, 16, 17, 19 y 26)¹⁰.

De las 30 cuevas, cinco son *chaityas* o templos (n.ºs 9, 10, 19, 26 y 29) y 25 son *viharas* o lugares de reunión, enseñanza y habitación (foto 3).

Arquitectónica y escultóricamente se alcanza el esplendor en las *chaityas* 19 (circa 475) y 26 (circa 510), y desde el punto de vista pictórico (hay restos en 16 cuevas) son justamente famosos los murales de los *viharas* 1 y 2 (circa 550) y 16 y 17 (circa 510)¹¹.

⁹ La India budista (s. III a.C.-VI d.C.) abolió las castas: brahmanes (sacerdotes), *kchattras* (nobles), *vaichyas* (comerciantes) y *sudras* (agricultores). Los comerciantes, aunque despreciados como casta, tuvieron una gran fuerza económica gracias a las caravanas de peregrinación-comercio, aunque también hay que tener en cuenta que su masiva confesionalidad budista dependía de la razón espiritual que les permitía una salvación anímica más rápida que en la interminable y dolorosa superación *kármika* del hinduismo.

¹⁰ La dinastía Satavahana, perteneciente a la confederación de los príncipes Andhra, reinó en el Decan (actuales provincias de Maharashtra, Karnataka, Madhya y Andhra Pradesh) desde el año 50 a.C. hasta el 200 d.C.; su capital, Paithan, se encuentra a 130 km. al sur de Ajanta, pero el más bello estilo Andhra se concentra en Sanchi, Amaravati y Ajanta.

Los Vakataka dominaron Maharashtra desde el año 250 d.C. hasta el 550 d.C., en que fueron derrocados por los Chalukya de Badani (Estado de Karnataka), con los que Ajanta presenta un breve resplandor (reformas de Pulakeshin II en el vihara I durante el año 642 d.C.). Los Vakataka, oriundos de Ajanta y descendientes del Naga o rey-serpiente, que según la leyenda gobernaba esta zona, fueron una simple dinastía provincial vasalla de los Gupta durante los reinados de Samudragupta (335-375), Chandragupta II (375-415) y Kumaragupta (415-454), que simbolizan el culmen de la cultura Gupta. Las alianzas se estrecharon cuando el rey Vakataka Rudrasimha se casó con Prabhavati, hija de Chandragupta II, la cual gobernó durante trece años tras la muerte de su esposo bienamado.

¹¹ La cronología mas pormenorizada, establecida por Percy Brown, sigue suscitando polémicas (Ghosh y Rivière). Aun así, para los amantes del detalle, conviene concretar que durante el s. II y I a.C. se excavaron la *chaitya* 10 y el *vihara* 8; en los s. I y II d.C., la *chaitya* 9 y los

PINTURA: TÉCNICA, ESCENOGRAFÍA, COMPOSICIÓN Y TEMÁTICA

Antes de empezar a desgranar este apartado conviene recordar que la pintura (en general, todo el arte indio) es anónima. Sabemos por las fuentes literarias que la pintura era una digna ocupación de la nobleza, aunque en realidad el gran trabajo estuviera en manos de agrupaciones de artesanos, cuyo oficio era hereditario, que en equipos itinerantes visitaban los monasterios y palacios. En cualquiera de los casos, vivían bajo la protección de sus anfitriones, de los que recibían prestigio y regalos, pero nunca salarios. En el género religioso, además, el artesano trabajaba bajo el control de los silpin (sacerdote-artista), que se encargaban de su preparación espiritual y de vigilar la correcta interpretación de los Silpa-Sastras (tratados sagrados de iconografía). A pesar de todos los condicionantes —desde nuestro punto de vista occidental moderno—, la creatividad artística no se ahogaba porque la obra de arte india es la proyección de la imagen interior del artista y, además, está refrendada por el valor de la costumbre sagrada.

El artista indio, siempre anónimo, dedicó su esfuerzo, como si se tratara de una oración o un sacrificio, a una obra concreta para un lugar, tiempo y ritual perfectamente definidos, quedando así al margen del artista y la obra de arte occidental exhibida en nuestras actuales galerías. El artista indio participa de la obra creadora de la naturaleza y obtiene una autorregeneración con su trabajo, purificación de la que participa también el espectador al contemplar dicha creación. Actuando así, el artista renuncia a su protagonismo para convertirse en puente entre lo humano y lo divino. Este proceso creativo implica una profunda adecuación anímica, ejercitada a través de la meditación y el yoga¹².

La técnica, perfectamente estudiada desde la restauración de Cecconi y Orsini, difiere de la del fresco occidental, pero tiene aspectos concomitantes con la técnica del seco y del temple: el muro rocoso se alisa con un grueso (2-4 cm.) mortero a base de tierra ferruginosa y materia orgánica, consistente en estiércol, paja y cerdas de animales. A continuación se aplica una capa adhesiva de resinas y ceras naturales, sobre la que se dispone una fina superficie de yeso y cal tamizados, que será el auténtico soporte pictórico.

viharas 12 y 13. A principios del s. V d.C., los viharas 6, 7 y 11, y en la segunda mitad del siglo, los viharas 14, 15, 15 bis, 18 y 20, y la chaitya 19 (circa 475). A lo largo del s. VI d.C., los viharas 16 y 17 (ambos circa 510), 21, 22, 23, 24 y 25, y la chaitya 26 (circa 510). En el año 550 d.C., los viharas 1 y 2. Desde el año 600 al 625 d.C. se completó el extremo oriental cercano al acceso principal con los viharas 3, 4 y 5. Finalmente, antes del año 642, en que se dejan inacabados, los viharas 27 y 28 y la chaitya 29.

¹² Sobre la labor del artista indio y la creatividad son fundamentales los textos de Ananda COOMARASWAMY: *Sobre la doctrina tradicional del arte*, la *Filosofía cristiana y oriental del arte* y *The transformation of nature in art*.

El artista, entonces, grabará con un punzón las líneas preliminares de la composición, que queda semioculta por la capa de color monotonal que da un fondo material y espiritual a la escena. Después se pincelan los contornos de las figuras con negro humo o rojo cinabrio, y se rellenan las formas de color. Finalmente, se pulimentará toda la superficie con un colmillo de elefante, lo que produce un bruñido especial y consolida todas las capas. A veces se refuerza el dibujo de los contornos (foto 4).

Los pigmentos son minerales locales especialmente seleccionados por su resistencia a la humedad y a la cal, y abarcan una amplia gama de ocre (cinco rojos, múltiples sienas y cuatro amarillos) y verdes; el azul, escaso, se toma del lapislázuli; el blanco, siempre muy luminoso, se consigue del caolín o de concha triturada, y el negro, de carbón. Se diluyen en aglutinantes naturales, como clara de huevo o goma vegetal, y deberán producir «un número ilimitado de colores, mezclándolos con la imaginación y la emoción» (Vishnudharmottaram, en Menant, p. 55).

Hay una constante expresión lineal, una soltura habilísima en lo gestual, en el dominio del trabajo del pincel, que compensa el nulo estudio de la luz y del sombreado (foto 5). Además, aunque los colores son planos, la forma adquiere una gran plasticidad gracias a un sabio contraste de colores y a un sugerente rayado que alude al volumen, «rayado muy leve, como líneas de una hoja» (Vishnudharmottaram, en Rowland, p. 8).

«Escenografía» porque el mundo del teatro¹³ está inmerso en la pintura de Ajanta, que, como veremos, es un reflejo de la cultura Gupta:

Aunque la pintura lo invade todo (techo, soportes y muros), la narrativa principal ocupa los muros en toda su extensión, desde el techo (cuya decoración se funde con la de la escena) hasta el zócalo del suelo, que, a modo de tarima, ayuda a aumentar la sensación de un continuo escenario alrededor del espectador. La lectura y el desarrollo de las historias es, como en el sánscrito, de izquierda a derecha en largas frases estiradas que aseguran una constante fluidez, en las que los ritmos permiten orientarse y la formación de las palabras es precisa; de la misma forma fluyen las escenas como un fundido en cadena cinematográfico, con un dinamismo continuo y ordenado. «Dramatismo» también en la selección de los principales pasajes de cualquier historia, que resumen la emoción y el sentido de cada capítulo; y en los personajes secundarios, que, a modo de cicerones, guían al espectador de

¹³ Kalidasa, famoso poeta y dramaturgo indio, que vivió en la corte de Kumaragupta (415-454 d.C., aunque la leyenda le remonta al s. I d.C.), sólo fue conocido en Occidente a finales del siglo XVIII, al traducirse a idiomas europeos. Las primeras traducciones españolas de *Sakuntala* y *Vikramorvasi* (1874) fueron realizadas por el sanscritista Francisco García Ayuso. Su fulgurante aparición en el firmamento poético causó asombro y, desde el primer momento, fue comparado con Shakespeare. Sus obras conocidas son los dramas *Sakuntala*, *Vikramorvasi* y *Malavika* y *Agnimitra*, los poemas narrativos *Kumarasambhava* y *Raghuvamsa*, y los poemas líricos *Meghaduta* y *Rtusamhara*.

composición en composición simplemente con su mirada, con un leve gesto de la mano o su «actitud puente» (movimiento en instantánea hacia otro paisaje, escorzos direccionales...) (fotos 6 y 7).

Los pasajes principales agrupan a sus personajes en composiciones circulares (mandalas), que, a su vez, se disponen onduladamente, sin que los personajes secundarios o cualquier otro elemento escenográfico espacial (árboles o arquitecturas) interrumpa el hilván narrativo. En estos grupos se reconoce inmediatamente al protagonista (la jerarquización de personas es rara, aunque aparece en algún mandala aislado), pues el artista utiliza una especie de perspectiva psicológica por medio de gestos, miradas y disposición concéntrica hacia el protagonista. El tamaño real de cada figura varía desde 50 cm. a 2 m., aproximadamente, pues, según el sistema de Kshaya-*vriddhi*, las figuras «empequeñecen al alejarse y crecen acercándose». Todos los elementos son perfectamente visibles, gracias a una perspectiva de ligero plano inclinado que acentúa la impresión de escenario teatral, pero, a su vez, cada uno de ellos tiene un particular punto de vista (foco móvil), lo que aumenta el dinamismo general de la composición y rompe el límite entre espacio real y superficie pictórica, ayudando al espectador a sumergirse en la escena. El espectador recrea y medita cada detalle sucesivamente, de modo que acaba por tener una visión acumulativa de la totalidad.

Esta magistral «técnica ilusoria» (en Bussagli, *Introducción*) que domina el espacio y el tiempo, a la que se suma la exquisita expresión de las formas animadas por el sentimiento, ha hecho de Ajanta un paradigma pictórico que legitima la admiración y el papel vanguardista que le otorga la pintura contemporánea de todo el mundo.

La temática combina budismo y aristocracia Gupta. Es un budismo tardío y decadente que por necesidad de expansión proselitista ha adoptado un carácter excesivamente sincrético que lo conducirá a su absorción final con el hinduismo (dentro de India principalmente, aunque también es aplicable al budismo de expansión por la Ruta de la Seda). Y es aristocracia Gupta porque realmente el envoltorio de todo este paquete doctrinal constituye la mejor documentación sobre la vida cotidiana de las cortes indias, que seguían la moda Gupta imperante en todas las dinastías provinciales, gracias a la personalidad de sus soberanos y al florecimiento cultural y artístico que patrocinaron¹⁴.

¹⁴ El término Gupta significa algo más que una mera localización temporal y espacial.

En el año 300 d.C., un personaje totalmente indocumentado que se autodenomina Chandragupta (nombre evocador del primer gran emperador Maurya) y se dice oriundo del Ganges, reúne y dirige los ejércitos indios victoriosos contra los invasores Kushana. En el 320 d.C. instaura su dinastía imperial con las dos últimas sílabas de su nombre, unificando el reino de Magadha (Ganges) y de Gandhara (Indo), y respetando la confesionalidad budista a pesar de ser el más ferviente adorador de Vishnu. Sus descendientes, sagaces políticos, liberales y permisivos, fueron a veces brillantes artistas y siempre mecenas culturales, por lo que todas las cortes

La ubicación y elección de los temas dependen del propio Buda si damos crédito a los textos apócrifos que prescriben: historias didácticas y vidas moralizantes en los viharas, boddhisattvas en las capillas junto a Buda, guardianes flanqueando las puertas, nagas (divinidades serpientes) en los aljibes y baños, y escenas de desolación y muerte en las letrinas ¡...!

Así, en los techos encontramos mandalas florales y «casetones» con motivos simbólicos animales y vegetales, más acordes con una decoración palaciega; las cenefas que enmarcan estos motivos y los «tambores» de los soportes son un ejemplo elocuente del contacto con otras culturas (diseños chinos y persas, prioritariamente). En los muros, los espacios menores, como los laterales del pórtico o los interiores de las celdas y capillas, se decoran con mandalas individualizados sobre la vida de Buda (Cuatro Encuentros, Iluminación, Sermón de Sarnath, Milagro de Shravasti, Paranirvana, etc.) o con boddhisattvas, que son las imágenes de culto más populares del budismo y que personifican cualidades de Buda, como la compasión, la pureza, la protección... (foto 8).

Son las amplias paredes laterales las que resultan idóneas para el desarrollo de la gran narrativa: Mahayanaka jataka (príncipe), Champeya jataka (rey-serpiente), Chaddhanta jataka (elefante de seis colmillos), Visvantara jataka (príncipe-Indra), Hamsajataka (oca de oro), Simhalavadana jataka (con 105 compañeros, similar a la Odisea)¹⁵... Las jatakas, o vidas anteriores de Buda, prefieren las últimas reencarnaciones en las que Buda fue un príncipe que, abandonando el palacio, busca la iluminación por la vía ascé-

«provinciales» imitaron su estilo de vida y de gobierno. En la corte Gupta florecieron todas las artes, siendo especialmente importante el auge de la literatura, que cubre el más amplio abanico de género existente en la antigüedad, tanto en prosa como en verso, como muy bien evidencian las «Nueve Joyas Literarias», escritores ilustres entre los que destaca Kalidasa.

Los reinados florecientes pertenecen a Samudragupta (335-375), Chandragupta II (375-415), Kumaragupta (415-454) y Skandragupta (455-467). La segunda mitad del siglo V esta marcada por la invasión de los Hunos Hefalitas, que impedirán el acceso a la Ruta de la Seda y forzarán a los príncipes Gupta a refugiarse en las cortes meridionales hasta su total desmoronamiento en el año 550 d.C.

¹⁵ Aunque todos los autores tratan la temática, las descripciones más completas pertenecen a los anónimos autores de *Les Guides Bleus: Inde* (Hachette, Paris, 1986), que se han tomado la molestia de detallar cada espacio mural. Algunas interpretaciones se pueden completar en Ghosh, Rivière y Mackenzie. De todos ellos y de mi investigación *in situ* surge el siguiente compendio, que ordena las temáticas según su disposición en el muro de izquierda a derecha.

- | | |
|-----------|---|
| Vihara 1 | (pinturas desde el 550 al 625 d.C.). Iluminación o Tentaciones de Mara. Milagro de Sharavasti. Sibi jataka. Conversión de Nanda. Sankhapala jataka. Mahayanaka jataka. Boddhisattva Padmapani. Boddhisattva Vajrapani. Champeya jataka. |
| Vihara 2 | (pinturas desde el 550 al 600 d.C.). Mahahamsa jataka. Sueño de Maya. Nacimiento en Lumbini. Shantivadin jataka. Purnavadana jataka. Vidhurapandita jataka. |
| Vihara 16 | (pinturas desde el 510 al 550 d.C.). Hasti jataka. Mahaummagga jataka. Conversión de Nanda o Saundanananda Kavya. Milagro de Shravasti. |

tica. Al no encontrarla y a pesar de su vida ejemplar, tiene que volver a reencarnarse. Cuando se trata de animales, pronto abandonan su aspecto zoomórfico para convertirse en bellísimos y sugerentes humanos y, siempre y en cualquier caso, la ambientación será principesca y paradisiaca, apareciendo muy pocos pasajes de la vía ascética. De manera que, a pesar del amor a la naturaleza y el gran respeto por toda forma de vida, la gran protagonista de Ajanta es la figura humana, y más concretamente la femenina. El idealismo que concibe esta etnia suprahumana no impide una aguda observación del natural que define tipos indoarios, drávidas, negroides y centro y extremo asiáticos (foto 9).

Las bellezas cortesanas compiten con las apsaras celestiales (bailarinas) y las yakshis de los bosques (ninfas) en la expresión contenida y sugerente de sus emociones, hasta el punto de hacer exclamar a algún autor: «¡Qué espiritualidad en los menores gestos, qué inmaterialidad en los roces más amorosos!» (Rivière, p. 238). Si a esto añadimos que la mayoría de las figuras aparecen semidesnudas, debido al clima indio, a su natural sensualidad y, fundamentalmente, a que no padecen el sentido del pecado carnal de origen semítico, comprenderemos el escándalo que supuso Ajanta para el puritanismo victoriano de la India británica (foto 10).

ESTETICA: SADANGA O SEIS PRINCIPIOS

En la admirable y riquísima literatura védica encontramos un tesoro de motivos estéticos que el arte indio ha interpretado religiosamente a lo largo de toda su historia. Pero entre los textos sagrados destacan por su interés artístico los Sastras o Sutas; tratados arquitectónicos (Vastu-Sastras), que ayudan al hombre a realizar en la tierra los templos-moradas de sus dioses, y figurativos (Silpa-Sastras), en cuyo estudio se forman los pintores y escultores para lograr captar en sus imágenes lo divino y lo trascendental.

Los Sastras, a pesar de su detallada normativa, no menoscaban la libertad creativa, pues, como ellos mismos postulan, «el artista está antes que los formuladores de leyes con sus códigos sobre el arte...» y «... así como la obediencia a los dogmas no hace al creyente, tampoco un hombre se vuelve artista siguiendo servilmente el código de un arte» (en A. Tagore, p. 15).

Vihara 17 (pinturas desde el 510 al 525 d.C). Mandala o Rueda de la Vida. Vishavantara jataka. Paraíso de Indra. Milagro del Elefante Furioso. Chaddanta jataka. Mahakapi jataka. Hamsa jataka. Vishvantara jataka (cont.). Sutasoma jataka. Retorno a Kapilavastu. Matiposhaka jataka. Sarabhamriga jataka. Matsya jataka. Sama jataka. Mahisha jataka. Simhalavadana jataka.

El resto de las cuevas sólo presenta fragmentos que no permiten establecer temáticas; al no existir otro corpus pictórico coetáneo tan completo, ni siquiera posibilita conjeturas comparativas.

Hay que tener en cuenta, además, que los Sastras se interpretan fundamentalmente cuando el artista trabaja aspectos religiosos destinados al culto, aunque sean muy apreciados también por artistas laicos que se dedican a otros géneros.

El origen incierto de los Sastras se remonta al período Védico (1500-800 a.C.), cuando los tratados sagrados se transmitían oralmente y, aunque al principio fueran una miscelánea anárquica de reglas rituales, fueron analizándose y escribiéndose paulatinamente a lo largo del período Brahmánico (800-300 a.C.), hasta formar los textos a los que nos referimos. Pero es precisamente en estos momentos cuando el espíritu analítico indio, aumentado por el enciclopedismo Gupta, define géneros, técnicas y cánones interpretativos hasta configurar definitivamente los principales Sastras: Manasara, Kshayavidhi, Vishnudharmottaram e incluso Kamasutra, entre los más importantes. Explican cómo la contemplación reflexiva de las formas naturales lleva al artista hasta un idealismo conceptual, y al contemplador, a la visión de una realidad superior trascendente.

La integración en la naturaleza y el concepto transitorio del cuerpo según la ley kármica de las reencarnaciones, son las dos razones principales que determinan un sistema especial de anatomía para configurar las imágenes divinas; sistema radicalmente lejano del antropocentrismo griego y de la visión del mundo occidental, pero capaz de crear una etnia suprahumana que conmueve al fiel, sugiriéndole y haciéndole palpable al mismo tiempo la divinidad (foto 11).

Las imágenes de culto, por lo tanto, se conciben dentro de determinadas medidas y proporciones en base al Tala o palmo sagrado, dividido a su vez en 12 Angula (grosor de un dedo); las posturas y actitudes aparecen también claramente definidas en Samapada (recta y simétrica), Abhanga (ligera flexión), Tribhanga (triple flexión) y Atibhanga (flexión extrema).

Importantísimos son los Sadanga o Seis Principios pictóricos que ayudan al artista a comprender el pleno significado de su creación artística. Estos principios tienen un orden más lógico que jerárquico y diferencian en sus títulos los principales (Ciencias) de los auxiliares (Sentidos). A partir del s. IV d.C., la estética Gupta añadió dos principios más a los Sadanga, resultando:

Rupa-Bheda o Ciencia de las Formas.

Rupa significa tanto la forma sensible como la forma mental, mientras Bheda diferencia entre las formas que tienen vida y belleza de las que no lo tienen. Cuando nos aproximamos a una forma, la mera visión nos da tan sólo variedad, de manera que poco puede diferir la visión de una persona de la de otra; la vista nunca nos revelará el espíritu encerrado en la materia ni la verdad disimulada en ella. La visión del alma es la única que da una auténtica diversidad a las formas. Dicho de otro modo, la Ciencia de las for-

mas es el análisis y la síntesis de las formas por nuestros sentidos y por nuestro espíritu.

Pramani o Sentido de las Relaciones.

Este sentido se refiere a las reglas o aspectos artísticos que permiten comprobar al artista si su análisis y síntesis de las formas es correcto, si ha conseguido con éxito su objetivo al tratar las formas. Es un sentido generalizado en toda la naturaleza, no sólo en el hombre, y con este instrumento crecemos y nos desarrollamos, midiéndolo todo material y espiritualmente; gracias a él conseguimos expresar correctamente ideas y sentimientos.

Bhava o Ciencia del Sentimiento.

La influencia de los sentimientos sobre la forma determina la variedad de actitudes de la misma, porque los cambios de actitud que presenta la forma son el lado visible y palpable de los sentimientos. En el arte, Bhava siempre va unido a Byangya (el Poder de Sugestión), que se encarga de revelar el espíritu y el sentido ocultos tras la variedad formal. Para conseguir una obra de arte, el artista debe alcanzar las sugerencias ocultas bajo el lado visible de la forma y revelarlas (foto 12).

Lavanna-Yojanam o el Sentido de la Gracia.

Directamente relacionado con el mundo del teatro y de la danza, a cuyos intérpretes toma como modelos en múltiples ocasiones, el Sentido de la Gracia contiene el movimiento excesivo y falta de dignidad que muestran las formas cuando el sentimiento las perturba. Es la cualidad artística más discreta y embellece todas las manifestaciones del sentimiento.

Sadrisyam o Ciencia de las Comparaciones.

Gracias a Sadrisyam, el arte indio desarrolla toda una práctica basada en la naturaleza, por la que compara, por ejemplo, los pies de una diosa con el loto y construye toda una etnia digna de dioses. Pero, al igual que en las metáforas literarias, no es una mera analogía formal; precisamente a través de formas distintas provoca las mismas sensaciones, porque es en los sentimientos donde reside la verdadera analogía.

Varnika-Bhanga o Ciencia de los Colores.

A pesar de ser el último principio tradicional, los sabios insisten en su dificultad, porque sin la soltura técnica necesaria para captar y plasmar los colores no se puede tener éxito. Además, trasciende el mero valor cromático para dotar a los colores de significados tales como dinamismo, aroma, calor: la esencial realidad de una flor al sol.

Rasa o la Quintaesencia del Gusto.

El clasicismo Gupta quiso completar los Sadanga con algo tan difícil de definir como la cualidad artística, imposible de comunicarse o de adquirirse. Quizá la forma más práctica de que los occidentales comprendamos esta

verdadera grandeza es compararla con lo que los romanos llamaron «divinus afflatus», el soplo divino que dota a la obra de una vida inmortal.

Chanda o el Ritmo.

Chanda es el ritmo vital, aquel que obliga a una exaltación gozosa. Da vida, movimiento y alegría al espíritu del artista, que lo transporta a su obra hasta hacer que la materia obedezca al espíritu. El espíritu está sin color y sin vida, y la fuerza gozosa es la pintura de colores varios, que insufla al muro vida y movimiento y lo adorna con formas y colores¹⁶.

BIBLIOGRAFIA

- AUBOYER, J.: *La vida cotidiana en la India antigua*. Hachette, Buenos Aires, 1961.
- BARRET, D., y GRAY, B.: *La peinture indienne*. Skira, Genève, 1963.
- BUSSAGLI, M.: «La cuevas de Ajanta». *Forma y Color*, n.º 64. Granada, 1967.
- COOMARASWAMY, A.: *The transformation of nature in art*. Dover, New York, 1956.
- *History of Indian and Indonesian Art*. Dover, New York, 1965.
- *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Taurus, Madrid, 1980.
- *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Tradición Unánime, Palma de Mallorca, 1983.
- GHOSH, A.: *Ajanta Murals*. Archaeological Survey of India, New Delhi, 1967.
- GHOSH, L., y ROY, D.: *Ajanta and Ellora*. India Book House, Bombay, 1986.
- GUPTA, R. S.: *Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains*. Taraporevala, Bombay, 1980.
- KALIDASA: *Rtusamhara*. Aguilar, Madrid, 1964.
- *Vikramorvasi*. Arte y Literatura, La Habana, 1985.
- *Sakuntala*. Gente Nueva, La Habana, 1987.
- LEBASQUAIS, E.: *La tradición hindú (los principios del arte hindú)*. Tradición Unánime, Palma de Mallorca, 1988.
- MACKENZIE, S.: *Ajanta*. Orbis/Montena (El Universo del Espíritu), Madrid, 1985.
- MENANT, N.: *Pintura islámica e india*. Aguilar (Historia de la Pintura, 26), Madrid, 1969.
- NAUDOU, J.: *Buda y el budismo*. Daimon, Madrid, 1976.
- RAWSON, Ph.: *La pintura en la India*. Garriga, Barcelona, 1962.

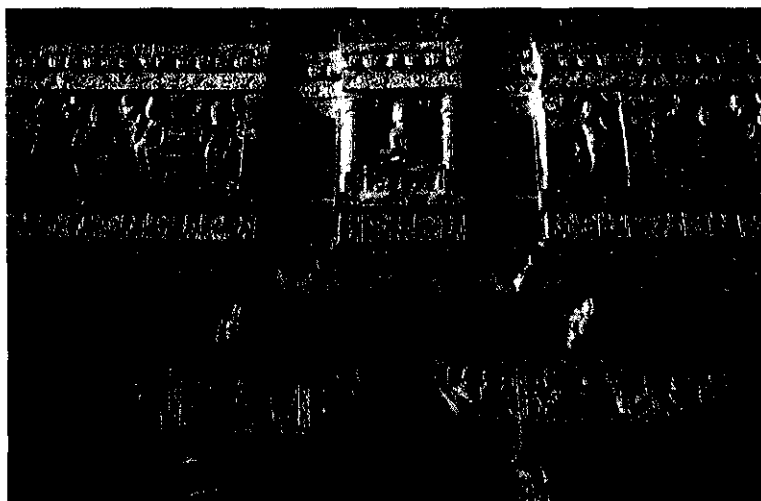
¹⁶ Sobre los Sadanga son imprescindibles los textos de A. Tagore y de Elic Lebasquais (ver bibliografía).

- RIVIÈRE, J. R.: *El arte de la India*. Espasa-Calpe (Summa Artis, XIX), Madrid, 1965.
- *Introducción a la estética del arte de la India*. Asociación Española de Orientalistas, Madrid, 1968.
- ROWLAND, B.: *Pinturas indias en las cavernas de Ajanta*. Rauter/Unesco, Barcelona, 1963.
- SINGH, M.: *The cave painting of Ajanta*. Thames and Hudson, London, 1965.
- SIVARAMAMURTI, C.: *El arte de la India*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- TAGORE, A.: *Arte y anatomía hindúes* (con Sadanga). Schapire, Buenos Aires, 1965.
- *Arte y anatomía hindúes*. Tradición Unánime, Palma de Mallorca, 1986.



Foto 1.—*Vista general de Ajanta desde el acceso principal.*

Foto 2.—*Interior de la chaitya 26 (detalle).*



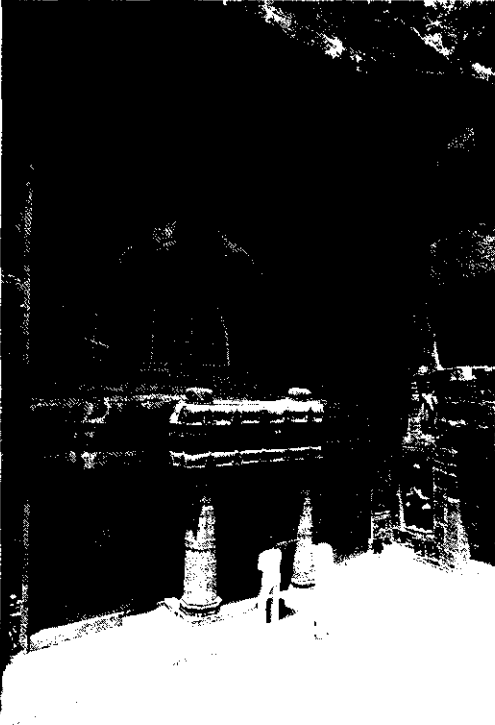


Foto 3.—Exterior
de la chaitya 19.



Foto 4.
Bodhisatva Vajrapani,
detalle interior del vihara 1.



Foto 5.
*Yakshi del Visvantara jataka,
en el interior del vihara 17.*

Foto 6.—*Fragmentos del Visvantara jataka, en el pórtico del vihara 17.*





Foto 7.—Dibujo aclaratorio de un fragmento del Mahayanaka jataka en el vihara 1.

Foto 8.—Faisanes, detalle del techo del vihara 1.



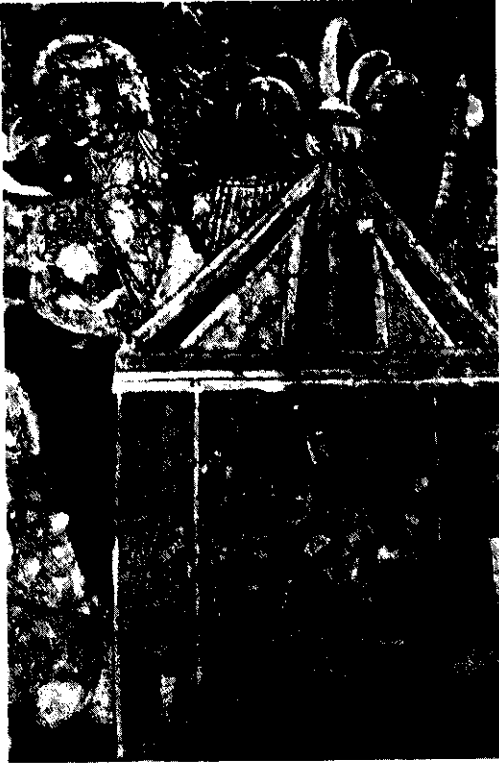


Foto 9.—*Detalle del Simhalavadana jataka, en el vihara 17.*



Foto 10.—*Apsara, detalle del Paraíso de Indra, vihara 17.*



Foto 11.
Bodhisatva Padmapani,
detalle interior del vihara 1.



Foto 12.—*Reina,*
detalle de la Conversión de Nanda,
vihara 1.