

UNA IMAGEN EXPRESIVA: ESENCIA DE LA ICONOGRAFÍA ANTROPOMORFA DEL BUDA

Julio López Saco

Universidad Central de Venezuela
Universidad Católica Andrés Bello
yogonbus@hotmail.com

[RESUMEN]

El *simbolismo anicónico* budista primitivo, repleto de emblemas que expresaban al Buda, sus hazañas y lugares representativos para la doctrina, como la rueda, la huella de sus pies, un asiento vacío o un *stupa*, fue sustituido por una iconografía figurativa de influencia helenística que sirviese de ejemplo en la expansión y comprensión de la doctrina. El afán misionero y evangelizador de la corriente del budismo Mahayana, con su énfasis soteriológico y compasivo a través del papel del *bodhisattva*, propició un lenguaje figurativo de amplias posibilidades que apoyaría, por mediación de la expresión estética y visual, la comunicación oral y escrita de la fe en su recorrido por Asia central y China. La imagen antropomorfa del Buda mostrará características físicas propias de un ser iluminado, actitudes particulares y gestos codificados, todo ello un conjunto de atributos alusivos a su naturaleza suprema. Gracias a la figuración humana de las distintas formas del Tathagata se configuró una *imagen* cultural *prototípica*, de veneración, que permitió atraer el fervor religioso de las poblaciones extranjeras que entraron en contacto con el budismo en su peregrinación desde India.

[PALABRAS CLAVE] Budismo, iconografía, Asia central y China

[ABSTRACT]

The early Buddhist anaconic symbolism laden with significant emblems for the doctrine representing Buddha's exploits and sites such as the wheel, his footprint, an empty seat or stupa was replaced by a figurative iconography of Hellenistic influence that served as a model to expand and understand the doctrine. The missionary and evangelizing zeal of the Mahayana Buddhist school of thought, with its emphasis on soteriology and compassion through the Bodhisattva's role, gave way to a figurative language with greater perspectives. Aided by visual and aesthetic representation, it bolstered the spread of oral and written communication of the faith across Central Asia and China. Buddha's anthropomorphic image took on the physical traits, singular attitudes and encoded gestures of an enlightened being as a set of attributes pertaining to his supreme nature. The human representation of the different forms of the Tathagata configured a prototypical cultural image for the purpose of veneration that attracted the religious fervor of the foreign populations that came into contact with Buddhism in its pilgrimage from India.

[KEY WORDS] Buddhism, iconography, central Asia and China

El arte de orientación budista se puede considerar como un refuerzo y soporte de las verdades de la doctrina, así como un mecanismo para recordar visiblemente los componentes esenciales de la fe. Esta función, a partir de la cual se rememora que la meta es trascender el mundo fenoménico ilusorio, se evidencia en una serie de imágenes idealizadas que sirven para mantener la devoción en el fiel común y llevarle a la salvación. Las manifestaciones artísticas, sin embargo, no sólo ayudan a entender la doctrina, sino también a extenderla, haciéndolo a través de varios medios: relicarios transportables, pequeños iconos portátiles y toda una serie de estatuas, pinturas o construcciones para adorar imágenes. La imaginería búdica refleja la serenidad y trascendencia propias de seres elevados, y sus reiteraciones sistemáticas se entienden auspiciosas para los creyentes y válidas para enfatizar la fe. Las repeticiones de motivos ayudarían, sin ninguna duda, a la aparición, desarrollo y consolidación de las primeras impresiones en China. Los budistas *mahayánicos*, laicos y clérigos, se afanaron en hacer imágenes del Buda o copiar *sutras*, porque implicaba un trabajo de devoción religiosa y servía para ganar mérito en el afán de escapar del ciclo de sufrimiento y renacimiento. La figura búdica del *Mahayana* se percibiría como una emanación de un poder supramundano, como una manifestación del supremo Buda y no, simplemente, como un fundador histórico de una fe o como modelo o símbolo para un grupo de creyentes. Tal trascendentalidad influiría en la aparición de una iconografía colosal, monumental. Al igual que ocurriría en China, el concepto indio de belleza se fundamentaba en la extrema analogía entre la obra de arte y la naturaleza, que es la que provoca emociones en el ser humano, y no en las proporciones o relaciones espaciales geométricas y numéricas conocidas, un concepto plasmado con claridad en la estética *ch'an / zen*. La presencia del budismo en China satisfizo anhelos de liberación y salvación personal, produjo un fenómeno de universalización del pensamiento, respondió en general muchas preguntas que la mentalidad china requería e impulsó una creatividad artística de orden mayor, caracterizada por un componente sobrenatural y sacramental, útil como soporte devocional del fiel y como instrumento didáctico para los seguidores iletrados.

La expansión y difusión del budismo por Asia central, con su afán misionero y evangelizador, requirió de una especial reinterpretación *mahayánica*, que enfatizaba el papel del *bodhisattva* como el iluminado compasivo que ayudaba a los demás a alcanzar la budeidad, y del surgimiento de la iconografía figurativa de fuerte influencia helenística y persa, sustitutoria del simbolismo anicónico del budismo más primitivo. Partiendo de la característica antropomorfización griega de personajes mitológicos para su mejor comprensión y asimilación, se hizo lo propio con Buda y los *bodhisattvas*, creándose, de esta manera, un nuevo lenguaje figurado de múltiples posibilidades. Esta influencia helenística, recibida en el noroeste de India, en *Gandhara* especialmente, favoreció el transporte del budismo y su doctrina hacia el Lejano Oriente, de forma que la nueva fe se comunicaría no sólo de forma oral o escrita, sino también a través de la expresión estética, gráfica y visual. Las imágenes ayudarían a los misioneros en su ingente labor predicadora y proselitista, en especial en el seno de poblaciones con lengua y cultura muy distintas a las pregonadas por los monjes y embajadores de la doctrina. La carga espiritual y esotérica, caritativa y de fe que el místico budismo *mahayánico* proporcionaba, abrió las puertas al desarrollo iconográfico de los maravillosos paraísos, como el occidental de la *Tierra Pura*,

muy populares en China, y donde los Budas trascendentes y diversos *bodhisattvas* enmarcaban escenas de gran elaboración y riqueza ornamental.

El budismo antiguo, particularmente *hinayánico*, más rígido, elitesco y de carácter quizá no tan proselitista como el despliegue *mahayana*, no recurría a imágenes del Buda, sino a toda una serie de símbolos que lo expresaban: el *stupa*, la huella de sus pies, un asiento vacío, objetos como el *dharmachakra* o rueda de la ley, una caracola –que simbolizaba su voz–, el árbol *bodhi*, su iluminación, o el león, emblema del clan principesco original del Buda *Gautama*, los *Sakya*, y que en China dará lugar al león-dragón, que simbolizaba protección. Incluso las aventuras e incidentes de su vida terrenal o los lugares santos de peregrinación, eran sugeridas también de manera simbólica: un caballo sin jinete para señalar su despedida de este mundo de sufrimiento y de apegos, material e ilusorio, o una pareja de ciervos para referirse al sermón en *Vaisali*, donde se establecen las Nobles Cuatro Verdades que dan inicio a la metafísica budista. Este budismo anicónico, concretamente *Theravada*, pudiera estar intentando preservar la cualidad prístina, inabarcable, de Nirvana, que el Buda alcanzó, pues en el estado *Shunyata*, vacío, estaba presente sin cuerpo material, representando, por consiguiente, el estado suprahumano del no-ser. Esta larga tradición anicónica y simbólica referida al Buda, entidad trascendente e irreducible a los límites humanizantes, pudo haberle conferido, cuando comenzó a representarse antropomórficamente, una especial sacralidad y espiritualidad. Su imaginería cultural, generada a partir de los siglos I y II gracias al desarrollo *mahayánico* para que acompañase y ejemplificase la expansión de la doctrina y su significado, presenta una serie de características físicas originales, adornos monásticos, actitudes y gestos codificados, que son atributos alusivos y exclusivos, precisamente, de su naturaleza superior, y que son llamados *lakshana*. Las características físicas visibles, propias de un ser superior y divino, eran los signos de un hombre predestinado a convertirse, por sus méritos en vidas anteriores, en un Buda. Las acciones y gestos de los Budas solían ser inseparables, destacándose cuatro actitudes: de pie, caminando, acostado, como representación general de *Mahaparinirvana* o *Gran Extinción*, y sentado. Los gestos, *mudras*, codificados y estereotipados como un lenguaje de comunicación directa con el fiel observador, implicaban para *Mahayana* el símbolo de un Buda trascendente concreto, y vinculados a las actitudes, representaban un verdadero lenguaje convencional, evocador de algunos hechos relevantes de su vida. Entre los *lakshana* (García-Ormaechea, 1989: 14-16; Boisselier, 1986: 86-106) se diferenciaban, principalmente, la aureola, el nimbo de santidad, convertible en *mandala*, y que quizá proceda del disco solar persa; la *ushnisha* o peinado en moño, símbolo de una vida espiritual y la meditación; *urna*, flama, círculo o lunar en el entrecejo que representaba la iluminación y que, en origen, respondía a un mechón de cabello que significaba un punto de belleza; una sonrisa serena, los lóbulos de las orejas alargados, un recuerdo de la vida principesca y del uso continuado de lujosos pendientes, símbolos de la sabiduría, y los pliegues del cuello, que significaban la felicidad.

El impulso expansionista y salvífico fruto de la revolución socio-religiosa del *Mahayana* necesitaba, en consecuencia, una imagen de culto, de veneración, que fuese capaz de atraer el fervor de pueblos extraños, de gentes bárbaras, con ritos animistas en ocasiones, y en su

mayoría de una cultura francamente inferior a la india y, por lo tanto, incapaces de comprender, *a priori*, la abstracción y el simbolismo iconográficos más primitivos. El concepto de imagen antropomorfa, que retoma el canon humano griego, apolíneo, se ajustaba mucho mejor al objetivo primordial de conmover al fiel.

Fue el arte centro-asiático de *Gandhara*, bajo el patrocinio del prestigio y poderío *kushan*, el que en el siglo I empezó a dar forma humana a la representación artística del Buda bajo una mezcla de influencias grecorromanas, iránicas e indias. Tras algunos iniciales balbuceos, a partir de los cuales se esculpió ciertos ejemplares de Buda-monje o asceta, los talleres *gandhárnicos* generalizaron una imagen arquetípica idealizada a la manera griega, con rasgos estilísticos helenizantes y la presencia, en ocasiones, de un bigote. Su inicial realismo anatómico y la rigidez en la forma humana serían suavizados ulteriormente a través de la influencia de la escuela india de *Mathura*, también centro destacado del reino *kushano*. Este arte greco-búdico de *Gandhara*, de confluencias culturales y estilísticas, fue el que viajó con la doctrina a China, con sus santuarios portátiles, rollos narrativos, *stupas* votivas y relieves en pequeña escala. Se trataba de un conjunto de corrientes que conformaban un verdadero entramado civilizatorio panasiático, una rica cultura en versión *indotocárica* o *indoescita kushan* con aportes grecolatinos e iránicos.

La lejana inspiración de la iconografía budista pudiera encontrarse en la civilización del Indo y en la imaginería brahmánica, como parece reflejarse en un sello de *Mohenjo-Daro* que representa un hombre con un triple rostro sentado en actitud de yoga, identificado, aunque con reservas, con un proto-Siva. En términos generales, la presencia de ciervos bajo su asiento recuerda los tronos de las figuras sentadas del Buda (Blázquez, 1995: 24-33; Craven, 1997: 16; Coomaraswamy, 1927: 287-328; Coomaraswamy, 1926: 165-170; algunas características físicas visibles, como el ojo ligeramente almendrado, pone al *Sakyamuni* en relación con los proto-siberianos por parentesco sanguíneo). Tradicionalmente se ha mantenido que tras la fase anicónica del arte budista la figuración habría surgido por influencia cultural y teológica del reino *kushan*, en la región de *Gandhara*, como inspiración de la escultura griega clásica, apolínea, y en relación exclusiva con el desarrollo *Mahayana* y a sus nuevas necesidades. El carácter universalista, compasivo, expansionista y trascendentalista de esta corriente necesitaba una imagen, un icono que funcionase como la representación de una deidad antropomórfica profundamente salvadora y como un elemento palpable de veneración. La ausencia de la figura búdica se ponía en relación con los principios esenciales de la doctrina, argumentándose que el Buda no podía ser figurado porque simbolizaba *nibbuta* o extinción, la cesación de la existencia en forma física, o que la trascendencia de la permanencia personal que representaba *Sakyamuni* impedía su plasmación. Algunos autores (Lewis, 1974: 280-295; Van Lohuizen-De Leeuw, 1981: 377-402; Huntington, 1990: 401-408, Huntington, 1985: 27-28) han puesto en entredicho el origen de la figuración búdica y han matizado el significado simbólico del aniconismo, estableciendo que las escuelas hinayanistas estuvieron tan interesadas como las mahayanistas en las imágenes y su culto, y que existen esculturas figurativas anteriores al período *kushan*, lo que pareciera echar por tierra que su patronazgo haya sido el directo responsable de la introducción de las imágenes. Esto haría factible que las representaciones budistas se introdujesen a la vez que los relieves

anicónicos, y que su rareza antes del *Mahayana* no se debiera a prohibiciones acerca de su antropomorfización. Aunque podemos asumir que quizá el aniconismo búdico no fue producto directo de proscripciones o censuras doctrinales, lo cierto es que no hay evidencia suficiente que avale una figuración *hinayanista*, y además, las primeras figuras del *Tathagata* o de *bodhisattvas* responden a modelos de *yakshas*, divinidades telúricas indias pre-budistas relacionadas con la fertilidad de la tierra y la naturaleza en general, creados en los talleres sureños de *Mathura*, uno de los centros neurálgicos del reino *kushan*, presentando rasgos específicos, como la plasmación del mencionado bigote y poses helenizadas, plenamente gandhárnicos. En *Gandhara*, la figura del Buda sería una recreación del *Apolo* del helenismo, una imagen clásica muy idealizada con una expresión volumétrica y un movimiento cercano al logrado en las esculturas de Lisipo y Praxíteles. En donde esta serie de estudiosos no se equivoca totalmente es en la idea según la cual las representaciones simbólicas anicónicas, además, reflejan elementos sagrados de adoración en lugares santos y venerados del budismo. Las representaciones no figurativas esbozan una gran variedad temática, muchas veces abstracta, con presencia de animales y, sobre todo, de escenas narrativas que se podrían identificar como la presentación simbólica de aquellos eventos principales en la historia vital del Buda *Sakyamuni*, pero también como la adoración llevada a cabo en algunos sitios sacros de la doctrina objeto de peregrinación y culto. Así pues, los motivos anicónicos no serían únicamente concebidos como sustitutos de las imágenes búdicas, sino como un recuerdo de la veneración llevada a cabo por los fieles en determinados lugares santos vinculados con el origen y desarrollo de la doctrina. Algunas escenas retratarían prácticas de peregrinaje y devoción asociadas con determinadas localidades. Si alguno de estos pasajes son conmemoraciones de los hechos del Buda más que representaciones simbólicas de dichos eventos, podría no ser necesaria la presencia antropomórfica del *Tathagata* (Huntington, 1990: 404-407), pero únicamente lo sería en algunos casos concretos, y no invalidaría la específica vinculación del Buda antropomorfo con la soteriología, el trascendentalismo y el misticismo tan característicamente *mahayánicos*. Recordemos, asimismo, cómo el carácter abstracto de algunos símbolos no puede relacionarse con lugares o eventos específicos. La rueda parece representar, genéricamente, el simbolismo de la naturaleza divina. Los atributos de ésta, y por ello los de la unidad verdadera, son el carácter absoluto, infinito y perfecto. Todos ellos se pueden simbolizar geoméricamente como los componentes básicos de una rueda: el centro, absoluto, es *Nirvana*; los radios, lo infinito, los *bodhisattvas*; y la circunferencia o perfección, el Buda (Burckhardt, 2000).

Según la leyenda y las explicaciones del peregrino budista chino *Xuanzang*, la primera y más antigua imagen o retrato del Buda apareció cuando el rey Udayana, ante la ausencia del *Tathagata*, que se había ido a predicar al cielo de los treinta y tres dioses, uno de los varios de la cosmología búdica, confeccionó una estatua en madera de sándalo que, rápidamente, adquirió santidad y se convirtió en modelo principal de otras copias posteriores (Fisher, 1993: 15; Coomaraswamy, 1935: 6-7; Stoddart, 2002: 39-40). Sin embargo, la imagen más antigua, comprobable históricamente, es un icono en una moneda de oro de época de Kaniska I, donde el *Tathagata* aparece vestido con la túnica monástica o *sanghati*. La mano derecha parece representar el gesto de la bendición o *abhaya mudra*, y motivos como el halo que rodea la cabeza, inspirado en el disco solar persa, o la

protuberancia craneal, *ushnisha*, se encuentran ya perfectamente configurados. Una inscripción en griego identifica claramente la figura como Buda (Craven, 1997: 84; Dhamma Rewata, 1998: 3). Las imágenes de animales, respondiendo a los inicios rituales del budismo, son básicas en su relación con la figuración: el león, la serpiente, el elefante o los ciervos; estos últimos, símbolos del primer sermón. La vinculación con todos los seres vivos, animales o plantas, está enlazada con los orígenes de la imaginería del Buda, que se remonta a las figuras de la fertilidad popular, de significación divina, llamadas *yakshas*, imágenes masculinas y femeninas asociadas a cultos agrarios. Aparecidas primero en los pilares de *stupas*, en el período *kushan*, con posterioridad se mostraron como imágenes de pie en bulto redondo.

La proliferación y popularidad de los iconos búdicos, que combinan las figuras *yaksha* con el antiguo ideal meditativo yóguico, tuvo que estar en relación directa con el deseo de los seguidores laicos de ganar mérito y de sentirse guiados por una imagen que les recordaba en todo momento la religión que seguían. Esta visión trascendente de la figuración budista, en concordancia con el desarrollo *mahayánico* y su carácter divino, se hacen patentes por la moda negativa que implica la ausencia de adornos y embellecimientos decorativos (Seckel, 1964: 25 y ss.; Fisher, 1993: 42-43). En la imaginería tipo del *Tathagata*, mezcla de dos estilos, el de *Mathura* y el de orientación helenístico-romana de *Gandhara*, algunos elementos, como la presencia de tronos soportados por leones, enfatizan su posición regia, y otros, como la postura en meditación o los gestos de renacimiento con sus manos, abarcan la naturaleza espiritual y mística de su mensaje. Se combina, de esta manera, la simplicidad terrenal de un personaje con porte y sentido regio con el esplendor espiritual que emana de su carácter sobrehumano. Con el desarrollo del *Gran Vehículo* y su visión trascendente de los reinos celestiales y luminosos paraísos para renacer, la figura búdica deja de verse humilde, terrenal, relativamente accesible, y se hace colosal, temible y supramundana, para ya en época *Gupta*, hacia el siglo V, hacerse enteramente etérea. La imagen iconográfica del Buda presenta, de este modo, unas proporciones físicas ideales perfectamente armonizadas, que son expresión y se corresponden con el modelo de equilibrada relación entre el micro y el macrocosmos. Sus medidas tipológicas, de orden sacro, describen el cuerpo celestial libre de cualquier cambio físico, crecimiento, enfermedad, vejez o muerte. El cuerpo humano búdico es el receptáculo del gran poder del pensamiento, descrito como un haz de energía y difundido a través del hálito vital fluyendo a través de todo el organismo.

La imagen característica del *bodhisattva*, ente de comportamiento altruista, salvífico y compasivo, parece relacionarse también con los cultos de divinidades de la tierra, *yakshas*, aunque a diferencia de los Budas, con los que al principio aparecía vinculada en las representaciones, se destaca por portar signos de riqueza mundana, como joyas, sandalias o ricos ropajes no monásticos, que la identifica con los príncipes *kushan* y quizá con la idea de los laicos mercaderes (Rosenfield, 1967: 40 y ss.) que, evidentemente, estaban más cercanos a los bienes mundanos que a la teórica austeridad monacal. El contraste y la aparente contradicción entre el *bodhisattva*, que simboliza riqueza y abundancia, y el Buda, que rechaza los beneficios materiales, podría tener, desde nuestra óptica, una triple explicación, filosófica, devocional e histórica: la consideración de la existencia de lo fenoménico como una verdad relativa, el

ideal del bienestar eterno para los fieles y creyentes renacidos en los paraísos búdicos y la asimilación casi heroica a los gobernantes *kushan*, así como la visión del *bodhisattva* como modelo y fuente de mérito. Indudablemente, el simbolismo real y solar de este particular santo budista lo convierten en un auténtico *Señor del mundo*.

La sofisticada iconografía búdica enriqueció el arte chino con nuevos temas y motivos decorativos, ejerciendo un impacto gradual y progresivo, especialmente en un orden escultórico y pictórico. La enorme influencia en el nivel artístico fue fruto de su presentación en el Lejano Oriente como un arte sintético, aglutinante, que traía consigo elementos muy variados perfectamente amalgamados y que se verían reflejados posteriormente en la estética china, desde la arquitectura a las artes menores. Incluso un nuevo influjo en el modo de apreciar y sentir las cosas se hizo palpable, y por eso muchos artistas y literatos empezaron a desinteresarse por los éxitos materiales y mundanos, y comenzaron a ver que la cultura era un elemento de creatividad fruto de los espíritus libres, casi trascendentes. No es de extrañar, entonces, la expresión popular en China para el budismo como una «doctrina de imágenes», *xiangjiao* (Hesemann, 1999: 8-253). Las tradiciones narrativas budistas, de gran impacto ornamental y temático, las numerosas construcciones templarias y funerarias, y la pintura mural y en rollos, inundaron el acervo artístico chino. Los rollos de seda y papel serían, gracias a la fe foránea, el nuevo formato de los registros pictóricos y escritos en sustitución de las típicas tiras de bambú u otras maderas.

El período pre-*Han* (de fines del siglo III a.C. al 220) se caracterizó por la escasez de pintura y escultura, y la práctica ausencia de la representación, en su forma expresiva, de la figura humana. Los animales eran los que jugaban el rol de tema preferido para los escultores. Aunque en la época imperial *Han* la plasmación escultórica de la forma humana aparecía en algunos relieves funerarios fue, sin duda, la estatuaria de inspiración budista la que introdujo la figuración antropomorfa, que casi siempre sería usada por los artistas chinos en contextos ceremoniales religiosos, denotando de esta manera su falta de tradición al respecto. En principio, en este periodo, el arte búdico tuvo que enfrentar la moral confuciana, puesto que sus representaciones se entendían opuestas a la tradición familiar y social que seguía un sistema jerárquico que beneficiaba al Estado, a la entidad colectiva. Pero con la ruptura imperial, y durante los *Tres Reinos* en el siglo III y las *Seis Dinastías* hasta el VI, la doctrina y sus imágenes se popularizaron de forma subyugante. Indudablemente, es el budismo de corte *mahayánico* el que forzó la introducción y desarrollo de la forma humana como medio eficaz para comunicar la fe, expansionar la doctrina, dirigir a los devotos, en especial aquellos iletrados, y provocar su asimilación definitiva. Esta tendencia evolucionada provocó el florecimiento del género de figuras humanas *renwu*, a partir del cual muchos ilustres pintores chinos acabaron convirtiéndose en maestros de la pintura de retratos, como *Wei Xie*, entre el siglo III y IV, el reconocido *Gu Kaizhi*, en la cuarta centuria, y *Zhang Senyao* a lo largo del siglo VI.

Bajo la influencia budista la escultura china adquirió vigor, sensación de compacidad y una frontalidad hierática caracterizada por una geometría de líneas en la composición. El uso del bronce en la estatuaria por instigación búdica hizo que ese material dejara de emplearse

en los recipientes y perdiese, por lo tanto, su arcaico y tradicional papel, ritual y mágico. Lamentablemente, la mayoría de la escultura en bronce se ha perdido debido a las esporádicas confiscaciones imperiales que seguían a las proscripciones, de índole político-económicas, y a la fusión de muchas de las estatuas para obtener metal para amonedar, imprescindible para el Estado en tiempos de fuertes crisis. La fe del Buda proporcionó en China un nuevo modelo iconográfico y estilístico al arte, que llegó a influir en la figuración de las divinidades autóctonas de la religión popular, especialmente a través del modelado retratístico de los *lohan* o discípulos-monjes dedicados a la enseñanza doctrinaria. En contraste con la rigidez de las representaciones de Budas y *bodhisattvas*, un realismo expresivo se destaca en los *lohan*. Las imágenes de estos discípulos o santos en el siglo IX tuvieron que sufrir la traumática experiencia de la prohibición budista, y muchos de ellos empezaron a representarse en forma grotesca y con un aspecto repugnante, quizá reflejando algunos maestros *ch'an* con disfraz. Es posible que detrás de esta forma de modelar haya una valoración exacta del pensamiento búdico relativo a la naturaleza ficticia e ilusoria de las apariencias externas fruto de las erradas percepciones de los sentidos o a que la sabiduría liberadora está escondida más allá de la figuración física exterior. Sólo tardíamente las influencias indo-búdicas se van suavizando en busca de una menor linealidad y esquematismo y más movimiento gracias a los escultores chinos, si bien, genéricamente, la temática y ciertos estándares de estilo seguirán siendo siempre budistas. Buena parte de la plasticidad y humanización de los rostros que se observa a partir del siglo VI, y que se ha puesto en relación con la mano de los artistas locales, responde también, no obstante, a una nueva influencia india, en este caso de la escuela *Gupta*, que, a diferencia de *Mathura*, impuso una mayor sensibilidad plástica y una completa espiritualidad que sigue las pautas doctrinarias budistas: la liberación del sufrimiento, que provoca las pasiones mundanas debidas al deseo derivado de la ignorancia humana.

En época *T'ang* se hacían estatuas no tanto para uso o adoración pública como para empleo personal de la gente común. La nueva utilidad de la escultura como objeto devocional transportable, que florece entre los siglos VII y VIII, supone una pérdida de importancia de la estatuaria de gran formato. El antiguo papel mágico-religioso y protector de las grandes imágenes, esculpidas en la roca y que protegían a monjes o laicos piadosos, provocaban ensoñaciones, curaban enfermedades y servían como foco de construcción de templos y asentamientos budistas, empieza a declinar de manera progresiva y a trasladarse a un ámbito más íntimo y cotidiano. Alrededor de las figuras de uso individual surgiría toda una serie de elementos legendarios y folclóricos que revelan con claridad el profundo sentimiento popular de una fe que ya formaba parte indisoluble de la mentalidad y sentimientos de la población china.

A través del desarrollo y el éxito de la escultura y la pintura, dentro del ámbito conceptual trascendente de la corriente *mahayánica*, se hizo muy popular y variada la gama iconográfica de los *bodhisattvas*, representados asiduamente con atributos de riqueza y poder mundano, como el bastón y las joyas, y los Budas trascendentales. Entre los primeros debemos destacar a *Manjusri*, *Wenshu* en chino, portador del libro, la espada y el loto azul, y que aparece montado sobre un león; *Kshitigarbha*, *Tichang*, representado con un bastón con anillos, propio de los

monjes mendicantes, y cuya figuración es típica en el complejo de *Dunhuang*, en *Sinkiang*; *Samantabhadra* o *Puxian*, portador de la buena suerte y que se muestra sentado encima de un elefante blanco y, principalmente, *Guanyin*, es decir, *Avalokitesvara*, guía de las almas que aparece asociado al Buda *Amitabha* o *Amitho* (Grousset, 1961: 114). Muchos de ellos aparecen sentados en tronos, de pie, o con un breve movimiento insinuado dando un paso hacia delante.

De forma general, se destacaron las representaciones en pareja, pero también aquellas del Buda con varios acompañantes colocados simétricamente. En el siglo VII fueron comunes, sin embargo, los grupos de cinco, con el Buda, dos *bodhisattvas* y dos discípulos vestidos de monjes. En época *T'ang* desapareció el *Maitreya* con pies cruzados en forma de aspa y el *bodhisattva* meditando, y comenzó a predominar la *Tríada Sakyamuni* predicador, con dos de sus principales discípulos originales, *Ananda* y *Kasyapa*, la *Péntade* y la *Héptade* Buda (Kitaura, 1991: 166-167).

La pintura, que en la etapa imperial *Han* tuvo un estricto propósito funerario, como los relieves, incorporó, a través del budismo, la tradición india de narrar historias. El rollo narrativo, según contaba Buddhagosa en el siglo I, contenía paneles pictóricos colocados uno tras otro, vertical u horizontalmente, y desempeñaba la eminente función de enseñar, de historiar (Sengupta, 1998: 2-12). Este elemento, fundamental para la nueva fe, ya que ayudaba a extender y mejor comprender su doctrina, fue una forma de proselitismo pacífico y directo, retratando los episodios más relevantes de la vida del Buda histórico. El formato de rollo oblongo, confeccionado por los monjes, se fundamentaba en los textos ilustrados *Jing Bian*, y surgían de la combinación, especialmente budista, de escritura e imagen. Tal particular vinculación acabó por generar el predominio de la imagen sobre el texto hasta hacerla totalmente independiente. En este contexto debemos ver, con toda probabilidad, uno de los componentes básicos en la génesis y desarrollo del espectacular paisajismo chino. Esta técnica de narración continua incluía composiciones en la que varios hechos de una misma historia que sucedió en diferentes lugares y épocas se representaban de manera unificada, en una escena simple. El uso habitual de la caligrafía en algunos de estos rollos pictóricos narrativos es, no obstante, de raigambre china, lo mismo que la intención de integrar paisajes en las pinturas, creando así una ilusión de profundidad. La tradición artística local asimiló serena y sensatamente estos aportes, aunque paulatinamente intentó conferirle una expresión, un sello propio más autóctono.

La influencia de la fe extranjera llegó a ser tan significativa que el famoso tratado de los *Seis Principios* (*Liu-Fa*) de *Xie He*, de 490, suerte de comentario teórico sobre pintura, siguió cánones y patrones indios, salvo el principio de transmisión y perpetuación a través de las copias de obras de maestros anteriores, que fue una definición china de creatividad, muy practicada durante siglos.

El arte de los monasterios budistas, eminentemente religioso, tenía una finalidad expresiva, plasmar la realidad inaprensible del todo, de forma abstracta, y transmitir ideas y vivencias. Una de las tendencias pictóricas chinas, correspondiente al budismo, manifestaba un talante impresionista (Cheng, 1989: 50 y ss.; Maillard, 2000: 68), por medio del cual se tratarían de reflejar en el paisaje los estados de ánimo, puesto que la pintura se entendía muy adecuada para

expresar la condición pasajera e impermanente de todo lo que existe. Los taoístas acabarían espiritualizando el paisaje a través de los budistas y asimilando su tendencia intimista e interiorizante, con lo que la pintura adquiriría una visión metafísica e inmaterial. No obstante, el carácter natural y externo de la visión taoísta debió cumplir su papel en lo que fue el género paisajista, aunque, sin el entorno sacralizante que confiere el budismo, es difícil entrever el desarrollo casi contemplativo del mismo. El sentido estético chino entiende que el artista debe hacerse con el tiempo de lo representado y adecuar sus vibraciones a las del objeto, un acto de aprehensión, contemplativo, que para que se realice es necesario que el autor se vacíe de pensamiento y se libere de los deseos mundanos. Únicamente así, cuando el artista se despoja de sí mismo, de su personalidad, puede fundirse con el objeto que representa y formar un todo armónico. La actividad artística se convertirá así, por consiguiente, como el estudio textual o las prácticas meditativas, en un medio de concentración, claramente búdico, en busca del autoconocimiento y la liberación, metas esenciales que la fe del Buda siempre persiguió.

[REFERENCIAS]

- BLÁZQUEZ, J. M.** (1995) «La cultura del Indo». *Revista de Arqueología*, 172: 24-33.
- BOISSELIER, J.** (1986) *Historia ilustrada de las formas artísticas: Asia III*. Madrid: Alianza.
- BURCKHARDT, T.** (2000) «La imagen del Buda», *passim*, en de Olañeta, J. J. (ed.). *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: Sophia Perennis.
- CHENG, F.** (1989) *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Caracas: Monte Ávila.
- COOMARASWAMY, A. K.** (1926) «The Indian origin of the Buddha image». *Journal of the American Oriental Society*, 46: 165-170.
- (1927) «The origin of the Buddha image». *Art Bulletin*, 9(4): 287-328.
- (1935) *Elements of Buddhist Iconography*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- CRAVEN, R. C.** (1997) *Indian Art*, Londres: Thames & Hudson.
- DHAMMA REWATA** (1998) «The contribution of Buddhism to the world of art and architecture». *Buddhist Seminar in Sarnath*, Varanasi, celebrado en noviembre de 1998.
- FISHER, R. E.** (1993) *Buddhist Art and Architecture*. Nueva York: Thames & Hudson.
- GARCÍA-ORMAECHEA, C.** (1989) *El arte indio*. Madrid: Hist.
- GROUSSET, R.** (1961) *Historia del arte y la civilización china*. Barcelona: Noguer.
- HESEMANN, S.** (1999) «China». En *Arte Asiático*, ed. Gabriele Fahr-Becker, Colonia: Könnemann: 8-253.
- HUNTINGTON, S. L.** (1985) «The origin the Buddha image: Early image traditions and the concept of Buddhadasanapunya». En *Studies in Buddhist Art of South Asia*. Nueva Delhi: Kanak.
- (1990) «Early Buddhist art and the theory of aniconism». *Art Journal*, 49(4): 401-408.
- KITAURA, Y.** (1991) *Historia del arte de China*. Madrid: Cátedra.
- LEWIS, R. L.** (1974) «A early Mahayana sermon about the body of the Buddha and the making of images». *Artibus Asiae*, 36(4): 280-295.
- MAILLARD, CH.** (2000) *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.

- ROSENFELD, J.** (1967) *The Dynastic Art of the Kushans*. Londres: Routledge.
- SECKEL, D.** (1964) *The Art of Buddhism*. Nueva York: Thames & Hudson.
- SENGUPTA, A.** (1998) «Cultural Synthesis in the Buddhist Art of China». En *Across the Himalayan Gap*, cap. 22. Nueva Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts: 2-12.
- STODDART, W.** (2002) *El Budismo*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis.
- VAN LOHUIZEN-DE LEEUW, J. E.** (1981) «New Evidence with Regard to the Origin of the Buddha Image». En *South Asian Archaeology*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag: 377-402.