

El arte de India

Eva Fernández del Campo



AKAL / ARTE EN CONTEXTO



akka |

El arte de India

Historia e historias

Eva Fernández del Campo



Para Carmen García Ormaechea



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

© Eva Fernández del Campo, 2013

© Ediciones Akal S. A., 2020

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-5010-0

Índice

Prólogo 9

Nota sobre la grafía y la pronunciación de las palabras indias 11

PRIMERA PARTE: ORÍGENES Y FUNDAMENTOS DEL ARTE DE INDIA

1. *Introducción* 15

La historiografía del arte indio y el tópico del lejano y fantástico Oriente: imágenes de monstruos malignos y difamados 15

Cronología, periodización, estilos y evolución del arte indio. Historia e historias de India 16

Cuadro cronológico del arte indio 19

2. *Características del arte indio* 23

Paradojas y contradicciones. La engañosa polaridad del mundo: sensualidad y espiritualidad 23

Estratos y sustratos: la pervivencia del pasado y la tradición como pilar del arte 25

El entorno como condicionante estético. La transformación de la naturaleza en arte 28

3. *El arte popular y primevo* 33

Primitivos modernos y modernos primitivos: el arte olvidado de India 33

El arte de los *ādivāsīs* 38

El arte de las mujeres y la expresión de las costumbres y ritos domésticos 41

La prehistoria del arte indio 44

4. *La Civilización del Valle del Indo* 47

El despertar de la cultura urbana y la Civilización de Harappa 47

Las constantes iconográficas de las civilizaciones neolíticas 50

Las invasiones arias y el periodo védico 52

Bibliografía 55

Manuales y obras de referencia 55

Filosofía, pensamiento, religión 57

Oriente-Occidente 60

Arte popular y tribal 60

La Civilización del Valle del Indo 62

SEGUNDA PARTE: EL ARTE DE LA INDIA BUDISTA

5. *El arte del primer budismo* 83

De la India védica al triunfo del budismo: del poder de la palabra al poder de la imagen 83

El arte maurya y la configuración de un arte imperial 87

El arte *theravāda*. La antigua escuela de sabiduría y la asimilación de la tradición popular 93

6. *El gran vehículo de predicación* 99

El budismo *mahāyāna* y el arte indio de expansión 99

La imagen de Buda y la del *Bodhisattva*: representar lo irrepresentable 102

Arte kushana. Las escuelas de Gandhara y Mathura 107

7. *El primer arte «clásico» de India* 111

El arte gupta. La intelectualización del arte budista y la Escuela de Sarnath 111
Los orígenes del arte hindú: las primeras imágenes de culto y los primeros templos construidos 148
Las pinturas de Ajanta: un manual de estética india 149

8. *El arte tántrico* 153

El tantrismo y el culto a la energía femenina (*Śakti*) 153
Imágenes y objetos rituales.
Cosmogramas: *yantras* y *maṇḍalas* 155

Bibliografía 159

Arte budista 159
Tantrismo 165

TERCERA PARTE: EL ARTE DE INDIA HINDÚ

9. *El segundo clasicismo o el primer arte hindú* 171

El resurgir de la tradición popular y del sustrato preario 171
El arte del imperio Chalukya de Vatapi 174
El apogeo de la escultura y los grandes colosos de *Ellora* y *Elephanta* 209

10. *El arte drávida* 213

El primer arte hindú del sur de India. La dinastía Pallava 214
De la creación del *vimāna* a las ciudades-santuario 218
La estatuaria hindú y el triunfo de Śiva 224
El arte hoysala y la tipología *vēsara* 227
Vijayanagar. El broche de oro del arte hindú del sur de India 228

11. *El arte rājput* 231

El templo hindú o la morada de Dios en la tierra. La tipología *nāgara* 231

El arte de India oriental: los templos de Orissa 235
Los templos de la Rajputana 238
La apoteosis de Khajuraho: erotismo y misticismo 239
El último arte budista de India: las dinastías Pala y Sena 258

12. *El arte jaina* 263

El jainismo y su concepción cósmica 263
Las imágenes de culto: los «desligados» 265
La arquitectura jaina 269
La pintura jaina. Los primeros manuscritos ilustrados y los orígenes de la miniatura 272

Bibliografía 275

Arte hindú 275
Arte jaina 278

CUARTA PARTE: EL ARTE DE INDIA ISLÁMICA

13. *El primer arte islámico de India* 283

La configuración de la nueva arquitectura 283
De los primeros invasores al sultanato de Delhi 287
El arte de las escuelas provinciales 289

14. *El arte de los mogoles* 293

La configuración del Imperio mogol y el arte del reinado de Akbar 293
Arquitectura palaciega y funeraria de los «grandes mogoles» 299
La miniatura mogola 302

15. *El arte no islámico en la India mogola* 307

La arquitectura de los maharajás 307
La miniatura hindú y la amable seducción de Kṛṣṇa 310
El arte sikh 316

***Bibliografía* 357**

Arte mogol y *rājput* 357

Arte sikh 360

**QUINTA PARTE: EL ARTE
DE INDIA COLONIAL
Y POSCOLONIAL**

**16. *El arte de India
colonial* 365**

El arte colonial portugués de Goa 366

El arte colonial británico. De emporio a
Imperio 367

Los años de la lucha por la
independencia y la creación de Nueva
Delhi 372

**17. *La irrupción de la
modernidad* 377**

La invención de la modernidad y el
redescubrimiento de las raíces
indias 377

El nuevo ideario de *Śantiniketan* y la
Escuela de Bengala 382

El quicio de 1947 y la búsqueda de una
identidad 417

**18. *El arte contemporáneo
de India* 419**

La arquitectura de la nueva India 419

Distintas tendencias de los años 70
y 80 422

La apertura de los años 90. El arte indio
en la era de la globalización 426

***Bibliografía* 433**

Arte colonial 433

Arte contemporáneo 434

***Glosario* 437**

Prólogo

Después de dieciséis años dando clases de arte indio en la universidad y de dedicarme a investigar sobre distintos temas relacionados con éste y con su vinculación con el arte occidental, me he animado a escribir esta historia del arte de India con plena conciencia de que cartografiar de manera exhaustiva una realidad tan compleja, heterogénea y extensa es, a todas luces, una tarea utópica, no sólo por su vastedad sino también por lo intrincado de los pequeños relatos, de las historias, que entretejen la trama de la Historia con mayúsculas que rodea las pasiones y las emociones de las mujeres y de los hombres de India en su vida cotidiana, alimentando ese sorprendente impulso que les lleva a construir templos y esculpir o pintar imágenes.

Este libro pretende ser una pequeña guía para orientar en el estudio del arte de India y también un itinerario que pueda ser útil para aquellos viajeros o amantes de esta civilización que quieran acercarse no sólo a sus manifestaciones plásticas sino también a su forma de entender el mundo. No es mi intención dar una visión definitiva o cerrada de la historia de su arte, cosa que, además, considero imposible, sino ofrecer una referencia actualizada de lo que se ha dicho sobre este tema hasta el momento, con los comentarios, las reflexiones y las anotaciones que yo misma he ido haciendo a lo largo de los años. Para llevar a cabo esta tarea he organizado el texto con un enfoque fundamentalmente cronológico, que no ha sido posible, sin embargo, aplicar a la totalidad de los temas desarrollados, aunque sí a la mayoría de ellos, y que ha servido también para establecer un marco general. He hecho en este libro una apuesta clara por incluir expresiones plásticas poco habituales en los libros de arte indio, formas artísticas que, desde mi punto de vista, no han sido lo suficientemente valoradas en los estudios al uso, tales como el arte tribal, el jaina o el sikh. Creo que considerar que estas manifestaciones, por no ser mayoritarias, no son representativas de la realidad india, es un grave error, pues la propia esencia de India es su heterogeneidad y su carácter de amalgama de multitud de microrrelatos que la hacen multidireccional, cambiante y diversa.

A raíz del desarrollo de los estudios poscoloniales y a la luz de algunas publicaciones recientes, replanteo aquí también parte de la terminología comúnmente utilizada, de la que yo misma me he servido durante años y que considero basada en una visión claramente eurocéntrica de la historia del arte de India. Gracias a las aportaciones de algunos estudiosos, como

Partha Mitter¹, cabe revisar ahora los criterios de valoración de las distintas expresiones artísticas del subcontinente asiático no ya en función de los ideales clásicos de belleza que reconocieran Vasari o posteriormente Winckelmann, que son los seguidos por los historiadores del arte de India, incluido su fundador, James Fergusson², y que llevaron a priorizar expresiones artísticas por su parecido formal con el arte clásico occidental. Muchas de estas manifestaciones son, de forma indiscutible, menos relevantes que otras producidas en los momentos de mayor esplendor y que en India se caracterizan por un extraordinario dinamismo formal y por una expresión barroca ajena al clasicismo de Occidente.

El texto va acompañado de un glosario de términos indios que entiendo que facilitará la lectura y la comprensión de la gran cantidad de terminología propia que he considerado imprescindible utilizar.

Este libro no habría sido posible sin mis maestros y sin mis alumnos; mi agradecimiento a los primeros, desde la escuela hasta la universidad, por haber sembrado en mí el amor por el estudio y la inquietud ante lo desconocido; a los segundos, porque sin ellos mi trabajo no tendría sentido.

La redacción y el trabajo final de documentación de este texto han sido posibles gracias a la ayuda de «Profesores UCM en el extranjero» y a la ayuda concedida por los Proyectos de Investigación Santander/Complutense. Quiero agradecer también su hospitalidad a la Universidad Jawaharlal Nerhu de Delhi y al School of Arts and Aesthetics, así como a las bibliotecas y archivos del National Museum, Gurdwara Bangla Sahib y Crafts Museum de Delhi.

Como siempre, estoy en deuda con mi familia y con mi familia india. Mi gratitud también para Jorge de Vergara por sus fotos y su amistad.

¹ Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Londres, The University of Chicago Press, 1977, e *Indian Art*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

² James Fergusson, *The History of Indian and Eastern Architecture*, Londres, s. e., 1876.

Sobre la pronunciación

En las palabras indias se emplean signos diacríticos que tienen que ver con la escritura y la pronunciación en sánscrito. En general, todas las vocales y las consonantes, salvo las excepciones que aparecen señaladas abajo, se pronuncian como en español.

- Las vocales *a*, *i*, *u* pueden ser cortas o largas.
La vocal larga se señala: *ā*, *ī*, *ū*.
- Las vocales *e* y *o* son siempre largas.
- Las consonantes sin signo diacrítico se pronuncian así:
c como *ch*;
j como *ds*;
s como *ss*.
- La pronunciación de las consonantes con signos diacríticos es la siguiente:
 - *ñ* (palatal) como la *ñ* o la *gn* francesa;
 - *ṅ* (gutural) como el sonido *ng* español;
 - *n* y *ṇ* (dental y cerebral): en *n*, la punta de la lengua toca los dientes y, en *ṇ*, en el paladar;
 - *m̃* (nasal) como *ñ* o la *gn* francesa, si la consonante antecede a una sibilante, a una semivocal o a una *b*;
 - *ś* como la *sh* inglesa;
 - *ṣ* como la *s*;
 - *ṛ* como la *r*, sólo que con la lengua enrollada;
 - *ḍ* y *ṭ* como *d* y *t*, sólo que con la punta de la lengua en el paladar.
- La *h* aparece a menudo con otras consonantes (*bh*, *ch*, *dh*, *gh*, *kh*, *ph*, *th*). En esos casos, se escucha con claridad, pero forma un sonido único con las consonantes precedentes.

PRIMERA PARTE

ORÍGENES Y FUNDAMENTOS DEL ARTE DE INDIA

Introducción

La historiografía del arte indio y el tópico del lejano y fantástico Oriente: imágenes de monstruos malignos y difamados

Para comenzar a hablar del arte de India y de su historia y suerte crítica, conviene destacar el papel que la vasta realidad geográfica que representa el subcontinente asiático ha desempeñado tradicionalmente en la fantasía occidental. Desde los albores de la historia, India ha sido vista desde el Oeste, junto a China y Japón, como el extremo del mundo: un territorio alejado en lo físico pero también en lo mental, un lugar extraño y misterioso, regido por leyes desconocidas, del que los occidentales hemos podido servirnos a lo largo de los siglos para catalizar nuestras fantasías. El exotismo ha sido, y es todavía frecuentemente, uno de los tópicos sobre India que perviven en el mundo occidental y que tiñen inevitablemente todo intento de aproximación a su cultura. Desgraciadamente el asombro por lo lejano y distinto está muy a menudo más determinado por la ignorancia que por la fascinación que efectivamente puede producir una civilización tan compleja y extraordinaria, y creo que no exagero al decir que, hasta muy recientemente, la historiografía del arte indio ha sido el relato de una antigua incompreensión que se remonta a los primeros siglos de la historia y que hoy todavía alimentan quienes consideran que Oriente y Occidente son dos mundos totalmente distintos con lenguajes tan dispares que la comunicación entre ellos es imposible.

En la primera mitad del siglo xx hubo, sin embargo, algunos grandes pensadores que hicieron un admirable esfuerzo por dar a conocer el arte indio en Occidente y por acabar con esas barreras psicológicas que lo separaban de nosotros; entre ellos, quisiera destacar la labor de Heinrich Zimmer, de Stella Kramrisch y de Ananda K. Coomaraswamy, cuya lectura ha inspirado una parte importante de este libro, que surge también del convencimiento de que la comprensión del arte indio desde parámetros occidentales es perfectamente posible y de que el tradicional alejamiento responde más a un deseo deliberado y a veces perverso de mantener intacto ese reducto de misticismo del que muchos occidentales se han servido para inventar y recrear un mundo interior que, entre lo idílico y lo demoníaco, ha servido para satisfacer el deseo de lo ignoto que ha caracterizado de forma recurrente a la mentalidad europea ya desde que en el siglo II a.C. se abriera la Ruta de la Seda.

El griego Nearco, almirante de la flota de Alejandro Magno, afirmaba haber visitado, más allá del río Indo, un país extraordinario, bañado por mares de mantequilla y miel, donde habitaban hormigas gigantes, personas de tres metros de altura por uno ochenta de ancho en cuyas orejas dormían otras personas, y hombres que se sostenían por medio de vapores; lo relata en su narración de la campaña de India, *Indika*, inaugurando así la larga serie de descripciones fantásticas de los viajeros occidentales, entre las que también se encuentra, siglos más tarde, *El libro de las maravillas* de Marco Polo. Esta visión fantástica se mantuvo durante siglos y en gran medida se mantiene incluso hoy en día, alimentando parte de nuestra iconosfera visual e inundando nuestro repertorio iconográfico, desde las Bellas Artes hasta el mundo de la publicidad, pasando por el cine, donde el «Extremo Oriente» sigue siendo tanto el territorio del mal como un lugar de sofisticados placeres. Esta doble visión tiene, sin duda, un claro componente euro-occidentalista y enraíza con la idea de que los territorios colonizados eran tanto fuente de riquezas como de amarguras para las metrópolis. Y es que la historia del arte de India, como señaló Partha Mitter en su ya clásico *Much Maligned Monsters*¹, fue escrita bajo los auspicios del puritano *Raj* británico y a golpe de salacot, lo que hizo ver en sus manifestaciones plásticas, como bien indica el título del libro con su acertado juego de palabras, toda una serie de «monstruos muy malignos», que necesariamente fueron también «difamados». Mitter llevó a cabo todo un compendio de las críticas hechas al arte indio desde Occidente y estudió a fondo el fenómeno de esa visión dual que hizo a los occidentales ver en él la respuesta a los anhelos de la Arcadia perdida y del paraíso salvaje rousseauiano, como un lugar demoníaco y oscuro, poblado de monstruos y adoradores de demonios, «personajes semicivilizados» que sólo producían «monstruos y obscenidades», y que eran representados en esculturas «inatrativas, antinaturales y ofensivas»² [1].

Cronología, periodización, estilos y evolución del arte indio. Historia e historias de India

India es una civilización de una diversidad extraordinaria y desde tiempos remotos han procedido de allí gran cantidad de objetos exóticos fabricados con los más extraordinarios materiales, en ocasiones destinados a usos extravagantes y vinculados a formas de pensamiento crípticas. La fascinación del mundo occidental por estos productos, considerados tradicionalmente más como rarezas o excentricidades de coleccionista, ha llenado sus estudios de lugares comunes que a veces resultan difíciles de ser subsanados, ha hecho que hasta muy recientemente hayan escaaseado los análisis rigurosos y ha dado lugar a que su conocimiento sea todavía insuficiente y que muchos sigan identificando esta cultura milenaria con la manida y superficial visión del país de los encantadores de serpientes. Por supuesto, de esto no tiene la culpa exclusivamente Occidente, pues India, desde sus primeras manifestaciones, ha sido muy poco dada a mostrarse de forma nítida. Como se han encargado de señalar numerosos viajeros desde la Antigüedad, India siempre ha preferido la leyenda como forma de expresión y nunca se ha dedicado a la crónica histórica ni a la recopilación de datos; su verdadera esencia debe buscarse entonces en las magníficas narraciones literarias, en los «cuentos» o en los pequeños relatos que, con el paso de los siglos,

¹ Partha Mitter, *op. cit.*

² Citas de Ruskin y James Mill, tomadas de Partha Mitter, *op. cit.*, p. 179.

siguen siendo los testimonios más evidentes de una cultura milenaria, de las lenguas más antiguas que se conocen en el planeta y de una gran cantidad de religiones y formas de pensamiento que hoy en día tienen plena actualidad. De ahí también el subtítulo de este libro, «Historia e historias», porque para poder acercarse al arte indio considero que es necesaria la conjugación de ambas: la disciplina académica de la Historia del arte, que aporta claridad y sistematización a los hechos artísticos, y las «historias» en sentido literario, cotidiano, espontáneo, que resultan imprescindibles para la comprensión de la anterior. En un pueblo tan poco dado a contar su historia con mayúsculas como es el indio, la leyenda, el mito y la tradición oral se convierten en elementos fundamentales que nos permiten reconstruir en parte un pasado muy difícil de estructurar, una historia en la que carecemos casi por completo de datos fiables en cuanto a dataciones y verificación de los acontecimientos.

Dicho esto, es necesario insistir en el hecho de que las fechas que en este libro se indican para los distintos fenómenos histórico-artísticos son orientativas y que algunas de ellas constituyen hoy en día temas abiertos de debate para los historiadores. En el estudio de las obras de arte que se hace aquí tiene especial importancia el análisis formal de las mismas, así como su estudio iconológico y sociológico; no se da, sin embargo, el mismo énfasis a su análisis desde el punto de vista histórico y, en este aspecto, parto de la convicción de que el arte indio puede ser estudiado en un contexto atemporal, aunque, de hecho, siempre que ello es posible, señalo los acontecimientos políticos que rodean a la obra. Como acabo de indicar, éste es siempre un terreno resbaladizo en los estudios indios, como ya pusieron de manifiesto tantos viajeros europeos, chinos y árabes que visitaron India a lo largo de los siglos: «por desgracia –decía el matemático, físico, historiador y viajero persa Al Biruni, autor, en el siglo x d. C., de *Ta'rikh al-Hind (Crónicas de India)*– los indios no dan mucha importancia al curso de los acontecimientos; son muy descuidados en la enumeración cronológica de sus reyes y, cuando se les instiga a alguna aclaración y no saben qué decir, están enseguida dispuestos a contar cuentos»³. Esta falta de interés por el relato objetivo de los acontecimientos responde sin duda a unas formas de pensamiento que consideran que la vida es un ciclo recurrente, una secuencia que se repite eternamente y que no tiene ni principio ni fin. Según el hinduismo o el budismo, el hombre está sometido también a este carácter cíclico, de forma que está atado a una rueda de eternas reencarnaciones (*samsāra*) que le hace vivir una y otra vez en este mundo, donde no existe idea de progreso lineal o secuencia cronológica, tal como se entiende en Occidente. No resulta sorprendente, en este sentido, que fuesen precisamente los indios quienes inventasen el concepto de infinito, que responde a esa concepción de la realidad como algo inabarcable y que supera la capacidad de comprensión del hombre. El tiempo, así, se entiende como un fenómeno vinculado al mito, en el que no existe un proceso lineal: «Las cuatro eras, que duran juntas cuatro millones veinte mil años, se repiten constantemente. Mil de estos ciclos forman una *kalpa*, un día en la vida del dios creador Brahmā. Cada día de Brahmā comienza con la creación del mundo y termina con la disolución en el absoluto. Después de una noche de Brahmā, que dura lo que un día, vuelve a empezar el proceso de creación. Sin embargo, la vida de Brahmā, por muy larga que nos pueda parecer, no es infinita. Cien años-Brahmā después se produce la completa disolución en el mundo, que dura cien años-Brahmā, y después vuelve a comenzar todo el ciclo universal»⁴.

³ Al Biruni, cit. en Carmen García Ormaechea, «India inmortal», *Historia 16* (Historias del viejo mundo núm. 18) (1988), p. 28.

⁴ Cit. en A. Embree y F. Wilhelm, *India, México, Siglo XXI*, 1974, p. 107.

Como es fácil imaginar, esta idea tiene unas repercusiones decisivas en la configuración de todo el pensamiento indio; y una de las más evidentes es la de la negación de la historia. El arte indio abre unas perspectivas de espacio y tiempo desconocidas para Occidente; India late con un pulso que nos puede resultar totalmente extraño, ajeno a la estructura de nuestra experiencia, y que tiene consecuencias que dificultan enormemente la tarea del historiador, como son la mencionada negación de la historia, la intrascendencia de la secuencia del tiempo, la prioridad de la idea de «circularidad» frente a la linealidad y la importancia del mito y la leyenda frente a la crónica histórica.

Dicho lo anterior, y alertado el lector sobre la precaución que debe asumir al interpretar las fechas y los datos objetivos referentes a acontecimientos históricos que se citan en este texto, queda decir que la organización de este libro sí tiene un desarrollo cronológico, aunque algunos de los capítulos necesariamente escapen a él. La obra consta de cinco partes y cada una de ellas va acompañada de su bibliografía específica independiente, donde se citan las obras más importantes de cada tema, así como las publicaciones existentes en español. La primera parte del libro está dedicada a analizar las características generales del arte indio, pero también las manifestaciones plásticas que constituyen su origen: el arte popular de todas las épocas y las primeras manifestaciones del arte en la Prehistoria y el Neolítico. Las siguientes partes aluden al dominio en India de una determinada corriente religiosa o de pensamiento: el budismo primero, que es la religión oficial hasta el siglo v d.C.; el hinduismo, cuyo predominio se extiende hasta el auge de los gobernantes islámicos en el siglo xii d.C.; el islam, hasta el siglo xviii, y, finalmente, el periodo que se abre con la conquista de India por parte de la Corona británica. Esto no significa que en cada uno de estos apartados se hable exclusivamente de arte budista, o de arte hindú, o de arte islámico, sino que la corriente dominante del momento es ésta; de hecho, durante cada uno de los distintos periodos se producen obras de arte de varias religiones y es muy significativo el caso del arte jaina, que ha sido enmarcado dentro de la tercera parte del texto, dedicada a la India hindú, a pesar de que trata una serie de expresiones de una religión independiente del hinduismo, que se remontan a la Antigüedad y que llegan hasta nuestros días.

En realidad, la división en partes del libro podría haberse realizado también en función de la sistematización al uso en Occidente: Prehistoria, Historia Antigua (que coincide básicamente con el periodo budista), Medieval (con el periodo hindú), Moderna (con el dominio del islam) y Contemporánea (con la India a partir del dominio colonial). Efectivamente, las concomitancias con los distintos periodos de la historia en Europa son muchas, aunque también lo son sus diferencias, por lo que he optado por la división en función de la especificidad religiosa, que creo puede evitar algunos malentendidos.

Se adjunta, a continuación un cuadro cronológico donde se incluyen los principales hechos políticos de cada momento, junto a los acontecimientos artísticos más relevantes.

CUADRO CRONOLÓGICO DEL ARTE INDIO

1. Los orígenes del arte indio

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
2500 a.C.	Apogeo de la Civilización del Valle del Indo.	Ciudades de Harappa y Mohenjodaro.
1700-1500 a.C.	Llegada de los arios.	Dstrucción de las ciudades de la Civilización del Valle del Indo.
1200-1600 a.C.	Periodo védico.	Cultura védica.
600-300 a.C.	Periodo brahmánico.	Cultura brahmánica. <i>Mabābbārata</i> y <i>Ramāyāna</i> . Contacto con griegos y persas.

2. India budista

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
273-185 a.C.	Imperio Maurya.	Configuración del primer arte indio: la <i>stūpa</i> . Cuevas de Barabar. <i>Yakṣiṇī</i> de <i>Didarganj</i> .
185 a.C.-70 d.C.	Budismo <i>theravāda</i> Dinastía Shunga en el norte de India. Dinastía Andra en el Dekkan. Andra primitivo (I a.C.) Stavahana (II a.C.-III a.C.)	<i>Stūpa</i> de Barhut. <i>Stūpa</i> de Sanchi. Cuevas de Bhaja y de Karli.
70-226 d.C.	Budismo <i>mahāyāna</i> Dinastía Kushana en el norte de India. Dinastía Andhra en el Dekkan.	Configuración de la imagen antropomórfica de Buda. Escuela greco-búdica de Gandhara. Escuela de Mathura. Escuela de Amaravati.
Siglos IV y V d.C.	Primer clasicismo indio Dinastía Gupta en el norte de India. Dinastía Vakataka en el Dekkan.	Escuela de Sarnath. Primer arte hindú. Pinturas de Ajanta.

3. India hindú

3.1. PRIMER ARTE HINDÚ (DEKKAN)

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
Siglos VI-IX	Renacimiento hindú Dinastía Chalukya.	Aihole, Badami, Pattakakkal y Elephanta.
Siglo VIII	Dinastía Rastrakuta.	Ellora.

3.2. SUR DE INDIA

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
Siglos VII-IX	Dinastías del sur de India Dinastía Pallava.	<i>Rathas</i> y Gran Peñón de Mahabhallipuram.
Siglos IX-XI	Dinastía Cholla.	Templo de Bṛhadeśvara en Tanjavur. Estatuaria de bronce.
Siglos XI-XIV	Dinastía Pandya. Dinastía Hoysala.	Ciudades-santuario. Templos de Belur y Halebid.
Siglos XIV-XVI	Dinastías Sangama y Saluva.	Vijayanagar.

3.3. NORTE DE INDIA

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
Siglos VIII-X	Dinastías del norte de India Dinastías Pala y Sena, Bihar y Bengala.	Continuidad del arte budista.
Siglos X-XIII	Dinastía Chandella de Bundelkhan.	Templos de Khajuraho.
Siglos VIII-XIII	Dinastía Ganga de Orissa.	Templos de Bhuvaneshwar, Puri y Konarak.
Siglos VII-IX	Dinastía Pratihara.	Templo de Surya en Modhera.
Siglos XI-XV	Dinastía Solanki de Gujarat.	Templos jainas de Dilwara y Ranakpur.

4. India islámica

4.1. PRIMEROS INVASORES

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
711	Primeras incursiones de pueblos islamizados.	Primeras mezquitas (desaparecidas).
999-1030	Gaznevíes.	Destrucciones masivas.
1160	Glorías: 1193 Sultanato de Delhi.	Qutab Minar.
1290-1320	Khaljis.	
Siglos XIV-XVI	Mamelucos. 1414-1451 Dinastía Sayyid. 1451-1526 Dinastía Lodi.	

4.2. IMPERIO MOGOL (1565-1707)

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
		Miniatura mogola.
1556-1605	Akbar.	Tumba de Humayun. Fatehpur Sikri. Fuerte Rojo de Agra. Mausoleo de Akbar en Sikandra.
1606-1627	Jahangir.	Mausoleo de Itmad-ud-Daulah. Mausoleo de Jahangir en Lahore.
1627-1658	Shah Jahan.	Taj Mahal. Fuerte Rojo y Jama Masjid de Delhi.

4.3. TERRITORIOS NO MUSULMANES Y DINASTÍAS PROVINCIALES

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
	Maharajatos (reyes hindúes).	Miniatura hindú. Palacios de los maharajás.
1708-1839	Estados sikh del Punjab.	Templo Dorado de Amristar. Pintura sikh.
	Estados islámicos independientes.	Escuelas provinciales de pintura.

5. India colonial y contemporánea

5.1. INDIA COLONIAL

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
Siglos XVI-XVIII	Emporios europeos y pugna por el control del comercio de las Indias Orientales.	Arte colonial portugués: Goa. Obras de ingeniería británicas y fundación de Chennai y Kolkata.
1756	Derrota de Robert Clive al <i>nawāb</i> de Bengala.	
1857	Rebelión de los Cipayos.	Arquitectura británica de los <i>revival</i> . 1904-1921 Memorial de Victoria, Kolkata.
1919	Matanza de Amristar / Movimiento <i>Satyāgraha</i> .	Urbanismo de Nueva Delhi. Raja Ravi Varma (1848-1906). <i>Śantiniketan</i> y la Bengal Modern School of Painting en Calcuta.

5.2. INDIA INDEPENDIENTE

Fechas	Acontecimientos políticos	Acontecimientos culturales
1947	Proclamación de Independencia y partición de Pakistán.	1947-1953 Le Corbusier: Chandrigarh. Progressive Artist Group de Bombay.
1966-1977	Indira Gandhi.	Realismo mágico/indigenismo.
Años 90	Rajiv Gandhi (1977-1991). Apertura económica.	Internacionalización del arte indio.

Características del arte indio

Paradojas y contradicciones. La engañosa polaridad del mundo: sensualidad y espiritualidad

A. L. Basham escribió un libro titulado *The Wonder that Was India*, que es hoy un texto clásico para indólogos, historiadores y aficionados al mundo indio¹. El título elegido por el autor ha quedado impreso en las páginas de la historia para la posteridad por la elocuencia del término *wonder*, que define de manera magistral el carácter de India y de su civilización. *Wonder* es, en inglés, lo que nos asombra: una maravilla, un prodigio, pero también es el verbo preguntarse, cuestionarse, y es que India, efectivamente, constituye un compendio de paradojas que a ojos occidentales ha resultado siempre una gran incógnita. Conformada como nación exclusivamente desde el año 1947 es, sin embargo, una de las civilizaciones más ricas y antiguas de la historia de la humanidad; a pesar de ser hoy en día una de las potencias más pujantes en el panorama económico mundial, la mayor parte de su población vive bajo los umbrales de la pobreza, y, constituida desde su independencia como el mayor sistema democrático del mundo, está, sin embargo, asentada en un sistema social que divide a los seres humanos en castas. Por ende, nos encontramos ante un vastísimo territorio donde no existe una unidad geográfica, pero tampoco lingüística, ni étnica, ni religiosa, sino más bien todo lo contrario, pues si algo puede definir la realidad india es precisamente su heterogeneidad, su complejidad y su carácter contradictorio. De la misma manera que en su gastronomía es el *masala* (curry), o mezcla de especias, lo que da el carácter tan particular e inconfundible a las comidas, hablar de la civilización india es hablar de una amalgama de culturas y de vivencias dispares en cuya fusión, sin embargo, India encuentra su sentido y consistencia. Octavio Paz utiliza los términos conjunción y disyunción para referirse a este mundo cuyo secreto «no consiste en ser una mezcla de sabores sino una graduación hecha de oposiciones y conjunciones a un tiempo violentas y sutiles [...] no sucesión, como en Occidente, sino conjunción»². Curiosamente, en el

¹ A. L. Basham, *The Wonder that Was India*, Londres, Grove Press Inc., 1959.

² Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, Barcelona, Seix Barral, 1995, p.159.

texto escogido, Paz nos presenta el mundo de la poética india hablando de una disciplina que en apariencia le es tan totalmente ajena como la cocina. Este hecho, que puede sorprender a un espectador no familiarizado con el mundo indio, no resulta en absoluto chocante para un conocedor de su civilización. La excesiva compartimentación a la que estamos acostumbrados en Occidente nos inclina a sobresaltarnos ante la posibilidad de explicar la poesía mediante la gastronomía, pero debemos saber, antes de introducirnos en el mundo de las artes plásticas, que en India ningún arte se explica por sí mismo. La interrelación entre las distintas manifestaciones de la creatividad humana es tan profunda, que no se puede estudiar escultura sin estudiar el tratado de la danza, el *Nāṭya Śāstra*, ni profundizar en la estética sin habernos sumergido en el *Kāmasūtra* (el tratado de la erótica), como tampoco resulta fácil separar y escindir la pintura y la escultura del placer de la cocina, cuya degustación, por otra parte, provoca una emoción (*rasa*) idéntica a la de las composiciones musicales (*rāga*) y que es, además, el término fundamental para designar el goce que produce la contemplación estética.

Una leyenda cuenta cómo un rey indio pidió en una ocasión a un sabio que le enseñase a esculpir dioses. El sabio respondió: «¿Cómo se pueden esculpir dioses si no se conocen las reglas de la pintura?». Cuando el rey pidió, entonces, ser iniciado también en las reglas de la pintura, el sabio contestó: «¿Cómo podrían entenderse las reglas de la pintura si no sabemos, por las reglas de la arquitectura, cómo se ordena el espacio?»; y continuó: «¿y cómo comprender las reglas de la arquitectura si desconocemos las reglas de la música, que organizan el tiempo, mientras que el ritmo rige la armonía del universo?». Efectivamente, uno de los aspectos más llamativos de India es la honda interrelación que ésta exhibe entre los distintos aspectos de la vida: la fusión de pasado y presente, la intromisión de la naturaleza en la vida cotidiana y la convivencia entre etnias y religiones. Este talante tolerante y sincrético de los indios ha dado lugar a un arte profundamente ecléctico, en el que se mezclan distintas tendencias y tradiciones y en el que se funden de manera magistral las diversas artes, de forma que música, danza, pintura, escultura o teatro aparecen íntimamente interrelacionadas, hasta el punto de no poder ser estudiadas por separado. Así, encontramos grandes templos de la Antigüedad, que son en realidad monumentales esculturas talladas en las paredes de las montañas, o pinturas que son composiciones pictóricas inspiradas en las melodías de la música clásica y que, por medio de una deliberada combinación de líneas y colores, se proponen provocar la misma exaltación que en música provoca la determinada combinación de notas que componen una melodía. Profundamente significativa es también la relación que existe entre la danza y las artes plásticas, de forma que muchos templos constan de una sala especial para el baile; sin olvidar las estrechas conexiones que existen entre las distintas artes plásticas y la poesía y el teatro. Esto no sólo se refiere al hecho frecuente en India de que la música, la escultura o la pintura ilustren textos literarios, sino, sobre todo, al hecho sorprendente de que lo hagan utilizando un lenguaje lírico totalmente cuajado de recursos que son más propios de la poética que de las bellas artes. Esta interrelación formal que existe entre las distintas disciplinas responde, sin duda, a una unión más íntima entre ellas, a una finalidad común, que, en palabras de Abanindranath Tagore, convierte todas las manifestaciones artísticas del hombre en «un intento de hacer palpable lo divino y lo transcendental»⁴. Según esta idea, todas las artes deben ser un reflejo de la esencia de la divinidad y reproducir en sí la estructura del cosmos, haciendo visible y palpable su funcionamiento. El arte es para los indios, en definitiva, y siem-

³ Cit. en Pierre Amado, en A. Barbey (ed.) *Inde, Ladakh, Bhoutan*, París, Hachette, 1987, p. 110.

⁴ Abhanindranath Tagore, *Arte y anatomía hindú*, Buenos Aires, Schapire, 1965, p. 115.

pre, un microcosmos (un *yantra*) que reproduce la génesis del universo, de un universo circular, donde todo retorna a su punto de origen, donde las almas se ven condenadas a transmigrar eternamente de un cuerpo a otro, donde todo encaja en un interminable proceso de creación, preservación y destrucción, los tres acontecimientos cósmicos que han dado lugar a la tríada fundacional de dioses hindúes: Brahmā el creador, Viṣṇu el preservador y Śiva el destructor [2]. Tres dioses que surgen del *mantra* originario, del sonido de la creación, de una vibración universal primigenia que recibe el nombre de *nāda* y de la que se considera que todo brota y a la que todo vuelve; una reverberación que en música está determinada por el acompañamiento de un instrumento llamado *tambura*, que marca con una misma nota constante el fondo intemporal que subyace a toda la composición musical; que en la poesía está condicionada por el tono uniforme y monótono del sonido que los encabalgamientos imponen a la lengua sánscrita, y que en pintura marca el continuo y los telones monotonaes sobre los que se desarrollan los ciclos narrativos.

Para comprender el fenómeno de la interacción de las artes y de la continua utilización de la paradoja como forma de expresión y de conocimiento, conviene recordar también que en India las formas de pensamiento dominantes se han caracterizado por un monismo radical que ha dado lugar a sistemas religiosos, morales y metafísicos basados en la concepción panteísta de la divinidad. Puede decirse que la enorme cantidad de religiones, sectas y formas religiosas de India, a pesar de su heterogeneidad, comparten un principio común, que es el del reconocimiento de la unidad de todo lo existente. Este principio se sintetiza en la fórmula «el *ātman* es idéntico al *brahman*», que equipara las dos sustancias que conforman el universo. El *ātman* es el «uno mismo», el ser individual o lo más íntimo y vital del sujeto, que no es el individuo en el sentido del «yo» sino la sustancia interior de cada hombre, que está por encima del yo físico y psíquico. El *brahman* (que no debe confundirse con el dios Brahmā) es el conjunto de fuerzas que crean y soportan todo lo existente, el principio cósmico, el Todo o la energía mediante la que vivimos y actuamos. Al identificar los dos principios, el ser individual y el ser universal, se cancela toda distinción y toda oposición posible reduciendo a los seres y fenómenos del universo a una única sustancia o idea. El alcance o reconocimiento de esta unidad es el bien supremo, la felicidad, lo que los hinduistas llaman «liberación», *mokṣa*, y los budistas «iluminación». En el arte, ese principio ha tenido consecuencias definitivas, que empiezan con la negación del sujeto y el consecuente anonimato de los artistas, y culminan con la adecuación del pensamiento panteísta con la transformación de la naturaleza en arte.

Estratos y sustratos: la pervivencia del pasado y la tradición como pilar del arte

En la filosofía india no existe una evolución del pensamiento comparable a la que se produce en Occidente, sino que la esencia de la doctrina está dada desde el principio, desde los primeros textos, y se condensa en esa sola fórmula a la que acabamos de referirnos: «el *ātman* es el *brahmán*»; todo lo demás es interpretación de su significado y aplicaciones del mismo. Hemos visto antes cómo las distintas artes se interrelacionan en India borrando las fronteras que las separan. Tanto o más ocurre con el tiempo en que se realizan. En el arte indio resulta totalmente inapropiado hablar de evolución o de proceso de perfeccionamiento. El tiempo es considerado como una ficción intelectual y, como tal, queda totalmente excluida de la concepción artística. Es un arte universal, intemporal, que evita la representación de momentos detenidos, de acciones concretas, que siempre refleja estadios del ser, no procesos. El arte indio recrea por siempre

una tradición que se remonta al periodo de los *Vedas*, en el que se consolidaron las bases del pensamiento y se dio forma a esa afirmación de monismo radical. Todas las épocas posteriores se han alimentado y se alimentan del riquísimo sustrato que subyace a todas las formas de pensamiento, a todas las épocas históricas y a todas las contingencias políticas, y nunca se puede entender un fenómeno artístico en India como intento de superación ni, mucho menos, como reacción a uno anterior, sino como comentario y glosa de la tradición que le precede.

«Tradicición» es quizá la palabra que mejor refleja el espíritu de las artes en India, una tradición que es la acumulación de momentos, de influencias y de manifestaciones que nunca se oponen y que van formando la vivencia consuetudinaria y estratificada de la existencia. La lógica de la unión, que rige todas las creaciones de India, ha impedido siempre destruir lo pasado o dejarlo en el olvido y su historia es la historia de una gran conjunción, de la anexión de miles de pueblos, creencias y culturas que han sabido integrarse y sobrevivir configurando una amalgama de aspecto caótico, que gira sobre sí misma, imparabile, movida por las terribles tensiones que la componen. Por ello, si hubiera que señalar una característica común a todas las manifestaciones del heterogéneo mundo indio, ésta sería, sin duda, su admirable capacidad para vivir en la contradicción, para aceptarla y para gozar en ella.

Uno de los resultados más evidentes de este respeto por la tradición es que India ha sabido mostrarnos prácticamente intacto su pasado. Este fenómeno se pone claramente de manifiesto en el arte, donde los motivos se repiten a lo largo de la historia completando y enriqueciendo su significado, añadiéndole nuevos valores a medida que avanza el tiempo, de forma que cada uno de ellos acaba por convertirse en una compleja alegoría de toda la existencia. Hay muchos ejemplos de lo anterior; uno de los más significativos podría ser, por escoger uno concreto, el motivo del árbol *pippal* (*Ficus religiosa*), utilizado hasta la saciedad en las representaciones plásticas desde el inicio de la civilización neolítica de Harappa, a la que pertenecen numerosos sellos donde se representa a una supuesta divinidad –un hombre sentado en postura de loto, coronado por hojas de este árbol–, hasta el budismo, religión que convierte este árbol en el lugar sagrado bajo el que su fundador, Buda, alcanzó el conocimiento supremo, e hizo del *pippal* el Árbol de la Iluminación (*bodhi*). Asimismo, el tema del árbol como principio de la vida fue reinterpretado y representado a partir del siglo III a.C. como el tema de la *yakṣmī*, un genio arbóreo femenino de formas sensuales que se representa agarrado a la rama de un árbol y que convierte la fertilidad física del mundo matriarcal y agrícola del Indo en la «fertilidad espiritual» del budismo. Por otro lado, la consideración de algunos árboles como sagrados y capaces de otorgar el don de la fecundidad a las mujeres ha permanecido viva en India hasta nuestros días, en los que los árboles encarnan, además, la esencia de muchas de las divinidades de la religión actualmente mayoritaria en el subcontinente: el hinduismo [3].

El tema de la diosa de la abundancia, Lakṣmī, es otro de esos motivos retomados constantemente por la tradición india; hoy se encuentra reproducida en miles de objetos en todos los bazares de India y, muy especialmente, durante el festival de Diwali, momento en que la diosa recibe un culto especial, pero su iconografía tiene su origen también en el Neolítico. La figura femenina, que aparece flanqueada por dos elefantes que vierten sobre ella agua con sus trompas, es sin duda una reinterpretación de la imagen de la Gran Diosa Madre neolítica [4]. A ella hacen referencia los *Vedas*, así como varios textos jainas y budistas⁵. Su imagen aparece representada también desde el primer arte budista y su iconografía que-

⁵ O. P. Singh, *Iconography of Gaya Lakshmi*, Varanasi, Bharati Prakashan, 1982, p. 15.

da fijada ya en la *stūpa* número 2 de Sanchi, posiblemente la más antigua de las que se han conservado en India (ca. III a.C.), y perfectamente definida en la *stūpa* de Barhut (II a.C.), donde encontramos magníficos ejemplos de esta representación. Exactamente la misma iconografía empleada por el budismo es utilizada por el hinduismo ya en el monumental templo de Kailashanath en Ellora (siglo VII d.C.).

Entre la innumerable serie de motivos que han permanecido vivos e inmutables a lo largo de la historia india evidenciando la continuidad, la unidad y la pervivencia de su pensamiento, el tema del elefante, símbolo inamovible de la tradición, es quizá el más representativo y familiar de todos. Un motivo que aparece esculpido desde los sellos neolíticos hasta los grandes plintos que soportan los templos hindúes, pasando por la estatuaria budista, donde igualmente hacen la función de elementos sustentantes: elefantes que son grandes ménsulas, como en la *stūpa* núm. 1 de Sanchi, que hipotéticamente tienen la misión de soportar el peso de todo el entramado ideológico del budismo y de todo el poder político, dos mundos que se despliegan en relieve en las grandes puertas de acceso al monumento siguiendo un complejo y elaborado programa iconográfico [5].

Los anteriores no son más que ejemplos muy significativos de la reutilización continua de elementos iconográficos a lo largo de la historia de India; pero este principio ha de aplicarse a todas sus manifestaciones: imágenes, historias y leyendas llevan repitiéndose y reinterpretándose en India desde los mismos orígenes de la civilización, y vuelven una y otra vez a protagonizar cada periodo con una fuerza renovada que trae el pasado al presente y lo actualiza de forma sistemática.

Si el arte indio representa la unión en el tiempo y el espacio de una tradición que no sólo se resiste a disolverse, sino que cada vez se fortalece y crece más, también podemos afirmar que el arte indio es una manifestación global y profunda de la vida. Su escultura es danza, su arquitectura se esculpe y su pintura es teatro. Todas sus manifestaciones conviven en perfecta armonía y se integran en el entorno de su naturaleza traduciéndola, haciendo de ella filosofía, descubriéndonos, como dice Coomaraswamy, esa «paz del abismo que subyace en todo arte», que «es una y siempre la misma»⁶ y que es el lugar donde se unen los opuestos y se funden los contrarios: la *nāda* o vibración primigenia. El arte indio es un arte que se mueve en el imperceptible filo que existe entre la unidad y la vacuidad, entre el erotismo y el ascetismo, en el estrecho camino donde las disociaciones y, por tanto, el lenguaje lógico y racional quedan anulados: el lugar que la filosofía budista llama «vía intermedia» o que la filosofía hindú llama «el ahora fugaz».

En este punto intermedio entre los polos opuestos que configuran el universo indio, en este instante ajeno al razonamiento, el arte se muestra, deliberadamente, en el mundo de la contradicción, haciendo gala de un carácter eminentemente religioso y usando, sin embargo, un lenguaje aparentemente mundano y laico; aspirando a transmitir un mensaje de austeridad y vacuidad por medio de las manifestaciones artísticas más llenas de materia, de carne y de sensualidad que haya presenciado el ser humano a lo largo de la historia y de la geografía. Un arte que vive, como dice Paz, por medio de oposiciones y conjunciones a un mismo tiempo violentas y sutiles; unas conjunciones que se encargan de unir con una extraordinaria habilidad, y de forma perenne, las distintas tradiciones y los distintos aspectos de la vida que el tiempo ha ido acumulando.

⁶ A. K. Coomaraswamy, *La danza de Siva*, Madrid, Siruela, 1996, p. 120.

*El entorno como condicionante estético.
La transformación de la naturaleza en arte*

Las distintas civilizaciones que conforman lo que llamamos India se han desarrollado en el marco geográfico que coincide con la península del Indostán, también llamada Subcontinente indio, una extensión que hoy engloba los Estados de India, Pakistán, Bangladesh y Nepal, y que abarca una diversidad geográfica que va desde los desiertos hasta la jungla, pasando por paisajes de alta montaña. La península tiene forma de triángulo invertido y está situada entre los meridianos 70° y 90° y los paralelos 35° y 10°. Bañada por el océano Índico al oeste, la costa Coromandel se abre al golfo de Bengala y, al este, la costa Malabar al mar Árabe. Está limitada al norte por la cordillera del Himalaya, al oeste por las cordilleras del Karakorum y del Hindukush, y al noreste por la península que forma el delta que crean la conjunción de los ríos Meghna, Ganges y Brahmaputra, y por las grandes zonas aluviales que constituyen el Estado de Bangladesh o Bengala, separadas de Myanmar por los montes Khasi.

El Subcontinente indio es recorrido por tres grandes ríos que nacen en el Himalaya y que han condicionado de manera decisiva el carácter, las costumbres y la forma de vida de sus habitantes: el Indo, que recorre Pakistán de norte a sur; el Ganges, que atraviesa el norte de la península de oeste a este, y el Brahmaputra, que, tras recorrer el Tíbet, baña los estados del nordeste de India y recorre Bangladesh. Deben destacarse además otros cuatro ríos que discurren de forma transversal por la meseta del Dekkan y que, a pesar de su menor importancia, han sido también cuna de importantes civilizaciones; son, de norte a sur, el Narmada, el Tapti, el Godavari y el Krishna.

En función de su orografía, la península del Indostán puede dividirse en tres zonas claramente diferenciadas: la región himalaya, la planicie indogangética y el Dekkan. La región himalaya, al norte, está constituida por las zonas limítrofes con la cadena montañosa del mismo nombre, cuyas numerosas cordilleras forman los valles de Ladakh, Cachemira, Uttar Pradesh, Jammu e Himachal Pradesh al noroeste, y de Sikkim y Arunachal Pradesh al noreste; se trata de valles aislados, de difícil acceso, que tradicionalmente se han mantenido aislados de los grandes movimientos y convulsiones políticas de la península. Lo contrario ocurre con la llamada cuenca indogangética, formada por las grandes planicies de los ríos Indo y Ganges, a las que descienden de manera abrupta las estribaciones del Himalaya. Esta zona, densamente poblada, ha sido desde la Prehistoria lugar de asentamientos humanos y de establecimiento de numerosos pueblos que llegaron a ella atraídos por su fertilidad. Finalmente, al sur de las grandes planicies se extiende la meseta del Dekkan, un antiquísimo macizo rodeado por dos cadenas de montañas: los Ghats Orientales y los Ghats Occidentales, que se unen, al sur, en los montes Nilgiri y que descienden de forma brusca hacia el mar creando una franja costera estrecha y discontinua, cuya riqueza y fertilidad contrasta fuertemente con la aridez de la meseta.

Otro de los fenómenos naturales determinantes de la cultura india es el clima monzónico-tropical, que afecta a la mayor parte del territorio indio. El monzón es un viento alisio estacional, que sopla desde el mar Árabe y atraviesa India de noroeste a sudeste aproximadamente entre los meses de junio y julio y que, al llegar al mar de Bengala, se carga de nubes de agua y de masas de aire cálido para regresar a su lugar de origen hacia septiembre y octubre, causando copiosas lluvias a su paso. Dependiendo de la zona, la estación de lluvias dura aproximadamente dos meses, que suelen coincidir con julio y agosto, y producen un cambio profundo en el aspecto físico del lugar, que pasa de ser un paisaje árido a convertirse en un entorno verde y

frondoso. Durante la época seca predominan los meses de mucho calor, alcanzándose una temperatura media máxima de 35 °C en el mes más cálido y una mínima de unos 18 °C en el mes más frío, de manera que se produce un clima que, excepto en las zonas de alta montaña, es muy caluroso la mayor parte del año y presenta oscilaciones térmicas muy pequeñas. En este contexto, es comprensible que la llegada del monzón resulte un auténtico alivio: supone una bajada de las temperaturas y trae consigo la vida y la fertilidad.

Tanto las civilizaciones de Asia meridional como las de China y Japón han estado profundamente determinadas por la realidad física que las domina. Una realidad que ha condicionado de forma decisiva su pensamiento mítico. Ananda Kentish Coomaraswamy, uno de los padres de la historia del arte indio, publicó un libro emblemático titulado *La transformación de la naturaleza en arte*, que analiza precisamente la importancia del entorno como condicionante estético⁷. Hemos visto ya cómo India resulta una realidad fragmentaria y profundamente heterogénea que ha aunado a lo largo de su historia grupos humanos, creencias y formas de vida totalmente dispares; a ello se suma una realidad física compuesta de una gran disparidad de paisajes, de climas y de zonas geográficas que, sin embargo, tienen el nexo común del clima monzónico y su consecuente tensión vital, que ha condicionado sus formas de pensamiento y también, por tanto, su expresión plástica. El monzón determina en India la vivencia sucesiva de una época muy seca, de elevadas temperaturas, un verdadero infierno, y un paraíso, marcado por las lluvias, en el que el clima se suaviza y brota la vegetación; un ciclo que acentúa la idea del tiempo circular al que hacíamos referencia más arriba.

El fenómeno de la profunda interacción entre el entorno y la vida material y espiritual del hombre no es ningún acontecimiento ajeno al pensamiento tradicional indio; en éste no se concibe la actividad humana como algo escindido o separado de la naturaleza, sino, más bien, como ya se ha explicado al hablar del principio de identidad entre el *ātman* y el *brahman*, todo lo contrario: el fin último de la vida consiste para los hindúes en la asunción por parte del individuo de su identidad con todo lo creado, es decir, con la propia naturaleza. Frente a la concepción marcadamente antropocéntrica de las religiones judeocristianas, donde el hombre es concebido como un ser superior al resto de las especies, creado «a imagen y semejanza» de Dios y destinado a someterlas para disponer en su propio provecho de la naturaleza (hay que recordar los versos del Génesis: «Procread y multiplicaos, y henchid la tierra; sometedla y dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre los ganados y sobre todo cuanto vive y muere sobre la tierra»), en India, por el contrario, hombre y naturaleza conviven en un principio de no agresión, que en el hinduismo se concreta en el término *ahimsā* («no violencia»); la naturaleza es para los indios un todo al que el hombre debe aspirar, y la divinidad, a pesar de poder asumir multitud de formas y nombres, no es en último término un ser antropomorfo, sino informe y omnipresente que se identifica con la naturaleza misma. Esta forma de pensar, que ha supuesto un mayor respeto por el entorno, pudiendo incluso llegar a hablar de que fue pionera en el movimiento ecologista⁸, ha dado lugar, sin embargo, a un tipo de sociedades en las que lo que llamamos «valores humanos» no han tenido nunca el protagonismo que en Occidente.

⁷ A. K. Coomaraswamy, *The transformation of Nature in Art*, Boston, Harvard Collage, 1934 [ed. cast.: *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, Kairós, 1997].

⁸ Es especialmente conocido el movimiento «ecofeminista» Chipko, que comenzó hace 300 años bajo las órdenes de Amirta Devi. En ese primer momento, 300 personas fueron asesinadas al negarse a la tala masiva de los bosques de Rajastán.