

TESIS DOCTORAL

ROSA COMAS MONTOYA

EL ARTE DEL HIMALAYA EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS:
LOS "BRONCES"

DIRIGIDA POR LA DOCTORA CARMEN GARCIA-ORMAECHEA

TESIS DOCTORAL PRESENTADA EN EL
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Noviembre 1993.

PRESENTACION

El objetivo de este trabajo de investigación es iniciar la catalogación de las manifestaciones artísticas procedentes de los países del Himalaya que se encuentran en España; para ello se hace necesario la sistematización de los conocimientos actuales sobre el tema, que ha sido prácticamente ignorado en nuestro país, al menos desde el punto de vista de la Historia del Arte.

A pesar de las dificultades que inicialmente parece presentar la localización de piezas de arte extremo-oriental en España, curiosamente es más que abundante el número de obras de arte del Himalaya que se hallan actualmente en nuestro país, aunque se encuentran dispersas y sin catalogar en su gran mayoría. Hay que tener en cuenta que estas obras han comenzado a aparecer en el mercado del arte en fechas relativamente recientes, y que aun hoy en día resulta factible su adquisición.

Además de las conservadas en los museos y colecciones reseñados en este trabajo, sabemos de la existencia de muy buenas colecciones privadas, a las que sin embargo ha sido imposible acceder. Se ha comprobado, así mismo, la inexistencia de obras en los siguientes museos de Madrid: Museo Romántico, Museo Lázaro Galdiano, Palacio Real, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo Cerralbo, Museo de los Hermanos de San Juan de Dios, y en el Museo Oriental del Real Convento de los Padres Agustinos de Valladolid. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de localizar otras piezas de arte del Himalaya, tanto en museos como en colecciones privadas, que puedan ser estudiadas y así enriquezcan nuestros conocimientos sobre un patrimonio artístico bastante rico, a pesar de ser prácticamente desconocido.

Dentro de las piezas procedentes del Himalaya existentes en Occidente hay que distinguir fundamentalmente tres tipos: las pinturas o *thankas*, las esculturas y los objetos rituales o de uso cotidiano.

Entre las obras a las que hemos tenido acceso destacan, tanto por la cantidad como por la calidad, las imágenes de culto y los objetos rituales y de uso cotidiano realizados en metal. Sin duda, el empleo de materiales duraderos ha hecho que lleguen en mayor número hasta nosotros, y por otro lado en ellas se aprecia la notable maestría de los artífices que resaltan y valoran la belleza de las diferentes aleaciones. Si bien el término "bronces" no es muy correcto aplicado a estas obras, lo utilizamos por ser el que se usa generalmente para obras de metalistería de alta calidad.

Al hablar del Arte del Himalaya estamos utilizando un término muy genérico, que sin duda engloba todas las piezas estudiadas, pero que no toma en consideración el factor crucial de su función religiosa y simbólica. Es por ello que esta producción artística debería definirse como la obra de unos pueblos mayoritariamente budistas, en su vertiente del Budismo Vajrayana, Tántrico o Tibetano, conocido en Occidente como Lamaísmo. Si bien este último término no es muy ortodoxo lo hemos empleado por ser el más conocido, y hemos rehuido los otros por ser más confusos.

El Budismo Vajrayana supone un paso más en la evolución del budismo, mucho más complejo en sus formas y rituales que las otras formas de esta religión. Su aspecto Tántrico es fundamental, pero sin embargo el empleo de este término puede inducir a confusiones si no se explicita su carácter budista, en oposición al Tantra hindú. Por otro lado, el término "Tibetano", si bien tiene una clara justificación por el papel central que juega Tíbet sobre la zona del Himalaya, no permite diferenciar claramente la producción de otros países, como sucede con el caso de Nepal.

Hay que tener en cuenta que Tíbet es el centro de irradiación de la civilización del Himalaya, especialmente por su papel en el desarrollo del Budismo Vajrayana o Lamaísmo, hasta el punto de que se puede hablar de "cultura tibetana" en sentido global. El término "Tíbet", en su sentido más amplio, étnico y cultural, incluye zonas de lengua similar y que practican la misma religión; es decir, la zona del Himalaya: con Tíbet al norte, Bhután, Sikkim y la mayor parte de Nepal al sur, y en el extremo occidental Ladakh. Además la influencia tibetana también se extiende a las regiones chinas de Sichuan, Qinghai y Mongolia, y a parte del Asia Central. Por esta razón el estudio de Tíbet, sobre todo desde el punto de vista histórico, es fundamental porque contribuye a explicar la evolución en el resto de los países.

Esta tesis doctoral se ha organizado de la siguiente manera: una Primera Parte destinada a una introducción geográfica, religiosa e histórica, necesaria debido a que no existe una obra sistemática sobre el tema editada en nuestro idioma, e incluso en las publicadas en otras lenguas en cuestiones tales como la periodización de la historia de Tíbet no existe un criterio uniforme. La Segunda Parte está dedicada a la producción artística, en la que se establecen características generales, así como grupos estilísticos, fundamentales para la catalogación. Se dedica una extensión considerable a la iconografía y los símbolos, capítulos necesarios para mostrar el amplio repertorio de temas representados, muchos de los cuales son de utilidad para cualquier estudio sobre el arte budista, especialmente en su vertiente Mahayana, de la que deriva el Budismo Tibetano o Vajrayana. Por último, está el catálogo de las piezas, objetivo fundamental de este trabajo de investigación, que se apoya en las consideraciones hechas en los capítulos anteriores y muy especialmente en el dedicado a las manifestaciones artísticas, al que se hacen continuas referencias. Como apartado final se incluye la Bibliografía. Al no existir

estudios definitivos sobre el tema nos hemos visto obligados a consultar una gran variedad de obras, para establecer criterios básicos de catalogación y obtener la documentación necesaria para realizar este estudio.

Se ha intentado emplear una terminología lo más sencilla posible. Se han utilizado con preferencia los términos sánscritos por ser los más populares, ya que se trata del lenguaje universal del budismo, y es el más extendido entre los expertos.

Las palabras de uso común en nuestra lengua (por ejemplo, Buda) se han castellanizado. Los términos sánscritos (S.), tibetanos (T.) o chinos (C.) se explican la primera vez que aparecen en el texto o bien se hace referencia a la página en la que se estudian más extensamente.

Las citas están tomadas de las obras que aparecen en la Bibliografía Comentada (dividida en los siguientes apartados Libros (L), Catálogos (C), Artículos (A), y Fuentes (F)), y se han traducido.

Se incluyen tablas cronológicas, mapas, esquemas y dibujos, y por supuesto la necesaria documentación fotográfica de las piezas catalogadas.

NOTA SOBRE LAS TRANSCRIPCIONES

Los términos sánscritos aparecen en su versión simplificada, por lo que las marcas diacríticas han sido omitidas.

No existe un sistema uniformemente aceptado de transcripción para la escritura tibetana, debido a la disparidad de las fuentes y de las tradiciones académicas y a las diferencias existentes entre la escritura tibetana clásica y la moderna. En general los teóricos utilizan dos formas de transcripción: la fonética (preferentemente la inglesa), que se corresponde a la pronunciación actual del dialecto del Tíbet central, que por ser la más sencilla es la que hemos adoptado; y la literal, de la que existen varias versiones y que guarda una relación remota con la pronunciación real de la palabra, además de ser terriblemente complicada porque en la escritura tibetana se emplean consonantes que no se pronuncian (por ejemplo: la orden Kadampa en su versión literal se transcribiría de la siguiente manera: bKa' gdams pa).

Para el chino se utiliza el sistema Pin Yin de romanización, pero se dan entre paréntesis las formas de transcripción más conocidas.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la colaboración y el estímulo de:

Deborah Ashencaen de Spink & Son, Richard Blurton del British Museum, John Clarke del Victoria & Albert Museum, Eudald Daltabuit, Eva Fernández del Campo y Carmen García-Ormaechea de la Universidad Complutense de Madrid, Félix García-Villanova, Jesús Hernández Perera de la Universidad Complutense de Madrid, Cinta Krahe del C.S.I.C., Isaac Lique del Museo Oriental del Monasterio de Santo Tomás, Carmen Mañueco del Museo Arqueológico Nacional, Amaia Otaegui, María Isabel Pesquera del Museo Nacional de Artes Decorativas, Eduardo Quesada de la Fundación Rodríguez Acosta, Fabio Rossi de Rossi & Rossi, Elena Rufas, Francisco Santos del Museo Nacional de Etnología, Juan Santos, Ken Teague del Horniman Museum.

Y muy especialmente a: Argimiro Santos Munsuri, in memoriam, sin cuya ayuda y entusiasmo este trabajo no hubiera sido posible.

INDICE GENERAL

. PRIMERA PARTE.- LA CIVILIZACION DE LOS PAISES DEL HIMALAYA.

CAPITULO I.- LAS FUENTES HISTORIOGRAFICAS.	4
I.- LA RELACION CON OCCIDENTE.	7
II.- LAS FUENTES HISTORIOGRAFICAS OCCIDENTALES.	12
CAPITULO II.- EL MEDIO FISICO.	17
I.- TIBET.	21
II.- LADAKH.	25
III.- NEPAL.	28
IV.- BHUTAN.	30
V.- SIKKIM.	31
CAPITULO III.- LA RELIGION, UN CONDICIONANTE FUNDAMENTAL.	32
I.- ANTECEDENTES.	35
1. BUDA Y EL BUDISMO PRIMITIVO.	35
2. LA EXPANSION DEL BUDISMO. EL BUDISMO MAHAYANA.	38
3. TANTRA.	42
4. LA RELIGION PRE-BUDICA TIBETANA Y EL BON.	49
II.- EL BUDISMO VAJRAYANA.	53
1. CONCEPTO, TENDENCIAS, EXPANSION.	53
2. MAGIA Y RELIGION.	57
3. LOS RITOS.	61
. La meditación y la oración.	62
. Las ceremonias ante el altar.	63
. La consagración de las imágenes.	64
. Los ritos relacionados con la vida eterna.	64
. Los exorcismos y la magia propiciatoria.	65
. Los ritos funerarios.	65
4. LOS LAMAS Y LOS MONASTERIOS.	67
5. EL PAPEL DEL LAICO.	70
III.- LOS TEXTOS.	72
CAPITULO IV.- EVOLUCION HISTORICA.	76
I.- TIBET.	76
1. EL PERIODO MONARQUICO Y LA PRIMERA DIFUSION DEL BUDISMO (SIGLOS VII-IX).	76
2. LA RECUPERACION Y LA SEGUNDA DIFUSION DEL BUDISMO (SIGLO X-XIII).	83
3. SUPREMACIA SAKYAPA Y EXPANSION DEL LAMAISMO (SIGLOS XIII-XVII).	86
4. EL ESTADO CLERICAL (siglos XVII-XX).	89
II.- LADAKH.	95
III.- NEPAL.	101
1. INFLUENCIA INDIA. PERIODO LICHCHAVI (300-879).	102
2. PERIODO DE TRANSICION. ERA NEWARI. (879-1200).	103
3. PERIODO MALLA ANTIGUO (1200-1482).	104
4. PERIODO MALLA TARDIO O DE LOS TRES REINOS (1482-1769).	105
5. PERIODO GURKHA O SHAH (1769...).	105
IV.- OTROS PAISES.	106
1. BHUTAN.	106
2. SIKKIM.	108

SEGUNDA PARTE.- LA PRODUCCION ARTISTICA DEL HIMALAYA:
LOS "BRONCES".

CAPITULO V.- EL ARTE LAMAISTA.

I.-	ANALISIS DEL TERMINO..	115
II.-	CARACTERISTICAS..	123
	1. SOPORTE DE LA MEDITACION.	123
	2. SIMBOLISMO Y RIQUEZA ICONOGRAFICA.	126
	3. FANTASIA Y REALIDAD.	128
	4. ARTE ANONIMO.	130
III.-	EL ARTE DEL HIMALAYA.	133
	1. EVOLUCION DEL ARTE DEL HIMALAYA.	133
	2. ORIGEN E INFLUENCIAS.	136
	I) ORIGEN: INDIA.	137
	FOCOS FUNDAMENTALES:	137
	- ARTE PALA-SENA (zona del nordeste).	137
	- ARTE DE CACHEMIRA E HIMACHAL PRADESH	139
	II) INFLUENCIAS:	142
	A.- ASIA CENTRAL.	142
	B.- NEPAL.	145
	C.- CHINA.	146
IV.-	ARTE NEPALI.	149
	1. CLASIFICACION CRONOLOGICA DEL ARTE NEPALI.	152
	I) PERIODO LICHCHAVI (300-879).	152
	II) PERIODO DE TRANSICION (879-1200).	153
	III) PERIODO MALLA ANTIGUO (1200-1482)	154
	IV) PERIODO MALLA TARDIO O DE LOS TRES REINOS (1482-1769).	155
	V) PERIODO GURKHA O SHAH (1769 ...).	156
V.-	ARTE TIBETANO.	158
	1. ZONAS GEOGRAFICAS.	160
	2. CLASIFICACION CRONOLOGICA.	162
	I) PERIODO DINASTICO (siglos VII-IX).	163
	II) LA SEGUNDA DIFUSION.	164
	III) LA SUPREMACIA SAKYAPA Y LA EXPANSION DEL LAMAISMO: LOS INICIOS DEL ARTE TIBETANO CLASICO (siglos XIII-XV).	167
	IV) HEGEMONIA GELUKPA E INTERNACIONALIZACION DEL ARTE TIBETANO (siglos XVI-XVII).	171
	V) UNIFORMIDAD ESTILISTICA (siglos XVIII-XX).	173
VI.-	OTROS PAISES.	175
	1. BHUTAN Y SIKKIM	175
	2. MONGOLIA.	176
VII.-	LA TÉCNICA.	178
	1. INTRODUCCION.	178
	2. LA MINERIA Y LAS ALEACIONES.	181
	3. LAS TÉCNICAS.	182
	4. TERMINACION Y DECORACION DE LA PIEZA.	195
	5. CONSAGRACION DE LA PIEZA.	200
	6. HUELLAS PRODUCIDAS POR EL USO RITUAL.	201

CAPITULO VI.- LA ICONOGRAFIA Y EL PANTEON.

I.-	INTRODUCCION.	203
II.-	EVOLUCION.	206
	1. EL BUDISMO PRIMITIVO.	206
	2. BUDISMO MAHAYANA.	207
	3. BUDISMO VAJRAYANA.	209
III.-	REGLAS GENERALES PARA LAS REPRESENTACIONES.	211
	1. SISTEMA DE PROPORCIONES.	212
	2. SIGNOS CORPORALES.	213
	3. POSTURAS O ASANAS.	215
	4. GESTOS O MUDRA.	217
	5. MULTIPLICACION DE CABEZAS, BRAZOS Y PIES.	219
	6. ATRIBUTOS.	220
	7. TRONOS O PITHA.	223
	8. ASPECTO.	226

IV.-	ESQUEMA GENERAL DE LAS DIVINIDADES.	230
V.-	LOS BUDAS.	231
	. SAKYAMUNI.	231
	. ADIBUDA.	232
	. JINA BUDAS.	232
	. OTROS BUDAS	236
VI.-	LOS BODHISATTVAS.	237
	. AVALOKITESVARA.	237
	. MANJUSRI.	238
	. VAJRAPANI	238
	. AMITAYUS.	239
VII.-	LOS YIDAM	240
	. SAMVARA.	241
VIII.-	LAS IMAGENES YAB-YUM.	242
IX.-	LAS DIVINIDADES FEMENINAS.	244
	. TARA.	246
	. OTRAS.	247
X.-	LAS DIVINIDADES TERRORIFICAS.	248
	. DHARMAPALAS.	249
	. LOKAPALAS.	253
	. DAKINI.	254
XI.-	LOS PERSONAJES HISTORICOS.	255
	. MAHASIDDHAS.	255
	. ARHATS.	256
	. MAESTROS TIBETANOS.	256
	. LAMAS.	257
XII.-	LAS DIVINIDADES HINDUES.	259
	. VISHNU.	259
	. SIVA.	259
	. GANESH.	260
	. INDRA.	260

CAPITULO VII.- LOS SIMBOLOS.

I.-	INTRODUCCION.	262
II.-	CLASIFICACION DE LOS SIMBOLOS SEGUN SU ORIGEN.	264
III.-	SIMBOLOS UNIVERSALES.	265
	. PADMA	265
	. ESVASTICA.	268
IV.-	SIMBOLOS DE ORIGEN INDIO.	270
	. CHAKRA-DHARMACHAKRA	270
	. STUPA	271
	. KALASA	274
	. SHANKHA	275
	. NAGAS	275
	. MAKARA	276
	. KIRTIMUKHA	277
V.-	SIMBOLOS DEL BUDISMO VAJRAYANA.	278
	. VAJRA	278
	. VISVAVAJRA	279
	. GHANTA	279
	. CHINTIMANI	281
	. MANTRAS	281
	. YANTRAS	282
	. MANDALA	283
	. LA RUEDA DE LA VIDA	285
VI.-	SIMBOLOS DE ORIGEN CHINO.	287
	. SHOU	287
	. DRAGON	287
	. YIN-YANG	287
	. DISCO EN MOVIMIENTO	289
	. MURCIELAGOS	289
	. GRECAS	289

VII.- GRUPOS DE SIMBOLOS.	290
. TRIGRAMAS	290
. TRIRATNA	290
. SIMBOLO DE LA TRINIDAD DE BODHISATTVAS	291
. ASHTAMANGALA	291
. SAPTA RATNA RAJYA	292
. SIETE JOYAS	293
. PANCHA KAMAGUNA	295
. OCHO EMBLEMAS DE LA BUENA SUERTE	295

CAPITULO VIII.- LOS OBJETOS RITUALES.

I.- CONCEPTO.	297
II.- CARACTERISTICAS.	300
III.- LOS ALTARES.	302
IV.- CLASIFICACION DE LOS OBJETOS RITUALES SEGUN SU USO	
1. RELACIONADOS CON LA ORACION.	304
MANTRAS	304
PIEDRAS MANI	306
PAÑOS DE ORACION	306
MOLINOS DE ORACION	306
ROSARIOS	307
2. AMULETOS	308
LOS RELICARIOS.	308
3. INSTRUMENTOS MUSICALES.	309
LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO	309
LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSION	310
DAMARU.	311
4. OBJETOS LITURGICOS.	312
VAJRA.	312
GHANTA.	313
KALASA.	314
STUPA	314
KHATVANGA	315
CORONA DE CINCO PICOS	315
LAMPARAS DE MANTEQUILLA	316
INCENSARIOS.	316
ESPEJO	317
GRUPOS DE OBJETOS RITUALES.	317
5. RELACIONADOS CON LA ASTROLOGIA Y LA ADIVINACION.	318
6. OBJETOS UTILIZADOS EN LAS CEREMONIAS TANTRICAS.	320
PHURPA	321
KARTRIKA	324
KAPALA.	325
MASCARAS PARA OBRAS RELIGIOSAS.	325
7. OBJETOS DE USO COTIDIANO.	327
RELACIONADOS CON EL TE	327
RELACIONADOS CON LOS VIAJES	328
LAS ARMAS	328
ORNAMENTOS PERSONALES Y JOYAS	328

. TERCERA PARTE.- CATALOGO: LOS "BRONCES" DEL HIMALAYA EN ESPAÑA.

I.- INTRODUCCION.	331
II.- MUSEOS Y COLECCIONES.	333
1.- MUSEO ETNOLOGIC DE BARCELONA.	334
2.- MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID.	335
3.- MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL. MADRID.	336
4.- MUSEO ORIENTAL DEL REAL MONASTERIO DE SANTO TOMAS DE AVILA.	336
5.- FUNDACION RODRIGUEZ ACOSTA. GRANADA.	337
6.- MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA DE MADRID. DONACION SANTOS	337
7.- COLECCIONES PRIVADAS.	338
III.- INDICE Y CLASIFICACION DE LOS OBJETOS CATALOGADOS.	339
1.- INDICE DE IMAGENES DE CULTO.	339
2.- INDICE DE OBJETOS RITUALES Y DE USO COTIDIANO.	340
3.- RELACION DE TEMAS ICONOGRAFICOS.	342
4.-CLASIFICACION DE LOS OBJETOS RITUALES Y DE USO COTIDIANO SEGUN SU FUNCION:	343
IV.- CATALOGO DE IMAGENES DE CULTO.	344
1.- NEPAL.(nº 1-5)	344
2.- HIMALAYA Y TIBET OCCIDENTAL.(nº 6-10)	355
3.- TIBET (nº 11-45).	362
4.- MONGOLIA.(nº 46 y 48)	405
5.- OBRAS DE PRODUCCION RECIENTE.(nº 49 y 50)	410
V.- CATALOGO DE OBJETOS RITUALES Y DE USO COTIDIANO.	413
1.- NEPAL.(nº 51-61)	413
2.- TIBET (nº 62-92).	429
3.- MONGOLIA (nº 93 y 94).	462
<u>CONCLUSIONES.</u>	466

BIBLIOGRAFIA

. NOTA A LA BIBLIOGRAFIA	472
. BIBLIOGRAFIA COMENTADA.	473
. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA.	498

INDICE DE MAPAS, TABLAS CRONOLOGICAS, ESQUEMAS E ILUSTRACIONES

. PRIMERA PARTE.

1) Mapa de los países del Himalaya dentro del mundo asiático (con las fronteras actuales)	pág. 16
2) Mapa de los países del Himalaya	pág. 20
3) Mapa del Himalaya Occidental	pág. 27
4) Esquema de las ordenes tibetanas	pág. 82
5) Esquema de los principales monasterios (Ladakh)	pág. 100
6) Tabla cronológica	págs. 109-112

. SEGUNDA PARTE.

7) Mapa de los principales yacimientos de metales	pág. 180
8) Mapa de la distribución geográfica de las aleaciones y diversos tipos de decoración	pág. 191
9) Marcas que aparecen en las tapas	pág. 225
10) Esquema de las Familias Jina	pág. 235
11) Ilustraciones Símbolos: Utpala, Padma, Dharmachakra, Shankha	pág. 269
12) Correspondencias Chakra-Stupa	pág. 273
13) Ilustraciones Símbolos: Mantras	pág. 280
14) Ilustraciones Símbolos: Kirtimukha, Murciélago, Yin-yang, Shou, Disco en movimiento	pág. 288
15) Ilustraciones Símbolos: Ba Gua	pág. 290
16) Ilustraciones Grupos de Símbolos: Ashtamangala, Pancha Kamaguna	pág. 294

. PRIMERA PARTE.-

LA CIVILIZACION DE LOS PAISES

DEL HIMALAYA.



nº 46. PADMASAMBHAVA. Colección privada, Madrid.
Mongolia, siglos XVIII-XIX.
Bronce con policromía. Alt.: 77 cm.

CAPITULO I.- LAS FUENTES HISTORIOGRAFICAS.

Las fuentes de que disponemos para el estudio de la civilización del Himalaya son las occidentales, las chinas y las de los diferentes reinos que lo componen.

La mayoría de las fuentes occidentales son posteriores al siglo XVII aunque también podemos citar otras más antiguas ¹ como los textos de Herodoto (siglo V a.C.) que se refiere a Tíbet al relatar que la enorme cantidad de oro que los indios pagaban a los persas provenía de un desierto (el alto Indo) donde el polvo de este metal era recogido por hormigas gigantes con piel de panteras. Esto podría interpretarse como una referencia al oro que se recoge en los ríos del Tíbet occidental, zona en la que existen tanto panteras como hormigas. Posteriormente Ptolomeo (s. II d.C.) alude a un pueblo al norte de India cuyo nombre recuerda al que los tibetanos utilizan para designar a su propio país, *Bod*, que significa "lugar originario" ².

El término "Tíbet" no tiene un origen muy claro, pero es posible que provenga del chino *Tufan* o de *Tupput*, que designa a los habitantes del nordeste del país y aparece en varios textos antiguos, tanto occidentales como árabes y centroasiáticos. También podría ser una combinación del término *Bod* más el sufijo *stod*, pronunciado *to*, que significaría "Alto Tíbet".

Dentro de las fuentes destacan las chinas a pesar del tono de cierto desprecio con que mencionan a los tibetanos a los que consideraban

¹. - Zwalf (1981), *Heritage of Tibet*, London, British Museum Publ, (L), pág. 29.

². - Se pronuncia *Po*, aunque antes la pronunciación era algo parecido a *Bhota*, y podría ser el origen del término Bhután (ver pág. 30).

bárbaros ³, ésta es quizás la razón por la que son prácticamente ignoradas por los propios tibetanos. Se pueden dividir en dos grupos: "Los Anales" ⁴, en los que se tratan temas referentes a la corte y a los asuntos de estado, y "La Crónica", que da una versión más literaria y poética; ambas se ocupan poco de los temas religiosos, al contrario de las fuentes tibetanas, que son, sin embargo, poco fiables pues se escriben desde la órbita budista y tienden a menospreciar todo lo pre-budista.

Dentro de las fuentes tibetanas tenemos que considerar las inscripciones o edictos en pilares de piedra de la época monárquica, y las tradiciones locales que se recitaban y se recogen por escrito en los siglos VIII-IX, y llegan hasta nosotros por haberse preservado en Dunhuang ⁵. Posteriormente, en la llamada época oscura, se produce un vacío de textos hasta los siglos XIII-XIV cuando aparecen recopilaciones-redescubrimientos (*Terton*) de textos anteriores, y obras literarias populares. Además, son abundantes los relatos hagiográficos, o vidas de santos, pero su relevancia como fuentes de datos históricos es muy relativa, porque todos los hechos tienden a interpretarse desde un punto de vista espiritual.

³. - De la dinastía Tang (VII-X) proviene la descripción más antigua hecha por extranjeros que tenemos de los tibetanos. Resulta reveladora no sólo de las costumbres tibetanas sino también de las chinas. Citado por D. Snellgrove y H. Richardson (1986) *A cultural history of Tibet*, Boston-London, Shambhala, (L), pág. 29.:

"Nos dicen que el país tiene un clima muy frío, que se cultivan avena, cebada, trigo y alforfón, que hay yaks, caballos excelentes, y perros, ovejas y cerdos. La capital es llamada Lhasa, y en ella hay murallas y casas con tejados planos. El rey y la nobleza viven en tiendas de fieltro uniendo varias para formar una grande. Duermen en sitios sucios y nunca se lavan ni se peinan el pelo. La mayor parte del tiempo el pueblo lleva una vida pastoril con su ganado, sin residencia fija. Se visten de fieltro y cuero. Les gusta pintarse con ocre rojo. Las mujeres trenzan sus cabellos. Adoran a los cielos y creen en hechiceros y adivinos. No conocen las estaciones y su año comienza cuando la cebada está madura. Sus juegos son el ajedrez y los dados, y para la música tienen caracolas y tambores. No tienen escritura para usos oficiales, y establecen los acuerdos por medio de cuerdas con nudos y muescas en palos. Hacen cacharros doblando un trozo de madera y poniéndole un fondo de cuero, o con fieltro. Amasan grano tostado en pequeñas tazas, y las llenan con caldo o cuajada y lo comen todo junto. Beben la cerveza de sus manos".

⁴. - Ver la traducción de N. G. Roerich (1979) *The Blue Annals of gZhon-nu-dpa'i*, Delhi, Motilal Banarsidass.

⁵. - En Dunhuang, en la provincia de Gansu, en el Turkestan chino, hay un monasterio budista del siglo IV. Era un enclave fundamental de la Ruta de la Seda y fue conquistado por los tibetanos en el siglo VIII (ver pág. 77). Los textos encontrados en Dunhuang se conservan en París (Bibliothèque Nationale) y en Londres (Indian Office Library).

En el Tíbet occidental, Ladakh, aparece la "Crónica de Ladakh", que constituye un documento fundamental, y que fue publicada por A. H. Francke ⁶. El estudio de la evolución histórica de Bhután y Sikkim debe apoyarse en las fuentes tibetanas debido a la inexistencia de documentos locales anteriores al siglo XV.

En Nepal existen inscripciones en piedra y en planchas de cobre, y también crónicas, como la "Vamsavali", que en realidad es una lista de genealogías reales, por lo que para conocer su evolución histórica es necesario acudir a otras crónicas indias, chinas y tibetanas. Los primeros estudios sobre Nepal dan importancia sobre todo a los aspectos antropológicos, centrandose en el Nepal rural y primitivo, mientras que la arqueología o la filología, fundamentales para el estudio de la civilización nepalí, se desarrollan posteriormente.

⁶. -- Ver Francke (1972) *Antiquities of Indian Tibet*, N. Delhi, S. Chand, 2 vols. (F)

I.- LA RELACION CON OCCIDENTE.

Es curioso que la civilización tibetana, a pesar de ser conocida por un aislamiento que se pretende secular, estuvo en realidad abierta y mantuvo abundantes contactos con el exterior hasta los dos últimos siglos cuando, como medida de defensa, se produce su cerramiento. Es de hecho el misterio y la fama de inexpugnable lo que ha atraído el interés y la curiosidad de los occidentales. Hasta el siglo XIX constituía casi una leyenda (la mítica Shangri-la), pues eran pocos los occidentales que se habían internado en la zona, y a ello contribuía el hecho más llamativo de su geografía: sus impresionantes montañas y su característica de "techo del mundo".

Se pueden señalar tres períodos en las incursiones realizadas por occidentales. El primero corresponde a los sacerdotes misioneros católicos, el segundo está inspirado por una finalidad abiertamente comercial y el tercero se ve caracterizado por la aspiración hegemónica a través de la conquista política.

A partir de este último período, enmarcado en la política imperialista de la segunda mitad del siglo XIX, el número de occidentales (viajeros, exploradores, montañeros, turistas) que llegan al Himalaya aumenta de forma considerable. Llegan atraídos por el misterio de Lhasa, "la ciudad prohibida", por los deseos de escalar sus montañas, por su religión y su cultura que aparece adornada, a veces, con tintes exageradamente macabros y espeluznantes. En general la impresión que nos transmiten a su llegada a Tíbet es favorable, son seducidos por sus habitantes a los que describen como simpáticos, amables, hospitalarios (en contraste, a veces, con los de otras zonas) ⁷. Quedan impactados por la belleza del paisaje e

⁷. - Según Isabella B. Bishop (1991) Viaje al Pequeño Tíbet, Barcelona, Laertes, (F), pág. 31: "Los habitantes de Cachemira son falsos, aduladores y poco fiables, los tibetanos sinceros, independientes y cordiales, uno de los pueblos de más grata convivencia que nunca conocí."

inmediatamente señalan al hecho religioso como determinante y claramente visible, no sólo en el comportamiento de los habitantes, sino también en el paisaje jalonado por *stupas* y piedras *mani* ⁸. Algunos de estos occidentales nos han dejado numerosos testimonios escritos y gráficos, y además son los responsables de la formación de las primeras colecciones de objetos artísticos procedentes del Himalaya en Occidente.

En el siglo XX el fenómeno ha cobrado una nueva perspectiva y se ha desarrollado enormemente. En primer lugar, el interés de los occidentales por las culturas orientales en todos sus aspectos es un hecho generalizado especialmente evidente en el arte contemporáneo, que ha pasado por las fases de inspiración e imitación para después valorar el arte oriental en todas sus manifestaciones. Además se produce una valoración y asimilación de aspectos de la cultura oriental, como la filosofía o la religión, dentro de la vida cotidiana. La atracción por el budismo en concreto viene motivada por su carácter heterodoxo y rebelde; este rasgo que en la mayoría de los países asiáticos se ha perdido al institucionalizarse la religión, ha sido retomado por los occidentales que se sienten atraídos por el conflicto que el budismo plantea con las reglas imperantes en la sociedad capitalista e industrial. Sin embargo, este carácter contracultural no impide que con el tiempo se haya producido también una asimilación, y en la actualidad se utilicen ciertas técnicas budistas, como la meditación, para facilitar la vida dentro de la sociedad occidental, por haberse comprobado su eficacia contra algunos de los problemas que aquejan a la vida moderna.

A partir de los años sesenta la ocupación china de Tíbet y las subsecuentes oleadas de emigración, muchas de ellas dirigidas a los países occidentales ⁹, han hecho que aumenten los contactos, y han sido sin duda responsables del enorme interés que han despertado, principalmente en Estados Unidos, los fenómenos más espirituales y psicodélicos del lamaísmo.

⁸. - Las *stupas* son el símbolo más universal del budismo, son monumentos funerarios y relicarios. Las piedras *mani* tienen inscritos *mantras* y aparecen amontonadas en los caminos. Para una explicación más extensa ver págs. 271-274 y 308, respectivamente.

⁹. - Se calcula en ciento veinte mil el número de tibetanos exiliados. La mayoría viven en India (como el Dalai Lama) y el resto están distribuidos en su mayor parte entre Nepal, Suiza, Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos.

Esto ha coincidido con la apertura de varios países del Himalaya a Occidente ¹⁰, la llegada en número más abundante de objetos artísticos al mercado (muchos fueron traídos por los exiliados), y el estudio sistemático de los documentos aportados por los primeros viajeros, tanto escritos como gráficos.

Por otra parte la iglesia lamaísta en el exilio ha intentado granjearse aliados a través de las diferentes órdenes monásticas, y muy especialmente de la Gelukpa, por medio de la figura del actual y decimocuarto Dalai Lama (Premio Nobel de la Paz en 1989). Su labor propagadora ha tenido cierto éxito y han creado comunidades, continuadoras de las tibetanas, en varios países occidentales entre los que se cuenta el nuestro ¹¹. Para asegurar la transmisión de la tradición tibetana se reconocen reencarnaciones de *lamas* tibetanos en niños nacidos en las comunidades occidentales, y el Dalai Lama y otros *lamas* las visitan y realizan ceremonias en ellas.

La influencia en sentido contrario, es decir, de Occidente sobre Oriente, y en concreto sobre la zona del Himalaya no es tan conocida. Es evidente que desde la caída del gobierno del Dalai Lama por la invasión china han aparecido críticas, dentro de la corriente marxista, al antiguo sistema de gobierno, que podría calificarse de feudal, y esto se ha producido no sólo por la influencia de la China comunista, sino incluso entre los grupos de exiliados que sin duda hoy en día no aceptarían tan fácilmente la vuelta al sistema político-económico tradicional. Incluso el propio Dalai Lama en sus discursos y entrevistas realizadas en Occidente parece entonar un *mea culpa* y dice haber comprendido las ventajas de la democracia.

En cuanto a la formación de colecciones de arte del Himalaya, conviene señalar las más antiguas: la del Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leyden formada en 1897 a partir de los fondos de P. Mövis; la del Museo de Newark

¹⁰.— Tras los enfrentamientos acaecidos a principios del siglo XX se hizo difícil para los occidentales acceder a estos países, que se han abierto a la entrada de turistas a partir de los años 70.

¹¹.— Existen comunidades en las principales ciudades y centros religiosos en las Alpujarras granadinas (Gelukpa) y en Huesca (Kagyupa).

formada en 1910 con los fondos del Dr. A. L. Shelton; y la del Museo Guimet a partir de las donaciones del estudioso J. Bacot en 1912 (aunque ya existía un fondo en el primer Museo Guimet establecido en Lyon en 1879) formadas por objetos recogidos en el Tíbet oriental durante sus expediciones en los años 1909 y 1910, en los que predomina la influencia china porque se trata de obras tardías (siglos XVIII-XIX) ¹².

En Gran Bretaña las colecciones se desarrollan en el siglo XIX, época que marca los inicios de las relaciones entre ambos países, aunque antes ya habían llegado objetos a través de India y China. Esto prueba una vez más lo falso del supuesto aislamiento de Tíbet. En 1893 llegan los primeros objetos procedentes de Tíbet al British Museum, y también objetos procedentes de Bhután y Sikkim, zonas con las que las relaciones son más fáciles. Las colecciones continúan aumentando en el siglo XX, especialmente en los años sesenta. Son dignas de mención, además de la citada, las existentes en el Victoria & Albert Museum en Londres, así como la del Ashmolean Museum de Oxford y la del Merseyside Museum de Liverpool.

En Estados Unidos existen unos fondos importantísimos de arte del Himalaya, aunque quizás su desarrollo sea posterior (las primeras exposiciones importantes de arte tibetano y nepalí tienen lugar en 1964). Además del Museo de Newark, hay que destacar a Los Angeles County Museum (probablemente la mejor colección en el mundo occidental), el Museum of Fine Arts de Boston y el Museum of Art de Cleveland, y la existencia de valiosas colecciones privadas que, gracias a la política cultural norteamericana, suelen acabar incorporándose a un museo estatal (es el caso de la valiosa colección Heeramanek que fue adquirida por el Los Angeles County Museum en 1969).

Otros museos con fondos a destacar son el Museo Real de Arte e Historia de Bruselas, el Museo Nacional de Arte Oriental de Roma (que

¹². - A finales de 1990 la colección del Museo Guimet ha sido enriquecida de forma notable con la donación Lionel Fournier que aporta objetos de enorme calidad, de mayor antigüedad y en los que predominan las iconografías de tipo terrorífico, bastante raras en los fondos anteriores.

recoge la colección de Giuseppe Tucci), el Rijksmuseum de Amsterdam, la colección Etnográfica de la Universidad de Zurich y el museo del Hermitage de San Petersburgo.

Todo esto contribuye a que, poco a poco, se vaya ampliando el conocimiento sobre la civilización del Himalaya, aunque éste es un proceso dentro del cual todavía nos encontramos. Las lagunas aparecen sobre todo en el campo puramente artístico puesto que ha predominado una imagen en exceso decorativista del arte tibetano, en la que se cargan las tintas en aquellos aspectos más exóticos e incluso apocalípticos.

II.- LAS FUENTES HISTORIOGRAFICAS OCCIDENTALES.

Estas fuentes además de las más antiguas ya citadas (ver pág. 4), y el caso notable de Marco Polo ¹³, corresponden fundamentalmente a aquellos autores que viajaron al Himalaya, o fueron pioneros en su estudio a partir de los primeros testimonios y por lo tanto son la base de todas las investigaciones posteriores. Gracias a ellos tenemos descripciones de los paisajes, los habitantes, las costumbres, los rituales, y lo que es especialmente importante para nuestro trabajo, de las construcciones (templos, stupas, palacios), su decoración, el tipo de imágenes que contenían, etc... Esto es de especial relevancia pues se trata de zonas que evolucionaron lentamente por lo cual las descripciones de los primeros viajeros siguen siendo de utilidad y también porque, dada la destrucción de su patrimonio que ha tenido lugar en nuestro siglo por diversas razones, a veces constituyen el único medio para valorarlo y estudiarlo de manera global. Estos autores en ocasiones muestran interés por un tema en concreto, por lo que hemos procurado centrarnos en las obras relacionadas con el aspecto artístico, pero no podemos dejar de considerar ciencias auxiliares, como la lingüística o la antropología.

En una primera etapa, debido fundamentalmente a la dificultad de las vías de comunicación, son pocos los europeos que tienen contacto con Oriente y suelen ser o comerciantes, como Marco Polo, o misioneros, jesuitas o capuchinos, que son los primeros en hacer llegar noticias a Occidente y despertar el interés por el mundo del Himalaya.

Es el caso del jesuita portugués Antonio de Andrade que nos relata sus visitas en los años 1626 a 1628. Sus notas fueron muy populares y conocieron múltiples traducciones a diversos idiomas, entre ellos al castellano. También jesuitas fueron los misioneros Cacella y Cabral que

¹³. - Si bien Marco Polo no visitó Tíbet sí que da noticias sobre la zona, y además visita la corte china en un momento (dinastía Yuan) en el que las relaciones con Tíbet son bastante estrechas.

viajan en 1630 de Bhután a Shigatse; fueron bien recibidos y en su afán de convertir a los tibetanos encontraron en el Lamaísmo múltiples parecidos con el cristianismo, por ejemplo el culto dado a Tara les recuerda el de la Virgen María y las representaciones de triadas de *Bodhisattvas* les hacen pensar en la Santísima Trinidad. En 1712 Ipolito Desideri de Pistoia recorre Tíbet permaneciendo varios meses en Lhasa y el relato de su viaje resulta especialmente interesante debido al nivel cultural del jesuita, que incluso entendía el tibetano ¹⁴. Los capuchinos organizan misiones en esta misma época a Tíbet y Nepal destacando los documentos escritos por el padre Domenico da Fano prefecto de Tíbet en 1713 y de 1716 a 1722.

Se puede decir que todos estos misioneros cristianos fracasaron a la larga en su intento evangelizador. Aunque en un primer momento fueron bien recibidos por los tibetanos debido a su espíritu tolerante y a su tendencia a favorecer cualquier religión ritualista, éstos después se desinteresaron por la doctrina extranjera. Sin duda, la vergonzosa competencia que se estableció entre las diferentes órdenes misioneras por el reparto del territorio no contribuyó a crear una buena impresión entre los tibetanos; incluso el Papa se ve obligado a intervenir decidiendo a favor de los capuchinos.

Los viajes a los países del Himalaya en el siglo XVIII tienen una evidente finalidad comercial y manifiestan la competencia existente entre los tres grandes imperios de la zona: Rusia, China e Inglaterra. Por parte británica destacan George Bogle, enviado en 1774 por la Compañía de las Indias Orientales para abrir nuevas rutas comerciales, y William Moorcroft que visitó Ladakh, al dirigirse hacia Asia Central buscando caballos.

A pesar de que los viajeros son todavía poco numerosos, sus relatos permiten un conocimiento inicial del mundo del Himalaya y de su lengua, y abren el camino a los eruditos para el estudio de la cultura tibetana llevado a cabo en los siglos posteriores.

¹⁴. - Ver F. de Filippi (1937), *An account of Tibet: Travels of Ippolito Desideri of Pistoia S. J. 1712-1727*, London, s. e. (F).

A finales del siglo XIX los viajeros se multiplican, crece la afición por explorar territorios desconocidos para completar la cartografía, y a veces sus expediciones llegan a nosotros en libros ilustrados con fotografías que constituyen un valioso documento. Este afán explorador tiene un evidente carácter político agresivo, porque de lo que se trata es de abrir el camino para la explotación económica de los territorios y forma parte de la competencia establecida entre las naciones europeas por el reparto del mundo.

En esta línea está la primera incursión inglesa en Tíbet, dirigida por Younghusband ¹⁵. Es a partir de esta primera expedición, en la que iban personas que ya conocían la lengua y costumbres tibetanas, cuando el interés empieza a dirigirse a campos más específicos produciéndose la difusión de obras literarias tibetanas y el estudio de su lingüística (en 1834 A. Csoma de Körös publica el primer diccionario y gramática) lo que permitirá la aparición de los primeros estudios iconográficos realizados a partir de los textos. Además, empieza a desarrollarse el interés hacia la actividad artística y se forman las primeras colecciones, se realizan las primeras exposiciones ¹⁶ y surgen los primeros estudios (Rockhill, Grünwedel, Getty). Son muy importantes, por su recopilación de todo tipo de datos, especialmente en relación con la religión, las obras de L. A. Waddell que todavía no han sido superadas en algunos aspectos. Su caso es especialmente notable, pues su primera obra (1895) fue escrita sólo a base de la información que llegaba sobre Tíbet a India. En ella se muestra como uno de los defensores de las supuestas concomitancias entre el cristianismo y el budismo tibetano.

¹⁵.- Ver la obra de Landon (1905), *Lhasa, an account of the country and people of Central Asia and of the progress of the mission sent there by the English Government in the years 1903-1904*, London, Hurst & Blackett. (F).

¹⁶.- En Francia en 1904 se celebra una exposición de la colección Gumpel con objetos chino-tibetanos y chino-mongoles. Ver el catálogo de J. Deniker y E. Deshayes (1904), *Ouvres d'art et de haute curiosité du Tibet*, Paris, Exposition Hôtel Drouot, 19 al 20 de noviembre. (F).

Algunos occidentales consiguen pasar en Tíbet largas temporadas. El primer occidental invitado a Lhasa es Charles Bell que ostentaba el cargo de Political Officer en Sikkim y fue desde 1920, y durante un año, huésped del decimotercero Dalai Lama. Nos ha dejado testimonios y estudios sobre la cultura tibetana en sus libros; es el primero que intenta un estudio sistemático de la historia de la civilización tibetana. Hugh Richardson, Political Representative del gobierno inglés en Tíbet durante los años 1936-1950, ha escrito también obras fundamentales.

Alexandra David-Neel, erudita francesa, es autora de varios libros donde recoge sus experiencias. Su personalidad es especialmente importante porque asimiló la cultura tibetana de una manera extraordinaria, convirtiéndose al Lamaísmo y adoptando a un *lama* tibetano. Sus obras nos brindan abundantes datos sobre la religión. Otras mujeres que viajan a la zona son Isabelle Bird Bishop que visita Ladakh y Nina Mazuchelli que va a Sikkim.

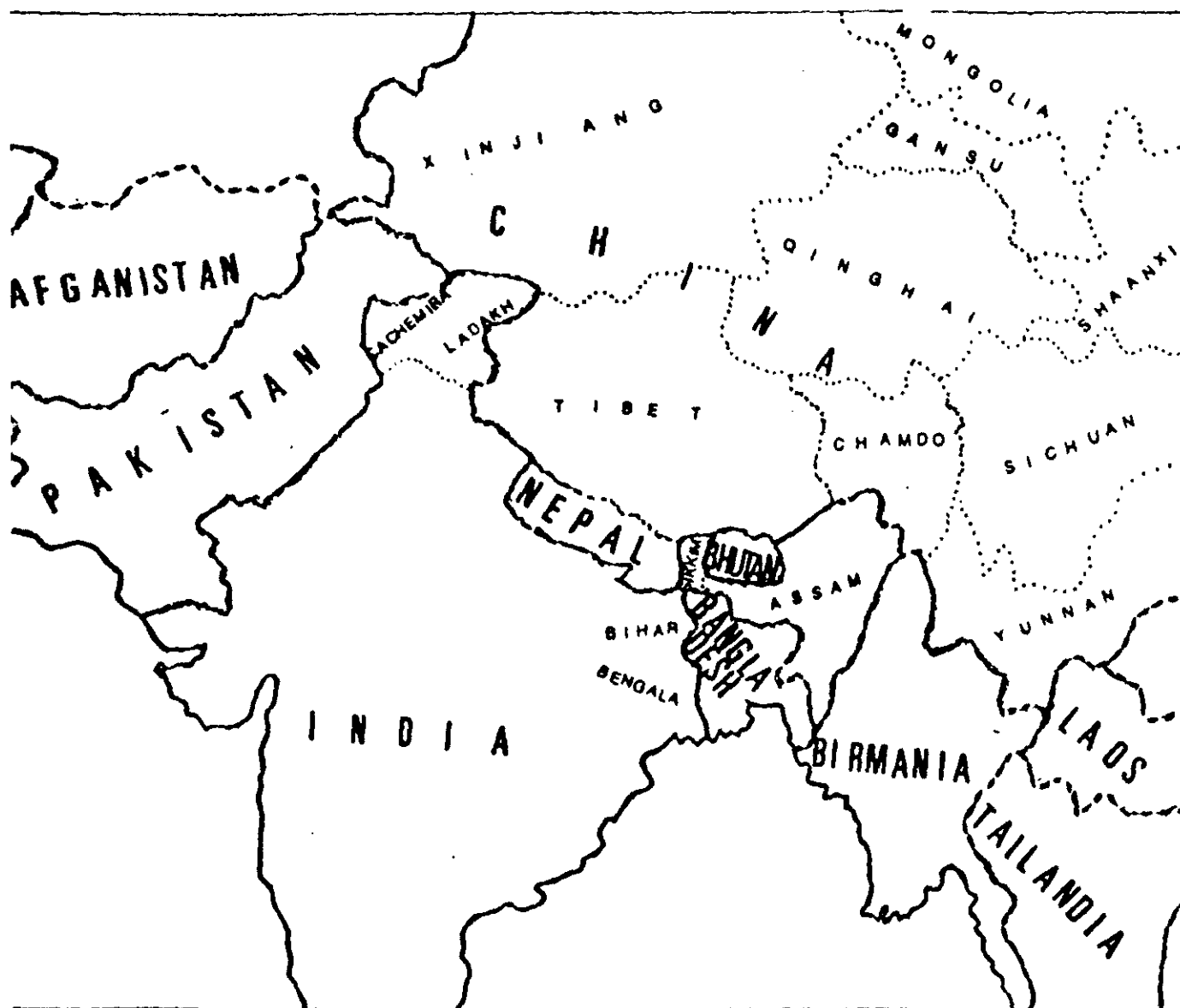
Los estudios de todo tipo sobre la civilización tibetana comienzan a desarrollarse y sus autores pueden considerarse pioneros en la investigación de la cultura tibetana. Destaca la obra de J. Bacot que recopila documentos que permiten reconstruir la historia de Tíbet y las obras de Sarat Chandra Das y de Aurel Stein.

Las obras de Giuseppe Tucci ocupan un lugar excepcional. Realizó ocho viajes a Tíbet a partir de 1929 y dio a conocer monumentos y corrientes estilísticas hasta entonces desconocidas. Sus obras son fundamentales para el estudio de la civilización tibetana y especialmente para el arte.

Bastante conocido y con abundantes datos es el relato de Heinrich Harrer, montañero austriaco que durante la Segunda Guerra Mundial fue hecho prisionero por los ingleses en India de donde escapó huyendo a Tíbet.

A partir de la invasión china los *lamas* emigraron a países occidentales y muchos de ellos trabajan en museos y fundaciones relacionadas con la civilización tibetana, aportando nuevos datos para el conocimiento de la misma. Especialmente conocidos son los textos del actual Dalai Lama. Destaca también la obra del *lama* Chögyam Trungpa.

MAPA DE LOS PAISES DEL HIMALAYA
DENTRO DEL MUNDO ASIATICO (CON LAS FRONTERAS ACTUALES)



CAPITULO II.- EL MEDIO FISICO.

Al hablar de las regiones del Himalaya (en sánscrito "morada de las nieves") se hacen necesarios los superlativos. El hecho geográfico fundamental es la propia cordillera, la más alta del mundo, que atravesando el continente más extenso presenta catorce cimas que sobrepasan los ocho mil metros y por lo menos setenta picos de más de siete mil metros de altura, y se extiende entre el subcontinente indio y la meseta de Tíbet, desde Afganistán hasta la región de Yunnan en China ¹⁷.

No es de extrañar, debido a la impresionante presencia de la cordillera, que, tradicionalmente, los habitantes de esta zona hayan creído que los dioses viven en estas montañas. De esta manera el medio geográfico queda intrincadamente unido al sentimiento religioso. El monte más sagrado, el monte Kailasa, de altura relativamente modesta (6.714 metros), levanta su silueta en forma de pirámide aislada sobre la llanura transhimaláica ¹⁸. Es venerado por varias religiones: por el jainismo y la religión Bon; por los hindúes que lo identifican con el monte Meru, situando en él la residencia de los dioses y haciendo de él el eje del universo (*axis mundi*); y por los tibetanos, pues desde este monte Padmasambhava, el fundador del Lamaísmo, se impuso sobre las divinidades locales.

La cordillera marca también las relaciones con los pueblos vecinos. A pesar de su altitud no ha constituido una barrera sino una encrucijada de caminos y un lugar de paso para las rutas que unían Pakistán, India, China, Tíbet y Asia Central. Sin embargo, sus habitantes han sido

¹⁷. - A través de cerca de 2.800 kilómetros de largo formando un arco con una amplitud entre los doscientos y los quinientos kilómetros. Topográficamente el Himalaya se puede dividir en tres zonas paralelas: el Gran Himalaya donde se encuentran los picos más altos (Everest, 8.848 metros, el más alto del mundo, y Kanchenjunga, 8.597 metros); el Himalaya medio o Himachal, con alturas de 3.000 a 4.500 metros; y por último el Himalaya exterior o cordilleras Sivalik, con una altura media de 1.000 a 1.500 metros.

¹⁸. - El monte Kailasa está situado en la zona occidental de Tíbet dominando la altiplanicie y cerca del lago Manasarowar, considerado también sagrado por los tibetanos.

considerados como peculiares por su forma de vida, e incluso como bárbaros, especialmente por los chinos. Su inexpugnabilidad ha sido exagerada y hay que tener en cuenta que es reciente y está en relación con los conflictos fronterizos de los últimos años surgidos en gran medida por los intereses coloniales occidentales.

Existen diferencias entre la vertiente norte del Himalaya, el Transhimalaya, y la sur. La parte septentrional, donde se encuentran Tíbet y Ladakh, forma parte de la alta meseta centroasiática (con más de 4.000 metros de altura) y es prácticamente un desierto porque el obstáculo del Himalaya impide la llegada de las lluvias. El lado meridional, donde se encuentran Nepal, Sikkim y Bhután, recibe las lluvias monzónicas y descende en un gran escalón desde los 8.000 metros de las cimas más altas de nieves perpetuas hasta los apenas 100 metros de altura de la llanura indogangética, en la que encontramos incluso selvas (el Terai).

La población que llamamos tibetana pertenece al tronco étnico tibetano-mongol, y su lengua a la rama tibetano-birmana. Las leyendas que hacen derivar su origen de la unión de un mono de la selva y un ogro o demonio de las rocas hembra, podrían reflejar la antigua unión llevada a cabo entre las tribus Chang (no chinas) representadas por el ogro, con las tribus agrícolas del sur, representadas por el mono ¹⁹. En cualquier caso, parece que los primeros pobladores descendieron desde el noroeste de Asia Central hacia el sur, y desde el nordeste de Tíbet hacia el centro del país, para después cruzar el Himalaya y llegar hasta Nepal, Bhután y Sikkim.

La mayoría de la población habita en las partes menos elevadas, donde también se encuentran los monasterios y los templos. Es un área que se extiende en forma de arco desde el río Indo, cerca de Gilgit en Cachemira, hasta la curva del río Brahmaputra en la región de Assam. La población mayoritaria en toda la zona es la perteneciente al tronco tibetano-birmano de la raza mongola. Su origen está en las tribus nómadas-pastoras que en época anterior a la era cristiana se extendieron por el amplio territorio que

¹⁹. - P. Pal (1983 I), *Art of Tibet*, catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, Berkeley, Univ. of California Press.(C), pág. 16.

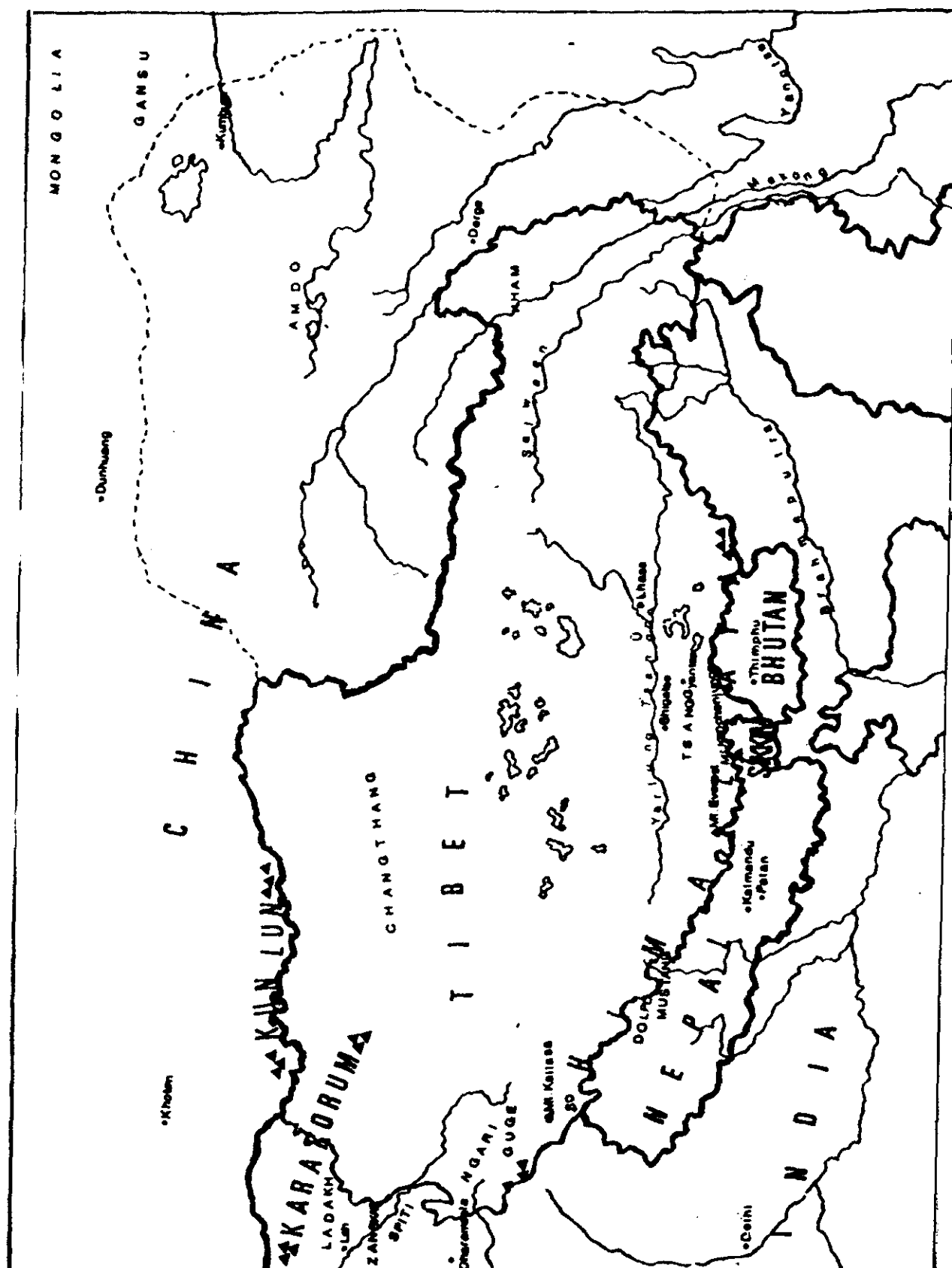
va desde el este de Asia Central a la zona noroeste de China, y descendieron luego hacia las tierras más fértiles al oeste y al sur de la cordillera (Assam, en India, y Nepal), como se puede comprobar analizando el estudio de la evolución y difusión de su lengua.

Un rasgo interesante del Himalaya es su característica de mosaico donde están representadas una gran variedad de culturas y religiones. A pesar de que han existido tradiciones culturales unificadoras como la india y posteriormente la tibetana y la islámica, perviven otros grupos étnicos con lenguas y culturas diferentes. Esto se explica, entre otras razones, por el relieve compartimentado y las dificultades de comunicación.

En cuanto a la religión, el budismo predomina, en los pueblos del alto Himalaya (Tíbet, Ladakh, Bhután y Sikkim, zonas estas últimas que podemos considerar como provincias tibetanas desde el punto de vista cultural). Existen áreas, generalmente los valles más bajos, como Himachal Pradesh y el centro de Nepal, donde la religión mayoritaria es el hinduismo; en otras zonas, como Baltistan (Pakistán) se practica la religión islámica. Además, debido al aislamiento de algunas zonas, perviven ritos mágicos pre-religiosos animistas, y como es bien sabido, coexisten en algunos lugares de manera pacífica varias religiones, como es el caso del hinduismo y del budismo en el valle de Katmandú. Por otro lado, no se puede decir que exista una gran uniformidad entre los practicantes de una misma religión, y así en dos países lamaístas como Nepal y Tíbet encontramos diferentes tipos de sacerdotes, ritos, o divinidades.

MAPA DE LOS PAISES DEL HIMALAYA

----- indica las fronteras de Tibet hasta 1910.



I.- TIBET.

En la actualidad es una Región Autónoma que forma parte de la República Popular China, pero gozó de independencia política hasta 1950. Una gran parte del territorio actual se corresponde con el que controlaba el Dalai Lama (ver mapa pág. 20). Tiene una extensión de 1.800.000 kilómetros cuadrados, que equivale aproximadamente a la superficie de Francia, Bélgica, Holanda, la antigua R. F. A. e Italia juntas, es decir un territorio similar a la mitad de la C.E.E. actual ²⁰, con una altitud media de 5.000 metros, presenta una densidad de población baja (apenas tres millones de habitantes antes de la invasión china). Las lluvias y las nieves son escasas seco porque la cordillera del Himalaya impide el paso de los monzones ²¹.

El factor geográfico predominante lo constituye el Himalaya que se encuentra al sur del país, y donde nacen, en la parte oriental, varios ríos como el Salween, el Mekong, el Yangtse, y el Brahmaputra, en tibetano Yarlung Tsangpo, que es el que atraviesa una mayor parte del territorio, y cuyo afluente el Kyitschu o Kyi (también llamado Lhasa) pasa por su capital, Lhasa. Otros cordilleras limitan el país y crean barreras naturales: al oeste los montes Karakorum y al norte los Kun-lun, que se extienden hacia el este.

La mayoría de las ciudades se encuentran en el sur, en la zona llamada Tsang, que constituye las dos séptimas partes de la superficie total. En esta zona vive casi toda la población debido a sus condiciones climáticas favorables que permiten la agricultura sedentaria y la existencia de bosques. Los núcleos habitados son dispersos y surgen casi siempre en torno a monasterios, que eran además centros comerciales. En el centro, U

²⁰. - Con una longitud de oeste a este de 2.800 kilómetros y de 1.300 de norte a sur.

²¹. - Esta situada entre los 78 y 99 grados de longitud este, y entre 28 y 37 grados de latitud norte. Los efectos climáticos de la altitud se ven compensados por la latitud que es la misma que la de Marruecos.

o dBus, que se corresponde a las dos séptimas partes de la superficie total, entre montes con praderas y lagos, viven los nómadas ganaderos con rebaños formados fundamentalmente por *yaks* y *dzos* (cruce de *yak* y vaca). El norte, Changthang, "la llanura septentrional", constituye la zona más extensa, las tres séptimas partes del total de la superficie, y la más inhóspita, prácticamente un desierto con algunos lagos y montes de una altura media de cinco mil metros, y un clima frío, en el cual las tormentas de vientos gélidos se suceden sin descanso. Está muy poco poblada, únicamente por nómadas que acuden a esta zona atraídos por la caza de lobos, osos, leopardos de las nieves, asnos salvajes, antílopes, almizcleros, gacelas y *yaks*, o en busca de minerales, sales, sosa y bórax.

Además de estas tres zonas de norte a sur, podemos diferenciar el oeste, el Tíbet occidental (Ngari) al oeste del monte Kailasa en la zona alta de los valles del Indo y el Suttlej, que en la actualidad se corresponde a las regiones de Guge, Ngari, Ladakh, Zaskar y Spiti (las tres últimas en la actualidad pertenecen a India); y el este (que pertenece a China en la actualidad) con las regiones de Amdo, que constituye el paso a Gansu y Mongolia, y Kham, zona en la que la influencia china fue siempre muy fuerte, pues se trata de la zona topográficamente más abierta a las comunicaciones. Al sudeste, al norte de Nepal, existe una zona de clima más tropical (Dolpo y Mustang), donde se pueden cultivar productos como el arroz y el maíz, y que a partir del siglo XVIII (período Gurkha) se incorporó al reino nepalí.

Los datos sobre la población actual son poco exactos, algunos autores ²² hablan de 1.700.000 habitantes. Desde luego la densidad de población es baja, y a partir de los datos con que contamos se puede establecer que en las últimas décadas se ha producido una disminución de la población. Para algunos autores esto se explica por la invasión china y la consecuente represión, pero ya Charles Bell ²³ señaló a principios del siglo XX la

²².- W. Zwaif (1981), op. cit., pág. 21.

²³.- C. Bell (1928), *The people of Tibet*, Oxford, Clarendon Press. (F).

disminución de la población citando como posibles causas la poliandria ²⁴, las enfermedades venéreas y la sangría de la población que suponen los monasterios que observan el celibato.

La población mayoritaria (el noventa y seis por ciento) pertenece al tronco tibetano-birmano de la raza mongola, pero se ha ido mezclando con los chinos con los que siempre hubo un mayor contacto que con el resto de los pueblos limítrofes, por no existir el obstáculo del Himalaya. El resto lo constituyen varias minorías como los *menpas*, los *lopas*, los *dempas* y los *nakhis* o *naxis*. A los diferentes tipos que habitan en el sur se les designa con el término *mon*.

La lengua pertenece a la familia chino-tibetana, dentro de la que también se encuadran el chino y el birmano, siendo esta última lengua la más parecida al tibetano por lo que se suele hablar de tibetano-birmano.

La agricultura es bastante limitada, por lo que para conservar las tierras sin divisiones existe la institución del mayorazgo. El cultivo predominante es la cebada de montaña (*T. gingke*) que tiene la ventaja de crecer hasta en alturas de cinco mil metros y constituye la base de la alimentación de los tibetanos cocinada en forma de tortas (*T. tsampa*) hechas con harina mezclada con mantequilla de *yak*. En las zonas más meridionales y algo menos elevadas también se cultiva el trigo, las patatas, las legumbres, el maíz y el arroz. Se utilizan tradicionalmente canales de regadío porque las lluvias, debido a la altitud, son escasas.

La riqueza de yacimientos de metales (oro, plata, cobre, hierro, uranio...) y minerales (carbón, bórax...) es enorme y además éstos se encuentran prácticamente intactos por prohibir la religión la explotación minera (ver pág. 181). Por esta misma razón, constituye uno de los motivos que ha alimentado el imperialismo de otras naciones.

²⁴. - Un rasgo característico de la sociedad tibetana, que se mantiene en la actualidad, es la poliandria. Su origen está en relación con la institución del mayorazgo, ya que la mujer suele contraer matrimonio con varios hermanos como una manera más de asegurar que la propiedad no sale de la familia, pero también podría explicarse por la tradición viajera de la sociedad tibetana, que ocasiona la falta continua del marido.

Otra riqueza la constituye la ganadería (*yaks*, *dzos*, vacas y cabras). El *yak* es el animal más característico pues sobrevive perfectamente en las zonas altas y se pueden aprovechar todas sus partes. Aporta uno de los elementos base de la alimentación: la leche, sobre todo la mantequilla, y además puede servir como animal de labranza y carga. Hay también pastizales y bosques (estos últimos suponen el cinco por ciento de la superficie total de Tíbet y en ellos abundan las coníferas), especialmente en el sur y en el este.

Una actividad fundamental la constituye el comercio. En Tíbet existe la tendencia a un autoabastecimiento limitado por las condiciones climáticas, que obliga a los habitantes de las diferentes zonas a intercambiar sus productos, y hace de cada tibetano un comerciante, un viajero y, casi se puede decir, un peregrino, al hallarse las motivaciones religiosas intrincadamente unidas a la vida económica ²⁵. Se trata de una actividad ejercida por todos los grupos sociales pero a la que se dedican de manera exclusiva especialmente los extranjeros, nepalíes y ladakhíes, que suelen ser los propietarios de las mejores tiendas en las ciudades. En los mercados se encuentran fundamentalmente productos locales y alguno de importación de consumo popular como el té chino. La mayoría de las importaciones quedan reservadas para las clases altas y provienen de India, Bhután, Nepal y China, a través de rutas comerciales que sirven también como vías de comunicación religiosa, por las cuales llegan los peregrinos.

²⁵.- La dispersión de templos y monasterios por toda la geografía está en relación con las costumbres viajeras de los tibetanos. Facilita no sólo un lugar para el rezo, sino también un refugio.

II.- LADAKH.

Ladakh, en la actualidad corresponde al estado de Jammu-Cachemira de la Unión India, sin embargo, tanto geográfica como culturalmente es parte de Tíbet. Constituye una prolongación de la alta meseta tibetana y formaba parte del antiguo Tíbet occidental (como Mustang y Dolpo que hoy pertenecen a Nepal).

Es una región de cien mil kilómetros cuadrados con una altura media de cuatro mil metros, formada por valles desolados y montañas inaccesibles, rodeada por el Himalaya al sur y por los montes Karakorum al norte (ver mapa pág. 27). Es atravesada por dos grandes ríos provenientes de los glaciares, el Indo y el Swat, y por el Zanskar, afluente del Indo. Desde Leh, la "capital" ²⁶, se divisan al menos tres picos: el Chogori (8.611 metros), el Gasherbrum (8.035 metros) y el Masharbrum (7.803 metros).

La zona está limitada al este por Tíbet; al sur por Lahul y Spiti (en los estados actuales de Himachal Pradesh y Uttar Pradesh en India); al oeste por Cachemira, con la que se comunica a través del paso de Zoji-La, los montes Zanskar y Tíbet; y al norte por Sinkiang (China) y los montes Karakorum.

Presenta un paisaje árido debido a la altura de las montañas que impiden la llegada de los monzones, pero en medio del desierto casi total aparecen oasis donde se puede cultivar la cebada y crecen los albaricoqueros y los chopos. Se utiliza la irrigación a través de canales.

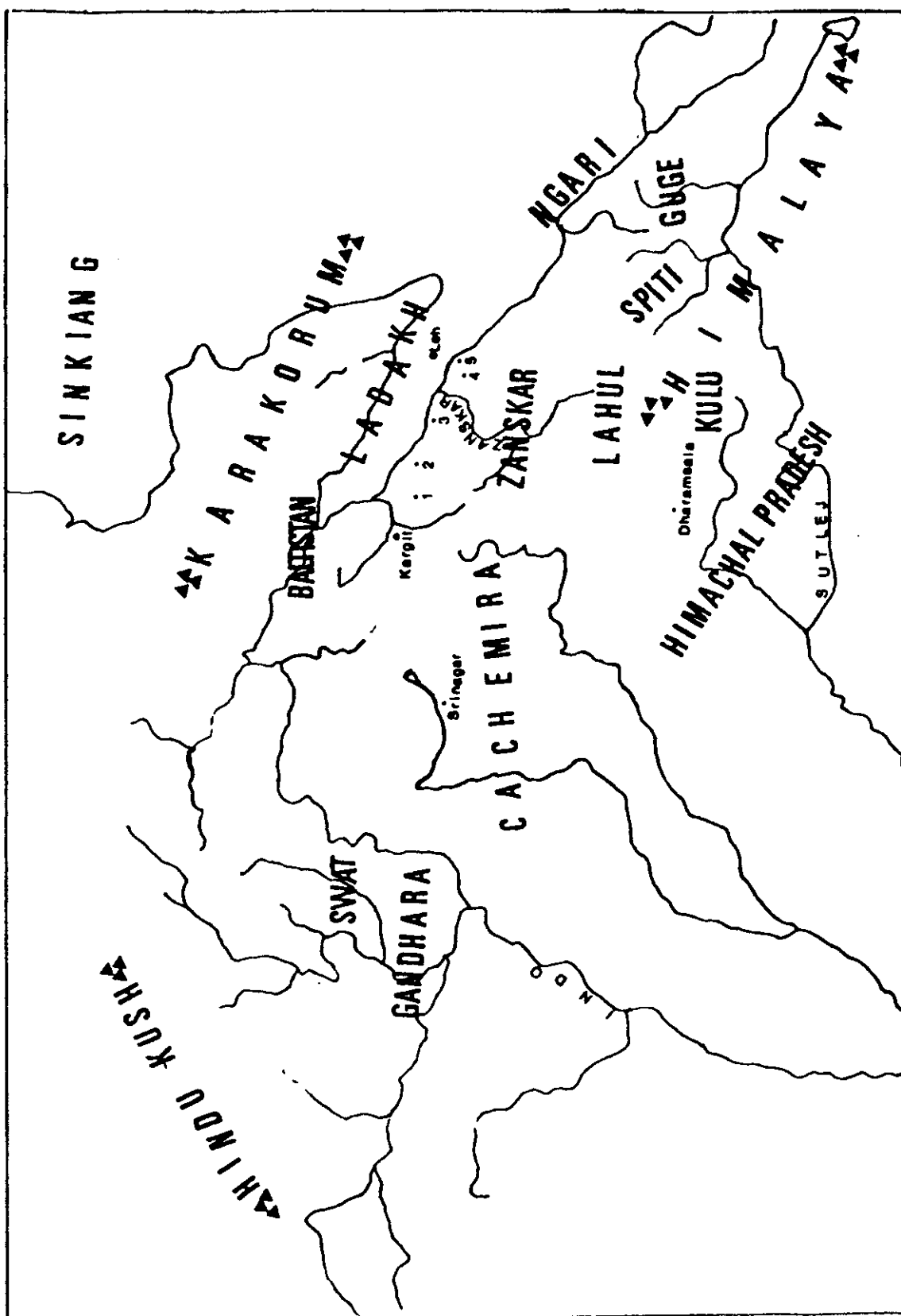
Las tres regiones fundamentales de Ladakh son Purig al oeste, la zona central (Ladakh), y Guge al este que limita con la provincia tibetana de Tsang. Al sudeste se encuentra la alta meseta de Changthang, prácticamente desértica, donde la única población existente es nómada.

²⁶. - No se puede hablar de capital política ya que Ladakh no constituye un estado independiente.

Su población originaria era indo-europea (los dardos, similares a los habitantes de Cachemira) a la que posteriormente, en torno a los siglos VI y VII, se añaden los nómadas tibetanos que en la actualidad constituyen la población mayoritaria. La población actual total se calcula en unos ciento treinta mil habitantes, que ocupan menos del uno por ciento del territorio, por lo que presenta la densidad de población más baja de Asia. Su lengua es un dialecto del tibetano y la escritura es la misma que la tibetana clásica. El término Ladakh se aplica sólo a las zonas de religión lamaísta e incluye la zona de Zaskar, a pesar de la existencia en la región de áreas de población y religión islámica como Kargil. Los refugiados llegados de Tíbet en los últimos años se encuentran especialmente en las zonas cultivables y en las ciudades como Leh y Kargil.

Leh, su "capital", situada en un enclave fundamental entre las rutas provenientes de Asia Central, Tíbet, el norte de Pakistán, Cachemira y China, fue un importante centro comercial desde el siglo IX. A través de esta ciudad las mercancías llegaban a Yarkand en la Ruta de la Seda. Era famosa por la variedad de sus productos, entre los que destacaba la lana *pashmina* procedente de Changthang que se exportaba a Cachemira donde era manufacturada.

MAPA DEL HIMALAYA OCCIDENTAL



III.- NEPAL.

En este reino, situado en la vertiente sur del Himalaya con un territorio que se extiende a lo largo de un área de 141.000 kilómetros cuadrados, se encuentran no sólo el monte más alto del mundo, el Everest (T. Chomolungma, 8.848 metros), sino también otros de alturas considerables como el Kanchenjunga (8.597 metros) y el Nanda Devi (7.817 metros). Limita al norte con Tíbet; al sur con el Terai y las regiones de Uttar Pradesh y Bihar (India); al este con la frontera de Sikkim donde se encuentra el monte Kanchenjunga; y al oeste de nuevo con India (ver mapa pág. 20).

Nepal tiene la característica de poseer dentro de su territorio una gran variedad de climas que se van escalonando: desde el ártico de las alturas del Himalaya, pasando por las altas mesetas con una altura media de 1.400 metros irrigadas por varios ríos, entre los que destaca el Bagmati que forma el valle de Katmandú, hasta las selvas tropicales de la llanura del Ganges, el Terai, de clima monzónico y extremadamente fértiles.

La capital, Katmandú, tiene 300.000 habitantes y está situada a 1.300 metros de altura en el valle del mismo nombre, zona donde habita la mayoría de la población y que es el centro político y cultural donde se encuentra las ciudades de Katmandú, Bhaktapur (antes Bhadgaon) y Patan (antes Lalitpur); este valle constituía el antiguo reino de Nepal. El resto de los territorios fueron conquistados, en el período Gurkha, a partir del siglo XVIII. De hecho el término "Nepal" se refería tanto el país como al valle de Katmandú. Es una zona muy fértil de vegetación semitropical donde crece la cebada, el trigo, el maíz, el arroz y diversas verduras. La tierra se aprovecha al máximo mediante la irrigación y los cultivos en terraza.

La diversidad geográfica se complementa con la racial, cuyo origen está en las migraciones milenarias de dos razas fundamentalmente: la indo-aria y la mongol. Estas se encuentran mezcladas en algunas zonas, particularmente en el valle de Katmandú, y aisladas en otras; por ejemplo existe población mongol, probablemente emigrada desde las altiplanicies de Tíbet,

mayoritariamente lamaísta e incluso practicante de la religión Bon en zonas del norte como Mustang, Dolpo (ambas al noroeste), y Solu-Khumbu, al nordeste, donde habitan los famosos *sherpas* ²⁷. El valle de Katmandú estuvo habitado siempre por los *newars*, que son un grupo racial mezcla de indo-arios y mongoles tibetanos, y cuya lengua *newari* forma parte del grupo tibetano-birmano, aunque su escritura está basada en el sánscrito. Abrazaron el budismo desde su implantación en Nepal (siglo III a.C.), aunque muchos en la actualidad sean hindúes por ser ésta la religión dominante. Como comerciantes, y sobre todo como artesanos, juegan un papel fundamental en la difusión del arte lamaísta. Su papel como nexo de unión con los tibetanos es decisivo; se producen frecuentes intercambios de población desde el siglo X y contactos comerciales entre los dos países. Incluso en Tíbet existen, especialmente en los centros de intercambio comercial como Lhasa, Shigatse y Gyantse, grupos descendientes de nepalíes (la comunidad *uray*). Posteriormente Nepal ha sido el lugar de refugio de aquellos tibetanos que se veían obligados a emigrar y en la actualidad existen núcleos considerables de población tibetana. Lo curioso del fenómeno es que, a pesar de los siglos de permanencia de estos grupos, no se ha producido una asimilación total, aunque sí un intercambio, y se mantienen las diferentes tradiciones que conviven con sus características originales.

Por su parte, los *gurkhas* tienen un origen indio y su lengua, similar al hindi, se impondrá como lengua oficial hasta constituir el actual nepalí. Su subida al poder supone el afianzamiento del hinduismo como religión oficial frente al budismo. En la actualidad las dos religiones conviven en Nepal, pero la religión de la mayoría de la población es el hinduismo ²⁸. Los budistas constituyen un grupo aparte, que ha perdido la superioridad que mantenía y depende de Tíbet como centro religioso.

²⁷. - Los *sherpas* o "gentes del este" (*shar*: este, *pa*: gente) llegaron de Tíbet hace unos cuatrocientos años para instalarse en los helados valles al sur del Everest.

²⁸. - El budismo es practicado sólo por un 18%, siendo Patan la ciudad con más población de religión budista (32'5 %), seguida de Katmandú (24'5 %). Rieffel (1982), *Le Népal*, Paris, P.U.F., Col. "Que sais-je?". (L), pág. 84.

IV.- BHUTAN.

Este país de forma rectangular con un área de 46.620 kilómetros cuadrados (similar a la de Suiza) limita al norte con Tíbet del que le separan las grandes alturas del Himalaya y las pequeñas montañas de la estepa tibetana, y el resto está rodeado por India: al sur Assam, al este Arunachal Pradesh, y al oeste Sikkim y Bengala occidental (ver mapa pág. 20).

El nombre procede del término indio *Bhotanta*, *Bhotia* o *Bod*, y hace alusión a una región habitada por gente tibetana que es el tipo de población predominante. Esta utiliza como lengua el *dzongkha* ("la de las fortalezas"), un dialecto tibetano, la escritura tibetana y practica la religión lamaísta. De hecho es el único país independiente del mundo en el que esta religión es la oficial. Su nombre local, el utilizado por los propios habitantes es *Druk-yul*, "El País del Dragón" ²⁹.

Es un país en el que predominan los bosques que alternan con los valles. Al norte se encuentran las montañas del Himalaya oriental entre las que destaca el monte Gangri (7.540 metros) y el Chomolhari (7.314 metros). Desde esta zona la altura va descendiendo hacia la zona subtropical de Duar regada por los múltiples ríos torrenciales que descienden hacia el sur, cortando el país en valles separados por montañas, para unirse al Brahmaputra. Esta es la zona más fértil, en la que crece el arroz, uno de los productos que se exporta, la cebada, el trigo sarraceno y el maíz. El país está, por encontrarse en la vertiente sur del Himalaya, bajo el clima monzónico con fuertes lluvias en verano.

En los valles, controlados tradicionalmente por los diversos *dzong* o monasterios-fortalezas, vive la mayoría de la población. Al oeste destacan los valles de Paro, Thimphu y Punakha, con alturas de 2.500 a 1.500 metros, que es la zona más civilizada y constituye el centro político. La lengua actual (*dzongkha*) se impuso sobre los dialectos en la época de la unificación en el siglo XVII (ver pág. 147). La antigua capital es Punakha, y la actual, Thimphu, de 20.000 habitantes fue construida en 1961.

²⁹.- Este nombre deriva de la orden religiosa predominante, la Drukpa.

La población total es de alrededor de 1.300.000 habitantes, de los cuales la mayoría son de origen tibetano (los *Bhotia* que dan nombre al país), aunque también hay población de origen nepalí, sobre todo en el oeste, e india en la parte sur.

V.- SIKKIM.

Sikkim pertenece a la Unión India desde 1975, momento hasta el cual fue un reino independiente. El monte legendario que preside este país es el Kanchenjunga (8.598 metros), al oeste en la frontera con Nepal. Al norte limita con Tíbet; al sur con Bengala occidental y Darjeeling (India); y al este con Bhután (ver mapa pág. 20). En un territorio bastante pequeño, 7.300 kilómetros cuadrados, se dan prácticamente todas las variedades posibles desde el clima ártico al tropical. El término Sikkim quiere decir "Nueva casa" o "País del arroz" y su equivalente en tibetano es Denjong.

Presenta la geografía característica de la vertiente sur del Himalaya con clima monzónico y el usual escalonamiento del relieve acompañado de una vegetación muy variada. Las ciudades aparecen en torno a los valles de los ríos, entre los que destaca el Tista y el Rangit. La capital Gangtok tiene unos 15.000 habitantes de los 300.000 que habitan la región.

Su población originaria son los *lepchas*, mongoloides, que cultivan el arroz y el maíz y mantienen pequeños rebaños de cabras, ovejas y piaras de cerdos. Sin embargo la mayoría de la población es de origen nepalí (reciben el nombre genérico de *tsong*), y llegaron hace doscientos años introduciendo una agricultura más productiva. También existen tibetanos (*Bhotia*). Mientras la población de origen nepalí practica el hinduismo, los dos grupos restantes son budistas lamaístas, y desde luego los contactos con Tíbet siempre han sido muy importantes como se puede deducir por el origen tibetano tanto de la lengua como de la dinastía Namgyal, que ocupó el trono de la región hasta su anexión por India. La economía es básicamente agrícola y entre los cultivos destaca el arroz que da incluso nombre al país. También hay ganadería (*yaks* entre otros animales), y son importantes los yacimientos de oro, plata, cobre y zinc.

CAPITULO III.- LA RELIGION, UN CONDICIONANTE FUNDAMENTAL.

Entre los factores que configuran el desarrollo de la civilización en los reinos del Himalaya destaca la religión como elemento fundamental. La adopción del budismo va unida a la aparición de una organización política, una conciencia nacional, y al desarrollo de una cultura propia y de una producción artística con un estilo peculiar y característico.

Es también el momento en que se crea la escritura tibetana inspirada en el sánscrito ³⁰, y comienza la importante labor recopiladora llevada a cabo por los tibetanos, que ha permitido conocer numerosos textos que de otra manera se hubieran perdido. Se recopilan tanto tradiciones locales, que enlazan con la cultura popular, como los principios de la doctrina budista.

En este capítulo nos centramos en aquellos aspectos de la evolución del budismo más relacionados con la religión del Tíbet, o budismo Vajrayana, pero consideramos conveniente aludir también a sus antecedentes y a aquellas religiones no-budistas que se incorporan a la síntesis que se opera en este país.

El budismo Vajrayana es un vehículo mágico-gnóstico, probablemente con origen en India en la zona de Uddiyana, desde donde pasará al Himalaya, y será en Tíbet donde tendrá continuidad histórica, hasta el punto de que podemos referirnos a él también como budismo tibetano o

³⁰.- La escritura tibetana aparece durante el reinado de Songtsen Gampo (620-650). No coincide con el lenguaje hablado en la actualidad, lo que dificulta enormemente las transcripciones.

Lamaísmo ³¹. Se trata de la versión tibetana de los sistemas esótericos indios (budismo Mahayana con la aportación Tantra) caracterizada por una interpretación original de la doctrina, por un enorme panteón, una liturgia característica y por su gran expansión.

El budismo puede considerarse como una herejía del brahmanismo fundada por Siddhartha Gautama, el Sakyamuni, "El sabio de la tribu de los Sakya", que predica una vía de liberación del círculo de las reencarnaciones a través de la renuncia; o lo que también se puede definir como una psicología encaminada a destruir la ilusión del ego. La creencia en la reencarnación característica de la religión brahmánica, según la cual todos los seres vivos se reencarnan en otros de acuerdo con su *karma* o su comportamiento en vidas anteriores, no era ni muy tranquilizadora para los fieles ni daba soluciones muy eficaces para los problemas humanos que se plantean en la vida cotidiana, razón por lo cual va a ser continuamente revisada.

Es en el siglo VI a.C. cuando surgen diferentes pensadores-reformadores opuestos a la ortodoxia brahmánica, entre los que destaca el ya citado Sakyamuni, el Buda histórico, y Vardhamana Mahavira fundador del jainismo. Ambas corrientes son las únicas que tienen continuación histórica hasta nuestros días, aunque sabemos que existieron otras tendencias de las que no tenemos constancia más que a través de referencias en los textos.

La evolución del budismo lo convertirá en una religión autónoma con ritos y divinidades, aspecto que es ajeno a la predicación del Buda histórico, y misionera, extendiéndose por una gran parte de Asia.

³¹. - Para los tibetanos Tíbet es la verdadera tierra de la Religión, donde la doctrina ha florecido durante siglos según una profecía del propio Buda. En tibetano Budismo es *Chos* (*dharma*), la doctrina. El término "Lamaísmo" no es utilizado por los tibetanos, sino sólo por los occidentales. Este término aparece en el siglo XIX y procede de la creencia equivocada de que todos los monjes son *lamas*.

Se pueden distinguir tres grandes fases en su evolución desde el siglo VI a.C. hasta nuestros días:

1a) El budismo Theravada o budismo primitivo, también llamado Hinayana, "Pequeño Vehículo" (en contraposición al Mahayana, o "Gran Vehículo") ³², parte de la predicación original de Sakyamuni recogida en textos escritos en pali, dialecto bengalí. En él se hace hincapié en la disciplina monástica y el desarrollo de la lógica. En nuestros días se mantiene en áreas del Sudeste Asiático y en Sri Lanka.

2a) A partir del siglo II se desarrolla el budismo Mahayana "Gran Vehículo", con tendencias pietistas y especulativas.

3a) El budismo esotérico que se desarrolla a partir del siglo VII, con la influencia del tantrismo, y que recibe el nombre de Vajrayana, hace una síntesis de las corrientes anteriores. Este es el budismo tibetano conocido en Occidente a partir del siglo XIX como Lamaísmo.

³².— El término "Pequeño Vehículo" es peyorativo y alude a que lleva a la salvación a una minoría, mientras el "Gran Vehículo" es el que transporta a la mayoría.

I.- ANTECEDENTES.

1. BUDA Y EL BUDISMO PRIMITIVO.

El príncipe Siddhartha Gautama, el Buda ("El Iluminado" ³³) histórico llamado Sakyamuni ("El sabio de la dinastía de los Sakya", la más importante del reino de Kapilavastu), y también a veces Sakyasimha ("El león de los Sakya"), nació en Lumbini, en el Nepal actual, en el siglo VI a.C.; las fechas aproximadas de su vida son 550 a 480 a.C. Conocemos su biografía, así como los episodios de sus vidas anteriores (*Jataka*) a través de diversos textos.

Hay cuatro hechos fundamentales en su vida, que a su vez se relacionan con cuatro lugares concretos que serán considerados sagrados y por lo tanto serán objeto de peregrinaciones. Estos son: el Nacimiento, que se produce en Lumbini; la Iluminación ³⁴, a través de la cual obtiene el estado de Buda, alcanzada en Bodhgaya (el lugar más importante de peregrinación), que fue precedida por un período de austeridad y meditación (muy representado en el arte Zen por la importancia que en éste recibe) sufriendo las tentaciones de Mara; el Primer Sermón predicado en el Parque de los Ciervos en Sarnath, cerca de Benarés, al que sigue un período de actividad con la fundación de monasterios especialmente en la zona de Magadha; y el *Paranirvana*, o muerte física, que no supone la liberación que se había producido durante la Iluminación, y que tiene lugar en Kusinagara (hoy Kusinara). También se conmemoran los Ocho Milagros, especialmente en Nepal, y en Tíbet, donde se añaden cuatro más ³⁵. Todos estos acontecimientos se señalan con la construcción de *stupas*.

³³.- Borges y Jurado (1991), *Qué es el Budismo*, Barcelona, Enecé Ed. (L), utilizan el término "El Despierto", pág. 11 y sig.

³⁴.- La Iluminación consciente es un término equiparable al *nirvana* "lo que está más allá del dolor y el mal", la liberación del *karma*, el estado de Buda (*Bodhicitta*).

³⁵.- Los ocho grandes milagros de Buda son los siguientes: 1) El nacimiento, 2) La iluminación, 3) El primer sermón, 4) El *paranirvana*, 5) El descenso del cielo, 6) El gran milagro de Sravasti, 7) La doma del elefante loco, y 8) La ofrenda hecha por el mono.

La doctrina de Buda, expresada en el Primer Sermón en Sarnath cuando hace girar la Rueda de la Ley, recibe el nombre de la Vía Media (*Madhyamaka*), porque equidista de la vida material y de la vida ascética, y enseña la aniquilación del dolor por la aniquilación del deseo. Esta doctrina sufre reelaboraciones posteriores, pero se pueden señalar una serie de principios básicos. El budismo no reconoce la existencia de un dios. El estadio superior, la condición de Buda, ejemplificada por Sakyamuni, está al alcance de todos los seres mortales que logren el *nirvana*, y de hecho podemos decir que en sus comienzos no es una religión, sino en realidad, una recopilación de normas de vida. Sin embargo, como veremos, su evolución lleva a la aparición en el budismo Mahayana de todo un panteón de seres "divinos" susceptibles de ser adorados que, como en otras religiones, tienen su origen en una voluntad proselitista, y son una concesión que se hace a las masas que comprenden mejor los principios abstractos si éstos se materializan.

Esta doctrina ofrece una liberación de la reencarnación, creencia fundamental en el hinduismo imperante en India. Define cuatro verdades: la primera es la universalidad del sufrimiento, la segunda aduce como causa de éste el deseo, la tercera explica que la supresión del deseo (el *nirvana*) supone el fin del sufrimiento, y la cuarta ofrece los medios para conseguirlo: comprender la verdadera naturaleza de los deseos y seguir un comportamiento recogido en el Octuple Sendero: visión (sin superstición ni ilusión)-pensamiento (elevado y digno de la inteligencia humana); palabra (benévola y verídica)-acción (hechos pacíficos, honestos y puros); sustento (sin causar sufrimiento ni peligro a ningún ser humano)-empeño (en la autoeducación y control de sí mismo); y atención (tener un espíritu alerta y cauteloso)-concentración (en la meditación profunda sobre las realidades de la vida), justos y equilibrados ³⁶.

³⁶.- Borges y Jurado (1991), op. cit., pág. 81, lo resumen así: recto conocimiento, recto pensamiento, rectas palabras, rectas obras, recta vida, recto esfuerzo, recta consideración y recta meditación.

Uno de los rasgos del budismo primitivo que se mantiene en sus formas posteriores son las reglas (*Vinaya*) referentes a la disciplina de la comunidad monástica (*Shanga*). Sin embargo, se producen cambios en la consideración y el papel que juega el monje en los diferentes tipos de budismo. En el budismo Theravada el monje (*bhikkhu*) no ejerce como sacerdote, no es un intermediario entre los hombres y la divinidad, y entre sus obligaciones no se cuenta la administración de sacramentos. Aunque puede llevar a cabo ciertos ritos, ésta no es su función esencial sino la de ser un receptor de ofrendas útiles para granjear los méritos de los laicos, preservar la tradición búdica e impartir la doctrina. Esto está en relación con el carácter intelectual del budismo, que conlleva un aprendizaje, y por lo tanto no es accesible para todo el mundo. La vida monástica está encaminada a conseguir el bienestar espiritual del monje y es su obediencia de las reglas lo que hace que sea respetado por los fieles, y que éstos tengan un comportamiento generoso hacia él.

Se trata, por lo tanto, de una actitud que podemos calificar de "egoísta" pues la existencia de monjes es de poca ayuda para la salvación del resto de los fieles. Estos sólo pueden acceder a la salvación individualmente, por su propio esfuerzo, de manera que queda reservada sólo a los monjes u hombres santos (*arhats*) ³⁷, y es una de las cuestiones que el budismo Mahayana modificará ocasionando la aparición de un complejo ritualismo.

Esta doctrina se mantiene en la actualidad en el budismo Theravada, "Doctrina de los Ancianos", y forma parte fundamental de la doctrina de los budismos posteriores.

³⁷.- *Arhats*: los dieciséis "dignos", discípulos de Sakyamuni. Son monjes santos, sabios, ascetas, que a través de una disciplina muy individualizada y de la austeridad (ayuno, meditación, abstinencia...) consiguen librarse de la rueda de las reencarnaciones por medio del *nirvana*. Se encargan de extender la doctrina. En Tíbet se añaden dos más, y se considera a sus discípulos como difusores de la doctrina.

2. LA EXPANSION DEL BUDISMO. EL BUDISMO MAHAYANA.

En el siglo III a.C. el emperador indio de la dinastía Maurya, Ashoka (272-232 a.C.), hace del budismo la religión oficial y envía misioneros a Sri Lanka, Birmania y Nepal iniciándose así su expansión. En el siglo I de nuestra era el budismo había llegado a China (Imperio Han) a través de la Ruta de la Seda, que atraviesa Asia Central, extendiéndose desde allí a Corea y Japón.

Al difundirse la religión y aumentar su poder e influencia surgen diferentes tendencias: las metafísicas y las ritualistas, y aparecen discusiones sobre las diferentes transcripciones de la doctrina, las primeras herejías y los sucesivos concilios.

El quinto concilio presidido por el emperador indio Kanishka (las fechas aproximadas de su reinado son 78-162 d.C.) se celebra en la ciudad de Jalandhara en el siglo II d.C. y en él se produce el cisma entre dos doctrinas diferentes.

El budismo Theravada "Doctrina de los Ancianos", el budismo original o pre-Mahayana, también llamado despectivamente Hinayana o "Pequeño Vehículo", será la tendencia minoritaria; mientras que la nueva tendencia Mahayana o "Gran Vehículo" se impone y será la que llegará a China a partir de esa época, y posteriormente a Japón (siglo VI) y Tíbet (siglo VII), país que en el momento de su conversión era el único no budista de la zona.

El budismo Mahayana representa la salvación al alcance de las masas, posible para todos los seres que lo deseen. Y nada simboliza mejor esta idea que la aparición de los *bodhisattvas* capaces de retrasar su propio *nirvana* para ayudar a los demás. Estos hacen el voto de buscar la salvación para todos los seres, y se comprometen a reencarnarse indefinidamente si es necesario.

"El automatismo retributivo de la ley del Karma se ve completamente interrumpido por la acción salvadora de los *Bodhisattvas*, desencadenada por las plegarias, por la doctrina de la misericordia y la redención, motivadas por la acción de un tercero" ³⁸. Además los *bodhisattvas* representan un ideal de comportamiento ético. Sus cualidades o perfecciones (*paramita*) ³⁹ sirven de modelo a los fieles y su culto ayuda a hacer méritos espirituales, de manera que se va conformando el panteón y el ritualismo budista.

Se trata de una actitud altruista y mucho menos elitista, que para ser eficaz debe caracterizarse por la sabiduría (*prajna*) o elemento femenino que toma conciencia del Vacío universal (*sunyata*), también expresado a través del amor comprensivo hacia los seres ignorantes que sufren, que puede obtenerse tanto por el estudio escolástico como por la iluminación más o menos rápida según la vía seguida; y la habilidad en los medios (*upaya*) o elemento masculino, la capacidad de Buda para nacer en cualquier esfera o forma y utilizar cualquier método para difundir su mensaje de salvación, es decir, en último nivel, la compasión sin límites.

La "Budidad" (*bodhicitta*) se convierte en un principio universal, dinámico, simbolizado por los cinco Budas *Jina*, "Victoriosos", o *Tathagata*, "Conquistadores", pertenecientes a las cinco familias (ver pág. 232) en las que se manifiesta la naturaleza de Buda, cósmica y eterna, como si de un arquetipo platónico se tratase, porque todo concepto convencional (en relación con la teoría del *sunyata*), incluso el del propio Buda, es considerado como relativo.

Al no diferenciarse el *nirvana* del *samsara* (el mundo fenoménico o aparential en el que opera el *karma*, concebido como un conjunto de elementos físicos y mentales aparentes, que se desintegran al producirse la muerte para volver a recomponerse en otra entidad física tan perecedera e

³⁸.- Lalou, Marcelle (1974), *Las religiones del Tíbet*, Barcelona, Barral, (L), pág. 30.

³⁹.- Las seis perfecciones o *paramita* son: la generosidad, la buena conducta, la paciencia, el entusiasmo que persigue el ideal, la meditación y la sabiduría (*prajna*).

irreal como la anterior) por ser todo Vacío (*sunyata*) ⁴⁰, la Iluminación puede alcanzarse durante la existencia terrenal.

Esto supone que el ideal monástico, fundamental en el budismo Theravada, queda relegado a un segundo plano (se argumenta que el propio Buda Sakyamuni no fue monje), puesto que todo hombre es susceptible de alcanzar la Budidad y cualquier método o vía, dependiendo exclusivamente de su efectividad, puede ser válido para alcanzar éste estado equiparable a la liberación o salvación, en el que desaparecen las apariencias ilusorias de este mundo.

No hay una sola predicación, la de Sarnath es sólo la primera y la más accesible, pero hay muchas otras, cada una de las cuales puede entenderse como un vehículo revelado a determinados discípulos; la predicación, como la existencia de Buda es continua, y a través de la fe se puede participar de ella. Esta capacidad de transformación puede utilizarse en un contexto menos elevado y degenerar en la magia o los milagros.

Partiendo del concepto idealista de *sunyata* o Vacío universal todas las ideas y conceptos pueden considerarse relativos, sin embargo esto no implica su inutilidad ya que pueden ser utilizados para conseguir la salvación. La Vía Media (*Madhyamaka*), atribuida a Nagarjuna ⁴¹ (alrededor del 150 d.C.) establece un término medio al tratar el problema de la identidad *nirvana-samsara* y distingue dos tipos de verdad: la convencional y la absoluta. La absoluta niega la existencia del mundo fenoménico, y la relativa o convencional admite que tenemos la ilusión de que las cosas existen.

Estas verdades tienen también su correspondencia en lo que se refiere

⁴⁰.- Según el "Havajra Tantra", citado en P. Pal (1969), *The art of Tibet*, N. York, Asia House Gallery. (C), pág. 19:

"En la realidad no hay forma ni observador,
ni sonido ni oyente,
ni olor ni el que huele,
ni sabor ni nadie que saborea,
ni tacto ni nadie que toca,
ni pensamiento ni pensador".

⁴¹.- Nagarjuna, estudiante peregrino, abad de la Universidad monástica de Nalanda, vive durante el reinado del emperador indio Kanishka. Es uno de los gurus Mahayana. Según la leyenda Nagarjuna recibió de los nagas esta doctrina de carácter esotérico que Buda había predicado en el cielo.

a la manera de alcanzar la salvación. La verdad relativa nos indica que hay que cumplir ciertas reglas de utilidad como guía moral para el hombre común, es por lo tanto accesible a todos y se puede considerar una postura ortodoxa u oficial, que contó con el apoyo del poder político al ser considerada un instrumento útil para combatir otras tendencias. La verdad absoluta está por encima de las reglas y no admite ninguna disciplina, por el contrario puede buscar el Absoluto por la vía rápida, partiendo de la posibilidad de alcanzar la Budidad en una sola vida, una vez que la ignorancia ha desaparecido, a través de la ruptura de las normas más comunes de comportamiento. Es, por lo tanto, la tendencia heterodoxa más entroncada con las costumbres populares y cuya figura fundamental no es ya el monje sino el yogi o eremita, el cual busca su propio camino y se aparta de los medios oficiales (las verdades relativas) para buscar la verdad absoluta, la salvación, por el camino de la individualidad y la espontaneidad. Ambas tendencias se mantienen hasta nuestros días.

3. TANTRA.

Las doctrinas tántricas tienen su origen en India y se remontan a la época del neolítico. Su sistematización, que supone quizás la mayor recopilación de símbolos tradicionales existentes de forma fragmentaria y dispersa ⁴², comienza en la época Gupta (siglos IV-V) pero, por su carácter esotérico, su difusión es tardía y se produce a partir del siglo VII, época en la que se recogen en textos ("Tantra") escritos en sánscrito. Va a enriquecer tanto al hinduismo como al budismo Mahayana, dando como resultado el budismo Vajrayana tibetano. Por lo tanto, el término "Tantra" define tanto la doctrina como los textos en que aparece expuesta. Se distinguen cuatro tipos según su contenido, adecuado cada uno de ellos a un tipo diferente de adepto ⁴³. Prescriben lo conveniente en cuanto a los ritos o la meditación, o a ambas cosas según el caso; no sólo ayudan al iniciado a alcanzar la salvación, sino que le confieren poderes mágicos, con mucha frecuencia sexuales.

El Tantra puede definirse como el culto del éxtasis. Su función consiste en estimular la actividad mental evocando fuerzas psicosomáticas para alcanzar la expansión de la conciencia; es decir, utilizando la libido para trascender el mundo fenoménico. No es una religión, ni una filosofía (aunque, como veremos, el budismo Tántrico o Vajrayana desarrolla una metafísica u ontología); se trata de un método experimental (de hecho Tantra significa "hilo" o "cuerda", además de "texto didáctico", "vía o camino") ⁴⁴. No intenta explicar el por qué de las cosas sino el cómo, no qué es la Verdad sino cómo es posible alcanzarla, no lo que debiera ser sino lo que es. Puede calificarse de doctrina gnóstica puesto que se ocupa del

⁴². - P. Rawson (1978), *The Art of Tantra*, London, Thames & Hudson, (L), pág. 40.

⁴³. - Estos textos, o más bien recopilaciones, son el *Kriya*, el *Carya*, el *Yoga* y el *Anuttara*.

⁴⁴. - El sufijo "tra" hace referencia a su carácter experimental, como sucede en *yantra* o *mantra*.

conocimiento intuitivo de las cosas superiores a través de elaborados ritos o de una liturgia (especialmente desarrollada en Tíbet), por lo que se adapta tanto al budismo, como al hinduismo (especialmente en relación con el culto de Siva) y al jainismo, y en general a cualquier religión que no contenga el concepto semítico del pecado carnal y que permita por lo tanto al adepto la experimentación y la búsqueda de su propia vía sin prejuicios sexuales. Se busca la salvación entendida como reintegración en la conciencia cósmica (estado de Buda o *Bodhicitta*), que se obtiene por medio de una experiencia que atañe a toda la vida espiritual y supone un cambio completo, una reintegración en la Totalidad.

No rechaza ningún aspecto de la vida (como sucede en el ascetismo cristiano) sino que por el contrario se basa en la aceptación de nuestros deseos, pues el placer, el éxtasis, canalizados convenientemente, pueden ser una fuente de energía creadora por la fuerza poderosa de la sensación y la emoción, de manera que el hecho de vivir puede ser utilizado para la ampliación de la conciencia. Y esto es así a pesar de que en el budismo todo es Nada, Vacío; la experiencia general del mundo carece de valor pero hay verdades relativas que se pueden utilizar. El rechazo del ascetismo, presente en la doctrina de Buda, que experimentó y rechazó posteriormente esta vía, se basa en que las facultades tanto físicas como emocionales no pueden ser desaprovechadas sino cultivadas y desarrolladas al reconocer en el cuerpo (entendido como un todo compuesto por emociones, sensaciones, intelecto, sin relegar el mundo del subconsciente) el órgano a través del cual entramos en contacto con el mundo.

Sin embargo, en el budismo, se establece una vía más ascética que impone una disciplina y ciertas restricciones en algunas órdenes monásticas, pero nunca con el carácter intolerante de otras religiones, pues la abstinencia sexual no obedece a un rechazo del sexo por ser moralmente inaceptable, sino a su valoración como fuente de energía y a su atesoramiento. El maestro o "*tantriKa*" aplica las técnicas del yoga sexual, y considera al semen como algo espiritual y energético (quizás por influencia persa: la luz que no debe salir del cuerpo) que se atesora tras producirse la excitación sexual, y que a través de la meditación se consigue que

asciende y llegue a la *chakra* superior. Esta creencia existe también en la China taoísta, que atribuye al semen un valor como componente químico en relación con la alquimia. En ambos casos puede responder a una antigua herencia común que, quizás en un principio, se sustentaba en fines mágico-médicos para después convertirse en un concepto filosófico.

Todo el potencial energético del individuo puede ser aprovechado, pero para ello es necesaria la dirección de un maestro (*Tantrika*) que inicia en los ritos al neófito, con el cual debe producirse una especie de simbiosis, similar al sentimiento amoroso. El sentido de Tantra, como "hilo" o "cuerda", alude a la línea de maestros que transmiten el conocimiento de una vía rápida y alternativa, que en el budismo sirve para alcanzar la Budidad en vida, es decir la iluminación y la salvación: el *nirvana*. Esta vía rápida y directa es, sin embargo, la más peligrosa y difícil. Esto explica su carácter secreto debido a los peligros que entraña su divulgación indiscriminada. Lo que se persigue es un cambio, una transmutación del yo, y esto exige un movimiento continuo, y la no existencia de normas generales, por lo que su praxis debe adaptarse a las capacidades de los diferentes adeptos. De ahí la importancia de la psicología. Este proceso de transmutación se parece a una ascensión en círculos, pues, en realidad, se está utilizando la energía que habita en todos los seres para, a través de varias fases o grados, alcanzar la reintegración en el *nirvana*.

Uno de los temas fundamentales del Tantra es la existencia en todo hombre de un cuerpo místico o sutil, un cuerpo cósmico a través del cual el mundo se hace real, y que le permite enlazar con el Todo, captar la unidad entre hombre y universo, entre un microcosmos y un macrocosmos entrelazados e intercambiables a través de una corriente energética, que se concreta en una serie de puntos o *chakras*. El cuerpo es considerado como un potenciador espiritual y sirve como instrumento para integrarse en el universo, es a la vez objeto y sujeto. "Lo que está en ti está también fuera, lo que no está en ti no está en ninguna parte" ⁴⁵.

⁴⁵. - Según el "Visvasara Tantra", en Hookerjee, A. y Khanna, M. (1977), *The Tantric way*, London, Thames & Hudson. (L), pág. 9.

La teoría de las *chakras* es una de las más conocidas, y se relaciona con el desarrollo de una cultura del cuerpo, con sus correspondientes conocimientos médicos, y es un rasgo común a varias vías de conocimiento intuitivo, puesto que aparece también en el taoísmo y entre los sufis. Las *chakras* son puntos energéticos, en los que el adepto trata de concentrarse durante la meditación para que la energía, simbolizada en Buda (en el hinduismo es *kundalini*), vaya ascendiendo hacia las *chakras* superiores. Existen diferencias entre las *chakras* budistas e hindúes, pues los primeros sólo reconocen cinco frente a las seis hindúes, al no tomar en consideración la que se encuentra en los genitales ⁴⁶. Hay una correspondencia entre las *chakras*, no sólo con los colores y las formas geométricas, sino también con los *mandalas* ⁴⁷, que son igualmente centros de meditación, y sus correspondientes divinidades, y desde luego con la *stupa* (ver págs. 271-274), que en sí misma es un símbolo del cuerpo de Buda.

Un principio fundamental lo constituye la creencia en la polaridad que se manifiesta de varias maneras, entre las cuales la más importante es la sexual, porque su energía (la libido) se reconoce como un impulso fundamental, anticipándose a la psicología occidental, que se refuerza y se dirige fuera de los fenómenos materiales hacia el mundo trascendente, es decir hacia el éxtasis. La polaridad masculina-femenina (en el budismo Vajrayana *upaya-prajna*), ocupa un papel fundamental en los ritos tanto de manera real como simbólica. La unión de ambos principios produce la "Gran Felicidad" (*mahasukha*), y, posteriormente, puede llegar a conseguirse la Budidad. En este aspecto entronca con creencias populares en torno a la Gran Diosa Madre (*shakti*) y a la sacralidad del acto carnal, que hace que en el hinduismo los órganos sexuales sean objetos sagrados (el *lingam*, el falo, y el *yoni*, la vulva) ⁴⁸. En el budismo Vajrayana se alude a la

⁴⁶. - Las *chakras* budistas son: la de la base de la pelvis que se representa con un cuadrado amarillo, la del ombligo con un círculo blanco, la del corazón con un triángulo rojo con el vértice hacia arriba, la de la garganta con un semicírculo verde, y la del centro del cráneo con una llama azul.

⁴⁷. - Los *mandalas* son cosmogramas, para una explicación más amplia ver págs. 283-285.

⁴⁸. - Y en el budismo nepalí por asimilación.

polaridad sexual a través de símbolos que se emparejan (*vajra-ghanta*) o de forma más directa a través de las imágenes *yab-yum* (padre-madre) en las que se representa la cópula sexual (ver págs. 242-243).

El Tantra hindú explica la génesis del mundo a partir de la danza de la *shakti* con el dios. En determinado momento la diosa se separa de su pareja y se convierte en la energía activa y creadora. Ella es la que hace visible el potencial creativo de la semilla masculina, y representa a la tierra de la que surge la vida, mientras que el elemento masculino simboliza el cielo. Además existe un simbolismo cromático: el blanco (el semen) es el elemento masculino y el rojo (la sangre menstrual) el femenino.

La creación originada en el acto sexual tiene su complemento en la destrucción y la muerte, es el clásico binomio Eros-Tánatos. Lo macabro no sólo no se rechaza sino que se asume y se acepta dando lugar a toda una serie de imágenes terroríficas consideradas como un instrumento para trascender la realidad reservado sólo a los iniciados; este tipo de imágenes son mucho más repelentes para todas las culturas de origen indio caracterizadas por su respeto hacia cualquier forma de vida que para los occidentales. Los lugares de cremación, los restos humanos (huesos, calaveras o incluso pieles) y las herramientas cortantes se utilizan en los rituales, de manera tanto real como simbólica.

Las técnicas utilizadas para conseguir la reintegración en lo Absoluto son muy variadas. Pueden basarse en: la disciplina del cuerpo, que tiene una enorme importancia porque éste es el instrumento principal a través del cual el hombre se identifica con la creación, con lo universal ⁴⁹, utilizando diversas formas de meditación, como el yoga, que puede tener un carácter sexual, y permiten al practicante experimentar la Gran Dualidad (masculino-femenino); la visualización que utiliza diagramas o mapas del universo (*Yantras*) como el *mandala* (ver pág. 283-285), o representaciones de Buda o las divinidades, que se sitúan en estos *mandalas*; y el empleo de formulas leídas o recitadas (*mantras*) que también pueden usarse por sus poderes mágicos como encantamientos (*dharanis*).

⁴⁹.- Existe una correspondencia entre el cuerpo y todos los cosmogramas, como por ejemplo el *mandala*, y también con la *stupa*, que es un *mandala* tridimensional.

Existen rasgos comunes que caracterizan tanto al Tantra budista como al hindú: la mezcla con los cultos locales; la importancia que tienen los aspectos terroríficos de las divinidades y la presencia de espíritus malignos; la multiplicación de las divinidades femeninas a partir de la Diosa Madre primigenia; y la utilización de sustancias consideradas tradicionalmente como impuras (carne, alcohol, sangre) ⁵⁰. Esto último se explica por el carácter heterodoxo e incluso provocador del Tantra que utiliza el éxtasis para salir de las convenciones, de lo establecido, y que considera la integración social como uno de los impedimentos para alcanzar la liberación.

Las diferencias entre el hinduismo y el budismo tántrico radican en que mientras para el primero todo gira en torno a la *shakti* (la energía femenina) entendida como fuerza creativa y activa, para los budistas este principio femenino se hace más abstracto y se convierte en la sabiduría (*prajna*) superadora y liberadora, y es el principio masculino (*upaya*) el que ejerce el papel activo.

Además, el budismo tiene un carácter más ascético, en relación con la teoría de que todo es nada (*sunyata*), y por lo tanto, los componentes del mundo fenoménico se relegan. En esto también se puede ver un deseo por diferenciarse del Tantra hindú, y quizás la influencia del espíritu chino, más dado a la abstracción ⁵¹. Pero el asceta budista, y ésta no es en absoluto la única vía, no es que desprecie el valor de determinados fenómenos, como el sexo, sino que es totalmente consciente de ellos y de su valor y atesora el semen como una forma de energía espiritual.

Las manifestaciones tántricas, puramente instrumentales para los creyentes, son consideradas por los occidentales como artísticas; de hecho es la única doctrina yoguica-filosófica que ha dado lugar a obras de arte. La pura experiencia estética es considerada como religiosa porque las reacciones que se producen en el espectador al contemplar determinadas

⁵⁰. - En la ceremonia *chakrapuja* los adeptos comparten los cinco *Makaras* (las cinco "m"): la carne (*mamsa*), el pescado (*matsya*), los ejercicios (*mudra*), el coito (*mithuna*) y el alcohol (*madya*).

⁵¹. - Rawson (1978), op. cit., pág. 25.

representaciones, como el despertar de la sensualidad o el erotismo, pueden ser utilizadas como energías positivas capaces de ayudarnos a trascender la experiencia sensible.

Hay que señalar que existe una diferencia entre las utilizadas por los hindúes, en las que abundan los diagramas (*yantras*) de tipo geométrico, similares a ciertas representaciones de la pintura abstracta occidental, y las budistas. Estas tienen una mayor complejidad simbólica e iconográfica, la cual se relaciona con un mayor desarrollo de la metafísica y en ellas se despliega el amplio panteón vajrayana. Los *yantras* hindúes y budistas tienen, sin embargo, ciertos rasgos en común, como por ejemplo los límites con el mundo exterior (pétalos de loto y puertas). Por otro lado, las representaciones directas de la cópula sexual son más abiertamente sensuales y explícitas en el hinduismo (*mithuna*) que en el budismo (*yab-yum*) donde las imágenes aparecen siempre en la misma postura.

4. LA RELIGION PRE-BUDICA TIBETANA Y EL BON.

Tenemos pocos datos sobre la religión pre-búdica tibetana debido, quizás, a que los textos budistas posteriores parecen haberlos ocultado deliberadamente por el rechazo hacia toda práctica no budista. Sin embargo, por su permanencia hasta la actualidad, podemos deducir la existencia de creencias animistas que divinificaban a las fuerzas de la naturaleza, a las que se propiciaba con ritos mágicos.

Pero además existía una religión organizada llamado Tsug que giraba en torno a la figura del rey, el *Tsempo*, al que se rendía culto como manifestación de los dioses celestiales que presiden el universo. Se halla intrincadamente unida al período monárquico (siglos VII-IX) con el que con toda probabilidad comienza y acaba.

Sabemos que las ceremonias funerarias eran muy complicadas ⁵². Se realizaban sacrificios rituales de animales e incluso de personas ⁵³ en señal de ofrenda a los dioses del cielo, de la tierra y de los infiernos, y se practicaban ritos mágicos y la adivinación. Los ritos eran realizados por sacerdotes llamados *bonpo*, encargados de los oráculos e invocaciones (que hay que distinguir de los exorcistas independientes de toda religión del mismo nombre, y de los fieles de la religión Bon), y *shen*, que se ocupaban de los sacrificios.

Al implantarse el budismo (ver pág. 78), el rey intenta hacer compatibles las dos religiones, pero, poco a poco, la reverencia debida al rey se transfiere al panteón búdico. Al desaparecer la monarquía (842), esta religión pierde sentido pero algunas de sus divinidades y rituales se incorporan a la doctrina budista y a la religión Bon.

⁵². - La liturgia aparece recogida en los documentos tibetanos, que datan de los siglos VII y VIII, encontrados en las grutas del monasterio de Dunhuang.

⁵³. - Una pervivencia de estos ritos se encuentra en las imágenes de seres maléficos que son apuñalados o decapitados en las ceremonias exorcistas.

Existe una cierta confusión entre la religión pre-búdica y la religión Bon, cuyos fieles son llamados también *bonpo*. Esta última, cuyo nombre proviene del término tibetano *Bod* (utilizado para referirse a Tíbet) fue recopilada en la misma época del budismo, en el siglo X, y posiblemente reúne en un mismo conglomerado todas las creencias anteriores junto con las influencias del budismo. Es probable que existiera antes del siglo X, pues hay referencias a un fundador mítico Shenrab ("El supremo maestro") figura que es equivalente a la de Buda Sakyamuni. Shenrab era probablemente de origen persa ⁵⁴ y fue raptado por los demonios y cuando regresó, varios años más tarde, estaba dotado de poderes proféticos, podía someter a las fuerzas malignas y fue venerado como divinidad. Su biografía, en realidad, parece estar construida en muchos detalles a imitación de la vida de Buda, aunque podría contener también datos históricos. No enseñó ninguna doctrina ni divulgó ningún texto, algo parecido a lo que sucede con Buda, sólo enseñó a rezar para difundir el bien y alejar a los malos espíritus.

Probablemente, en la religión Bon perviven elementos de tradiciones anteriores, pero esto no implica que tuviera un carácter "primitivo" como han querido hacernos creer los teóricos budistas y los propios Bon al pretenderse herederos de la religión autóctona de la época monárquica (siglos VII-IX) en una actitud agresiva y diferenciadora frente al budismo. Es justamente esta pretendida antigüedad de la religión Bon la causa de que, a pesar de sus rasgos en común, no sea bien considerada por los budistas que la tachan de doctrina herética, y la utilizan como chivo expiatorio de las persecuciones que sufrió el budismo al final del período monárquico (842) (ver pág. 80). Sin embargo, no se puede culpar a la religión Bon de la represión del budismo que fue, en realidad, motivada por la oposición espontánea contra una religión, en primer lugar, extranjera, y además aliada de la monarquía.

⁵⁴. - En cualquier caso proveniente de alguna zona al oeste de Tíbet, razón por la cual en su obra podrían rastrearse elementos de Cachemira y Gilgit.

Se distinguen varias etapas en su evolución: el Bon primitivo, que correspondería a la época de las enseñanzas de Shenrab; el Char Bon, o período intermedio contemporáneo a la vida de Buda; y el Gyur Bon del siglo X, cuando se readaptaron textos budistas ⁵⁵. Este último período fue la época en que tuvo una mayor implantación popular hasta el punto que cuando se produzca la recuperación del budismo este tomará prestados ritos de la religión Bon, del mismo modo que asimilará divinidades locales para lograr popularizarse.

Durante el reinado de Trisong Detsen (755-797), época en la que el budismo es declarado la religión oficial, se obliga a todos los adeptos Bon a convertirse y se produce una dispersión de la que surgen tres escuelas fundamentales: el Bon Blanco, próximo al budismo; el Bon Negro, con todas las características originales y opuesto al budismo; y el Tra Bon, mezcla de las dos religiones.

Lo cierto es, que en el fenómeno de aculturación característico del budismo tibetano, se produce una asimilación por parte de éste de elementos Bon, especialmente clara en el caso de la orden Nyingmapa, "Los antiguos", hasta el punto de que ésta puede considerarse una variante de la religión Bon.

Las diferencias con el budismo son mínimas y se aprecian fácilmente en detalles como el sentido en que giran los molinos de oración o la dirección seguida por la esvástica que son opuestos en ambas religiones, o los *mantras* y la iconografía de las divinidades. Sin embargo, el panteón Bon se inspira en el budista; tienen en común la creencia en divinidades locales convertidas y domesticadas a través de ritos, y en el *Bardo* (ver pág. 65). En la actividad artística existen algunos rasgos diferenciadores, aunque básicamente los planteamientos son los mismos. De hecho, mientras algunos autores consideran el Bon como una religión propiamente dicha, otros piensan que se trata sólo de una corriente marginal del budismo.

⁵⁵. - Según Jampei Chinlei "El budismo tibetano" en Ngapo Ngawang Jigmei y otros (1990), Tibet, Madrid, Libsa, (L), pág. 160.

Los monasterios Bon, que surgen al igual que los templos a imitación de los budistas, han pervivido hasta nuestros días, especialmente en el este de Tíbet y en el norte de Nepal ⁵⁶; incluso existe un monasterio de refugiados tibetanos Bon en Himachal Pradesh. Su influencia se puede rastrear en la religiosidad popular, en la cual su pervivencia puede explicarse por el hecho de que los *bonpo* han tenido siempre monasterios más bien modestos, manteniéndose gracias a las ofrendas de los fieles por carecer de pretensiones políticas.

⁵⁶ .- El monasterio más antiguo es del siglo XI.

II.- EL BUDISMO VAJRAYANA.

1. CONCEPTO, TENDENCIAS, EXPANSION.

El término Vajrayana, "Vehículo del diamante (*vajra*)", hace alusión al diamante "puro" y "duro", al conocimiento absoluto capaz de "cortar" la ignorancia que impide el camino a la liberación, a la virtud indestructible. También designa el Vacío absoluto o la Nada (*sunyata*) y la unidad de la realidad que sin embargo tiene diversas manifestaciones, igual que el diamante puede mostrar varias caras. A veces se define también como Mantrayana o "Vehículo de las fórmulas esotéricas" debido a la importancia que tienen los *mantras* en sus rituales. Por su aspecto tántrico, y por lo tanto por su utilización de la emoción y la experiencia para trascender la realidad también se puede calificar de budismo existencial.

Esta doctrina parte del budismo Mahayana, incorpora doctrinas Tantra transmitidas de manera secreta de maestros a discípulos, que aplican técnicas concretas como el yoga sexual o los *mantras*, y elementos autóctonos como el chamanismo o los rituales procedentes de la religión pre-búdica tibetana. Es por ello que se define como "el budismo completo" o híbrido, ya que los monjes tibetanos siguen la misma disciplina que los hinayana, comparten la filosofía mahayana (en particular la doctrina *Madhyamaka* o Vía Media) y sus prácticas y rituales son las de la escuela tantra Vajrayana ⁵⁷.

Su marcado ritualismo y el desarrollo de un enorme panteón está en relación con el concepto de la salvación del budismo Mahayana, que como ya hemos visto no depende exclusivamente del logro del *nirvana*, sino del comportamiento terrenal. Se introduce así un concepto moral, según el cual las buenas acciones tendrán su recompensa después de la muerte y las malas recibirán su castigo; es decir, el *karma* deja de actuar de modo impersonal.

Frente a las tendencias más introvertidas del budismo, en el Vajrayana se da una gran importancia a las emociones, especialmente a la compasión

⁵⁷.- Bechert y Gombrich (1984). *The world of Buddhism*, London, Thames & Hudson. (L), pág. 255.

por los demás ejemplificada en el panteón a través del *bodhisattva* ⁵⁸. Por ejemplo, los *siddhas* ⁵⁹ utilizan la magia para mejorar su propia condición y proporcionar ayuda al resto de los fieles en problemas concretos relacionados con la salud, el amor, la victoria ante los adversarios o el dominio de fuerzas invisibles, y también para alcanzar la salvación, a través de la enseñanza y los ritos, aunque en último extremo, ésta depende del fiel, de su devoción, interés y sinceridad.

El aspecto de religión institucionalizada y esquemática que a veces presenta el budismo Vajrayana proviene de su interpretación a través del lenguaje conceptual occidental. Sin embargo, es una religión muy compleja y con una fuerte carga intelectual que desarrolla una filosofía (dialéctica y metafísica), una psicología centrada en el conocimiento y control del yo a través de técnicas como la meditación y el yoga, y una cosmología. En la práctica funciona a base de realizar rituales con una base existencial, cuyo significado y experiencia sólo pueden provenir de una cultura activa, y difícilmente pueden ser expresados con palabras ⁶⁰.

Con cierta frecuencia, los occidentales han establecido paralelismos entre el budismo, especialmente el tibetano, y el cristianismo ⁶¹. Como rasgos en común se señalan: el sentido universal y proselitista; la responsabilidad hacia los demás tanto del *bodhisattva* como de los apóstoles y santos; el deseo de superación espiritual tanto de Cristo como de Buda, de hecho determinados pasajes del Nuevo Testamento pueden estar directamente inspirados por la mitología búdica; y el carácter heterodoxo de

⁵⁸. - "Compasión" debe entenderse en su sentido etimológico de "sufrir con", de simpatía.

⁵⁹. - *Siddhas* o *Mahasiddhas*. "Los perfectos", son ochenta y cuatro yogis venerados también por los adoradores de Siva. Viven en India entre los siglos VII y XI. Generalmente son eclesiásticos que se oponen a la vía monacal ortodoxa, y cuya vida conocemos a través de biografías semilegendarias. Con ellos se inicia la transmisión oral del Tantra de maestro a discípulo, especialmente de los ciclos literarios y rituales consagrados a los *yidam* o divinidades tutelares, enlazando con la tradición espiritual tibetana. Entre ellos se encuentra Padmasambhava.

⁶⁰. - Rawson (1978), op. cit., págs. 131 y 132.

⁶¹. - Ver el artículo de E. Miret Magdalena "Budismo y Cristianismo" en Basilio Baltasar (ed.), (1990), *Arte Budista Tibetano*, Palma, Serinya, (C), págs. 33-58.

ambas religiones en su origen, pues ambas predicán la igualdad por encima de las diferencias raciales o sociales. También es posible que el concepto de vida monástica en el cristianismo, de origen oriental, pueda estar influenciada por la *shanga* (comunidad de monjes) budista.

Además en el budismo tibetano hay ritos y divinidades concretas que recuerdan al cristianismo, ya señalados por los primeros viajeros occidentales, como el parecido de la ceremonia de transmisión del poder vital con la Eucaristía, o el culto a una figura femenina (Tara), intercesora por los hombres ante la divinidad, que representa la misericordia. Estas similitudes se pueden explicar por la relación con los cristianos nestorianos que habían fundado monasterios en Asia Central ⁶².

En el budismo Vajrayana hay dos tendencias fundamentales que corren paralelas: la que subraya el aspecto experimental e individualizado ⁶³, la meditación y las experiencias psíquicas (representada por la escuela de los antiguos, no reformada, Nyingmapa); y la que desarrolla fundamentalmente el estudio, la lógica, la discusión teórica y la filosofía (representada por la orden más moderna, los Gelukpa ⁶⁴).

Ambas tendencias corresponden a su vez a un tipo de sabio o personaje venerado: el asceta-yogi que busca su camino al margen de las reglas establecidas, y el monje estudioso y disciplinado. El primero no duda en practicar ritos exorcistas o ceremonias macabras si ello fuera necesario, mientras que el monje se ayuda de un ritualismo marcado por la Iglesia, es decir, de una liturgia.

Además, existen diferentes escuelas o doctrinas, que a veces se corresponden con las diferentes órdenes religiosas, aunque no siempre, y

⁶². — Los nestorianos son una secta cristiana excluida del Imperio Romano a raíz del Concilio de Efeso. Se extendió por Chipre, Egipto, China, Mongolia, Manchuria, Java y Sumatra. Es posible que en el siglo VII entraran en contacto en Asia Central con tribus tibetanas.

⁶³. — Existe un proverbio tibetano, citado en P. Pal (1969), op. cit., pág. 13, que dice: "Cada lama tiene su método de enseñanza, cada valle su forma de hablar", y refleja cómo la capacidad de adaptación de la religión a las diferencias individuales armoniza con la diversidad cultural y el secular espíritu sintetizador de los tibetanos.

⁶⁴. — En esta orden sólo se permite el acceso a las prácticas esotéricas una vez que se ha desarrollado el estudio de la lógica y la teología.

que parten de dos escuelas indias: la Vía Media (*Madhyamaka*) atribuida a Nagarjuna que surge alrededor del siglo II y la *Yogacarya* atribuida a Asanga (siglo IV) ⁶⁵. Ya se ha explicado (ver pág. 40) cómo la doctrina de Nagarjuna establece que a pesar de que las "cosas" no tienen realidad propia hay dos tipos de verdades: la absoluta que niega la existencia del mundo aparential, y la relativa o convencional que admite que tenemos la ilusión de que las cosas existen, y posibilita varias vías de salvación.

La existencia de la verdad relativa es la que explica el desarrollo del panteón (ver capítulo de Iconografía) y de los ritos (ver págs. 61-66). Las imágenes de las divinidades son representaciones simbólicas de las fuerzas que se enfrentan en nuestro interior y en el cosmos que el adepto irá superando de manera gradual. Se diferencian así dos niveles: en primer lugar sirven como receptáculos de la devoción y la fe, actúan a través del castigo y la compasión, y además son complejos símbolos de modelos de redención.

La expansión del Lamaísmo se produce a partir de Tíbet y, siguiendo el mismo modelo de implantación a través del poder político, se extiende a China en el siglo XIII (Dinastía Yuan) y a Mongolia en el siglo XVI. A Bhután y Sikkim llega de manera gradual desde el siglo VIII y posteriormente se implanta como religión oficial. En Nepal coexiste con el hinduismo. Por su parte, el Tíbet occidental (Ladakh) juega un papel fundamental en la Segunda Recuperación del budismo tibetano (siglo X). Su expansión se ve favorecida por su carácter pragmático, que se adapta a los diversos ambientes (esto es perfectamente visible en el arte budista, instrumento de expansión y a la vez de cohesión y unificación) y a su capacidad organizativa, y desde luego se ve favorecida por la movilidad característica del mundo budista, en el cual monjes, comerciantes y artistas se trasladan de un sitio a otro continuamente, y por lo tanto los contactos entre lugares relativamente lejanos no son raros.

⁶⁵. - La escuela *Yogacarya* o "Escuela de la mente única" incorpora por primera vez al budismo las prácticas extáticas yoguicas.

2. MAGIA Y RELIGION.

Un elemento muy desarrollado en el budismo Vajrayana es la magia. Esto no es completamente ajeno al budismo primitivo, en el que sin embargo el *karma* no se puede modificar, ni desde luego a la experiencia tantra capaz de proporcionar a los iniciados poderes sobrehumanos, un ejemplo de lo cual sería el propio Padmasambhava ⁶⁶. Probablemente su asimilación en el budismo obedece desde el principio a una actitud proselitista; buscando una mayor implantación popular se da cabida a todo tipo de ritos, algunos incluso procedentes del hinduismo.

La existencia en el budismo tibetano de ritos mágicos fue el resultado de un largo proceso de aculturación que comienza con la incorporación de elementos pre-búdicos y chamanísticos, y continúa durante su expansión, porque va adoptando elementos de los pueblos con los que entra en contacto, como es el caso de los mongoles.

En la tradición tibetana existen muchas referencias a antiguos ritos mágicos encaminados a calmar o invocar a los espíritus que pueblan el mundo y causan los fenómenos naturales. Estos ritos pre-budistas van a ser en muchos casos dotados de una explicación filosófica dentro del budismo, por tratarse ya de una religión y admitir la creencia en un ser superior y asumir que éste puede ser propiciado o calmado a través de ritos. Esto supone la idea de que nada puede resistirse a la voluntad y el poder taumaturgico del hombre, o al menos de ciertos hombres expertos y que han desarrollado determinadas cualidades, pudiendo así intervenir en el curso de los acontecimientos naturales para modificarlos en su beneficio ⁶⁷; pero estos poderes ya no actúan directamente, sino indirectamente a través de las divinidades, a las que se cree que se puede manipular por medio de ceremonias o encantamientos.

⁶⁶ .- Considerado el fundador del Lamaísmo (ver págs. 109 y 110).

⁶⁷ .- Tucci (1976), *Nepal: amore ed arte*, Roma, Nagel, (L), pág. 74, alude a la creencia de que nada es imposible para el hombre sagrado, sin embargo estos poderes son sólo signos o medios de purificación y no fines en sí mismos.

Este tipo de comportamiento es propio de sociedades en las cuales, a pesar de la existencia de una religión, pervive un fuerte substrato mágico. Incluso se produce la dualidad entre los que practican la religión, y por lo tanto realizan oraciones y sacrificios, y adoptan un comportamiento ético determinado, que suelen ser los más píos y cultos, y por otro lado, los que mantienen la creencia en las supersticiones, que son los más ignorantes.

Debido a esta asimilación entre magia y religión los papeles del mago o chaman, que recibe el nombre de "Defensor de la Fe" (T. *choekyong*), y del sacerdote no son tan diferentes, produciéndose una confusión o una cooperación entre ellos. El sacerdote oficia en las capillas del templo y en las privadas y se encarga de las ceremonias propiciatorias de las divinidades, siendo sólo insustituible en las funciones litúrgicas. A los hechiceros se les supone la capacidad de influir sobre los espíritus, utilizando una serie de procedimientos cuya eficacia se ha comprobado en las relaciones humanas, apaciguándolos y atrayéndolos o intimidándolos, despojándoles de su poder y sometiénolos a su voluntad ⁶⁸. Además de los hechiceros oficiales, existen otras figuras como los curanderos, que preparan directamente los remedios para las enfermedades, los médiums (*Lha-pa*, y en femenino *Lha-mo*) a los que se acude sólo en determinadas ocasiones, los magos o exorcistas que se mantienen fuera de los monasterios y son reconocibles por su aspecto ⁶⁹; y los oráculos entre los que destaca el de Nechung, monasterio no lejano a Lhasa, consultado oficialmente por el gobierno a principios de año, o en momentos críticos ⁷⁰.

⁶⁸.- Es frecuente encontrar en el budismo tibetano alusiones a los conocimientos psicológicos no sólo de los hechiceros sino de los maestros budistas, que deben conocer a su discípulo para ser capaces de guiarlo por el camino correcto según su personalidad.

⁶⁹.- Van tocados por un alto gorro cónico y usan como armas para combatir a los demonios, el *phurpa*, la espada, las flechas y el arco. Sus adornos son las guirnaldas de huesos y el espejo.

⁷⁰.- El Dalai Lasa emplea al hechicero-oráculo de Nechung, considerado como una encarnación de la divinidad terrorífica Pehar. Aparece vestido de una manera especial y entra en trance, sufriendo violentas sacudidas, y pronuncia en una voz forzada frases ambiguas, cayendo luego agotado. Estos personajes suelen ser laicos cuyo entrenamiento comienza tan pronto como dan señales de posesión. Las palabras que pronuncia en trance son interpretadas por los monjes.

El papel del sacerdote no es tan diferente del correspondiente al mago, de hecho su autoridad o poder deriva de su capacidad para entrar en contacto con la divinidad. En todos los actos litúrgicos, el sacerdote realiza una serie de gestos rituales (*mudra*) similares a los representados en las imágenes de culto, que se acompañan de la manipulación de objetos rituales, especialmente la *vajra* y la *ghanta* en el *vajrahumkara mudra*, o gesto de gran energía, y utiliza coronas de cinco picos que aluden a los Jina Budas. El contacto con la divinidad es algo imprescindible para la realización de cualquier rito por lo que se invoca a una concreta a través de fórmulas secretas, que sólo los sacerdotes conocen desde el momento de su iniciación; no en vano, el budismo Vajrayana es una vía esotérica. La tradición juega también un papel fundamental pues el sacerdote forma parte de una cadena de transmisión de conocimientos de maestro a discípulo, o de reencarnaciones (linaje) a través de las cuales se transmiten determinadas cualidades de una divinidad.

La relación con la divinidad se establece a través de ritos de diferentes tipos. Aquellos encaminados a tranquilizar o propiciar (ofrendas y/o sacrificios) a la divinidad, los que pretenden seducirla en cierta manera a través de promesas a cambio de sus intervenciones (generalmente también ofrendas, encargos de imágenes, o sacrificios del tipo de hacer una peregrinación), y por último aquellos, más agresivos, que podemos considerar exorcismos y que consisten en la expulsión de los espíritus malignos (ritos de purificación) (ver pág. 65).

A este período, en el cual se da la coexistencia entre magia y religión, se corresponde también la creencia en un hombre-divinizado, pues la diferencia entre dioses y hombres, al poder influir los dos directamente sobre los acontecimientos de la Naturaleza, no es muy marcada. El fiel no establece demasiadas diferencias entre el mago y el dios, porque a menudo sus dioses son como magos invisibles, y puesto que los dioses son dados a aparecer bajo forma humana, se asume que también puede suceder lo contrario. De aquí deriva la creencia en la encarnación, que puede ser permanente (personas consideradas como encarnaciones de dioses o sabios) o transitoria. En este último caso (inspiración o posesión) se manifiesta

generalmente, más que por poderes sobrehumanos, a través de una habilidad concreta, por ejemplo, la adivinación o los milagros. Ambos tipos existen en Tíbet donde encontramos encarnaciones de divinidades en personas concretas (por ejemplo el Dalai Lama, encarnación de Avalokitesvara), y también seres (médiums), generalmente mujeres, en las que se manifiestan las divinidades cuando entran en trance. Existen también otras personas, de nuevo generalmente mujeres, que tras morir como resultado de una enfermedad van al más allá, a los infiernos, y regresan portando algún mensaje del Juez de los Muertos para los vivos, exhortan a éstos a las buenas acciones y dedican toda su vida a adoctrinar a los demás sobre sus experiencias ⁷¹.

Todas estas creencias, que se mantienen hasta nuestros días entroncan con tradiciones populares anteriores y tienen un enorme sentido en una cultura en la cual la tradición oral es fundamental y sigue estando vigente, probablemente debido a que el aislamiento geográfico propicia este tipo de comunicación.

⁷¹. — Pomaret, Françoise (1989), *Les revenants de l'Au Delà dans le Monde Tibétain. Sources littéraires et tradition vivante*, Paris, C.N.R.S. (L).

3. LOS RITOS.

Ya hemos señalado el carácter tremendamente ritualista de la religión lamaísta; existen ceremonias y ritos de varios tipos que se realizan de manera individual o en grupo, tanto en los templos como fuera de ellos, pues cualquier lugar, desde el campo abierto al terreno donde se llevan a cabo los ritos funerarios o la tienda del nómada, puede convertirse en sagrado si se realizan las ceremonias oportunas.

La mayoría de las ceremonias son de adoración (*puja*, T. *cho-ga*) se destinan a la divinidad y sirven para obtener los más altos beneficios espirituales (relacionados con la vida en el más allá), o materiales, como la prosperidad, la derrota de los enemigos, etc....

Los ritos del budismo Vajrayana se diferencian de los de los budismo anteriores (eran prácticamente inexistentes en el budismo primitivo) por: su empleo en determinados casos de sustancias consideradas impuras, como la carne o el alcohol (todo se puede utilizar para ser superado y trascender la realidad material), el empleo frecuente de la imagería sexual por influencia Tantra; la utilización, como parte esencial en la propagación de la doctrina, de actividades rechazadas en el budismo Mahayana como las danzas y los cánticos; y el uso de la meditación para alcanzar la visualización de la divinidad.

La finalidad de los ritos es, en el caso de los iniciados, llegar a alcanzar la liberación a través de la identificación o integración con la divinidad, lo Absoluto.

Para el pueblo llano lo que se persigue, igual que en el budismo Mahayana, es la realización de méritos y conseguir la bendición de la divinidad que llega, de modo indirecto, a través de los sacerdotes investidos de los poderes de ésta.

En su realización se siguen unas determinadas fases que son las siguientes ⁷²:

- 1) Expulsión de las fuerzas del mal del lugar sagrado, es decir, definición de éste. Para este primer paso o ceremonia no es necesario utilizar imágenes.
- 2) Afirmación de la fe, a través de la "toma de refugio" en las tres verdades del budismo: Buda, su doctrina (*dharma*) y la comunidad (*shanga*).
- 3) Confesión y purificación.
- 4) Meditación a través de la cual se logra la identificación del adepto con la divinidad.
- 5) Consagración de las ofrendas: pasteles de mantequilla (*torma*), agua, flores, incienso, lámparas, música...
- 6) Evocación de la divinidad a través del *sadhana* (T. *sgrub-thabs*). En estas fórmulas, verdaderas descripciones de las divinidades se recuerdan al fiel sus detalles iconográficos y su valor simbólico.
- 7) Ofrenda y cántico de alabanzas.
- 8) Reconocimiento de los beneficios recibidos.
- 9) Consagración de la ceremonia al bienestar de los seres vivos.

A continuación se señalan los ritos más frecuentes:

- LA MEDITACION Y LA ORACION.

Son las prácticas más comunes del budismo Vajrayana. La meditación está reservada a aquellos que aspiran a alcanzar la verdad absoluta, mientras que la oración es tremendamente popular y accesible a todo el mundo.

La meditación es un rasgo básico del Lamaísmo que permite alcanzar la experiencia de lo absoluto, o más bien de la identidad entre el vacío y el mundo aparential (*nirvana-samsara*) para así alcanzar la salvación, la liberación. Además genera poderes sobrenaturales que el practicante puede

⁷². - Snellgrove (1971), "Indo-tibetan liturgy and its relationship to iconography", en *Mahayanist Art after A.D. 900*, (ed. W. Watson), (L.), págs. 38-43.

utilizar en beneficio de los demás a través de los milagros, o de la simple bendición.

Se pueden utilizar como soportes para la meditación, además de las imágenes o el propio cuerpo del fiel, los diagramas o *yantras* dentro de los que ocupa un lugar primordial el *mandala*.

El papel fundamental que se otorga a la palabra (ya sea escrita u oral) en el budismo Vajrayana ha llevado a que se aluda a él también como Mantrayana ("Vehículo de las fórmulas esotéricas"). En el tantrismo los *mantras* están dotados de una fuerza evocadora y realizadora de lo divino que se ejerce de una manera casi automática, siempre que se pronuncien correctamente y se acompañen de la meditación adecuada. En un principio ésta era una práctica esotérica destinada sólo a los iniciados, a aquellos que conocían su significado profundo, con el fin de garantizar así un adecuado aprendizaje y el empleo de la tradición correcta; además era también una forma de asegurar que los poderes que ésta era capaz de poner en acción no fueran utilizados alegremente sin tomar conciencia del peligro que entrañaban. Todos los ritos van acompañados del recitado de *mantras*, y la oración juega un papel fundamental en la vida religiosa del pueblo tibetano, que la pone en práctica de manera automática utilizando molinos y paños de oración.

- LAS CEREMONIAS ANTE EL ALTAR.

Se celebran tanto en los altares de los templos como en los domésticos (ver págs. 302-303). Destacan las ofrendas diarias que son comunes a muchas tradiciones (por ejemplo en la Roma clásica se hacían ofrendas a los lares), y parten de la necesidad de compartir con los dioses todo alimento que se ha de tomar. Entroncan con la idea hindú del sacrificio primigenio que acompaña a la creación y en el que se sustenta el cosmos; todos los sacrificios subsecuentes responden a la misma función de sostener el mundo y son una réplica del primero, pero en ellos el hombre mortal se sustituye a sí mismo por ofrendas con valor simbólico que aluden con frecuencia al cuerpo humano, a través de los sentidos o de los colores-elementos.

- LA CONSAGRACION DE LAS IMAGENES (*ABHISHEKA*).

Sin esta ceremonia, en la cual se establece su identidad con la divinidad que representa, las imágenes son simples objetos y carecen de utilidad espiritual (ver págs. 124-125). Una vez llevado a cabo este rito la imagen pierde su carácter puramente material y es la razón por la que se le da comida, se rocía con mantequilla, se le ofrendan flores, etc... Sobre los detalles concretos de esta ceremonia ver pág. 200.

- LOS RITOS RELACIONADOS CON LA VIDA ETERNA O LA TRASMISION DEL PODER VITAL.

Esta aspiración a la eternidad, que en principio puede considerarse incluso contraria a la ética budista, es una respuesta a una necesidad popular, y se concreta en el culto a Amitayus, y también a Ushnishavijaya y Tara. Se realiza una ceremonia llamada *Ts'e wang* (transmitiendo el poder vital) en la que el agua contenida en la *Kalasa*, que lleva la imagen de Amitayus, se consagra. El *lama* oficiante la carga de energía, la convierte en *amrita*, y la recibe en su corazón a través de una cuerda. De esta manera el poder vital contenido en el líquido pasa a través del jarro al *lama*, que se identifica con la divinidad, y es impartido y traspasado a los enfermos, a los moribundos, y a los fieles en general a través de la invocación de los *mantras*. Cuando nace un niño, también se invoca a Amitayus, y se le trasmite su poder vital. Se han visto concomitancias en esta ceremonia con la eucaristía cristiana debido a que se distribuyen cebada y cerveza, previamente benditas, entre los fieles, y desde luego a que el objetivo perseguido es el mismo: el acceso a la vida eterna ⁷³.

⁷³.- Waddell (1972), *Tibetan Buddhism with its Mystic Cults, Symbolism and Mythology*, N. York, Dover, (F), págs. 444 a 448.

- LOS EXORCISMOS Y LA MAGIA PROPICIATORIA COMO REMEDIO PARA DESCRACIAS CONCRETAS.

Se trata de aliviar determinados problemas como las enfermedades, garantizar la fertilidad (por ejemplo, por medio del rito mensual de purificación de los campos) o incluso favorecer la riqueza. Estas ceremonias están en relación con la idea de que los espíritus malignos acechan y es necesario ahuyentarlos.

Se realizan también en ocasiones concretas que jalonan la vida del hombre tibetano. Por ejemplo para purificar al niño recién nacido, proteger las casas nuevas, en las bodas, las fiestas como la de año nuevo, etc...

- LOS RITOS FUNERARIOS.

Son especialmente importantes y en ellos a veces se precisa la intervención de un *lama* especialmente calificado que tras la lectura del "Libro de los Muertos" (*Bardo Thodol*) ayuda al difunto en su viaje, supliendo con sus consejos los conocimientos que éste no adquirió durante su vida.

Existe la idea de que el difunto atraviesa cuarenta y nueve días de existencia intermedia (*bardo*), etapas en las que va recorriendo los reinos de la muerte (ver pág. 286). El fiel no recorre necesariamente todas las etapas sino que puede salvarse en los estadios iniciales, si alcanza un cierto estado de clarividencia, logrando el *nirvana*.

Esta creencia está en franca contradicción con la teoría budista del vacío y la no-existencia y puede tener su origen en creencias pre-budicas. Además en el "*Bardo Thodol*" se dan indicaciones para una muerte consciente en relación con las doctrinas Tantra: no se debe temer a la muerte que también se puede vivir como gran experiencia, siendo conscientes de como el cuerpo muere, y nos retiramos y disolvemos en el centro.

Durante el período del *bardo* se hacen ofrendas de comida ante una imagen de papel del difunto. Esta imagen se quema cada siete días y se sustituye por otra; por el aspecto de las llamas el *lama* puede saber cuál ha

sido su destino. Las cenizas se mezclan con agua para hacer los *tsha-tsha* (amuletos-relicarios) que se colocan en el altar doméstico ⁷⁴.

Existen diferentes métodos para deshacerse del cuerpo, dependiendo de las condiciones climáticas de la zona donde se produzca la muerte. En los lugares donde hay poco combustible se mantiene la costumbre prebudista de despedazar el cadáver en lo alto de una montaña (los llamados "funerales celestiales") y dejar que sea devorado por aves rapaces para que no pueda ser reposeído por espíritus malignos. Después se recogen los huesos y se muelen hasta convertirlos en polvo. En zonas donde hay madera, y también si se trata de personas especialmente sagradas se quema el cadáver.

⁷⁴.— Si se trata de un *lama*, éste pasa sus últimos instantes, el tiempo intermedio entre la muerte física y la anulación de la conciencia, en meditación. Se le trata como a una persona viva: se le habla, y se le da de comer, pero no se le puede tocar. Al perder definitivamente el conocimiento, el cuerpo se derrumba, y se entiende que cuanto mayor sea el tiempo que se haya mantenido erguido mayor es su supremacía espiritual. De algunos *lamas* se dice que sufren la "Gran transferencia del cuerpo arco iris" manteniendo siempre la posición erguida, reduciéndose el cuerpo poco a poco hasta que desaparece en una explosión de luz, dejando sólo como restos los cabellos y la uñas.

4. LOS LAMAS Y LOS MONASTERIOS.

El desarrollo del ritualismo propio del budismo Vajrayana (derivado de la doctrina de la verdad relativa) hace fundamental la intervención de los sacerdotes-maestros (el equivalente del *guru* indio), los *Lamas* (T. *bla-ma*), término cuyo significado sería "sin superior" (*la*: superior, *ma*: ninguno), y del que deriva el de Lamaísmo ⁷⁵. Aunque en Occidente conocemos fundamentalmente a los monjes-*lamas* por ser los que utilizan los métodos más ortodoxos en la transmisión de la doctrina, los *lamas* no son necesariamente monjes ordenados aunque se les considera parte de la *shanga*. En el Lamaísmo no existe la creencia propia del budismo primitivo de que los monjes monopolizan el *dharma*; existen también ermitaños o yogis, místicos itinerantes (al modo de los *sadhus* hindúes) que buscan el camino de forma individual y suelen residir en celdas especiales, o cuevas, y no practican la predicación.

La iniciación de uno de estos maestros supone alcanzar el poder, heredado por una línea de transmisión directa (linaje) que se remonta a una divinidad, para llevar a cabo ciertas formas de meditación y para la transmisión oficial de la doctrina, junto con la autoridad para leer determinados textos ⁷⁶. Los monasterios (T. *Gompa*) suponen una opción de vida dentro del budismo tibetano. Los monjes representan entre el diez y el veinticinco por ciento de la población masculina total (las monjas son menos numerosas).

Los niños (de siete a diez años) ingresan en los monasterios como un medio de ganarse la vida (casi todas las familias envían uno que no suele ser el hijo mayor, ya que éste hereda las tierras) y para ascender en la escala social. La vida monástica permite escalar grados según los esfuerzos

⁷⁵. - En Nepal la estructura sacerdotal es diferente. Constituyen una casta (similar a la de los *brahmanes* hindúes) formada por dos grupos: los Vajracaryas, "Maestros de la vía del vajra", *tantrikas* que actúan como sacerdotes familiares, y cuyo cargo se transmite por herencia, ya que no son célibes; y los Sakyas, monjes. Estos últimos doblan en número a los primeros. La mayoría de los sacerdotes viven en las ciudades y ocupan un lugar elevado en la escala social.

⁷⁶. - La importancia del lama o maestro espiritual queda subrayada por el hecho de que constituye el primer objeto de la fe, por encima incluso de las divinidades. El lama es un Buda presente.

individuales y la voluntad del novicio, mientras que en la vida civil el status depende de la ascendencia. Junto con el hábito monástico, reciben un nombre nuevo y son confiados a un tutor con el que comparten la celda, para el que ejercen de sirvientes y junto con el que aprenden a leer, a escribir en tibetano y a memorizar textos religiosos. Se observa una estricta disciplina y generalmente el celibato.

Para acceder de un grado a otro se deben superar diferentes pruebas que reflejan los dos aspectos de la religión tibetana. Por un lado existen pruebas con un contenido fundamentalmente libresco (especialmente en las ordenes Sakyapa y Gelukpa) basadas en la lógica y en el empleo del método de debate con dos participantes que defienden posiciones contrarias a base de preguntas y respuestas, silogismos, ejemplos y citas; y por otro lado las ordenes no reformadas priman aquellos aspectos relacionados con el yoga y la meditación.

Hay dos exámenes generalmente, con el primero se realizan los treinta y seis votos, y con el segundo, veinte años después, los doscientos cincuenta y tres votos. Este último no es accesible para todo el mundo y permite poder ejercer las más altas funciones religiosas.

El grado superior al que puede acceder el novicio lo constituyen los *lamas* propiamente dichos, monjes que han realizado estudios, ofician ceremonias y son considerados maestros (*Geshe* o Doctor en divinidad). Estos constituyen la minoría y entre ellos se eligen los cargos principales como abades o administradores. El abad del monasterio puede proceder de la nobleza pero por encima de él se encuentran los *lamas* encarnaciones de santos o *siddhas* (*Tulku*) o de dioses (*Khuluktu*), de los cuales el más importante es el Dalai Lama. En realidad, la mayoría de la población monástica está compuesta por monjes poco instruidos, analfabetos incluso, que se encargan de las tareas más simples y puramente materiales como son encender las lámparas de los templos, la preparación del té, el acarreo del agua, la cocina, la construcción y en general todas las tareas de mantenimiento del monasterio, e incluso de mantener el orden (monjes-

policía). En todo monasterio, desde los más grandes ⁷⁷, especie de casa-madre de la que dependen otros, hasta los más pequeños, generalmente rurales que pueden tener un sólo monje, existen unas dependencias básicas que son: el templo (*lhakhang*) o casa de los dioses, en el que pueden existir varias capillas (entre ellas está la dedicada a las divinidades terroríficas, *gonkhang*, reservada para los iniciados); el hall de reunión (*dukhang*) utilizado para fiestas a las que acuden los laicos; y las celdas.

Los monasterios funcionan como unidades económico-políticas, cuya organización interna refleja, y a veces sustituye, la de la sociedad civil. De hecho en los monasterios se reproduce la estructura social laica. En algunos se permite la propiedad privada y existe una fuerte jerarquización. Tradicionalmente, gozaban de independencia feudal, no pagaban impuestos, tenían sus propias tierras y siervos, y ejercían funciones propias de una autoridad civil, como por ejemplo la administración de la justicia. Sus ingresos, además de los producidos por la agricultura y los impuestos de sus siervos, se ven acrecentados por actividades lucrativas como el comercio y el préstamo de dinero, además de por los pagos realizados por los particulares cuando encargan ritos o solicitan los servicios de un *lama*. El trato que los fieles dispensan al *lama* es siempre de honor y si bien no siempre es remunerado, sí colaboran a su mantenimiento (pagos en especie, invitaciones...). Además, hay que tener en cuenta que los monasterios son centros intelectuales y artísticos que funcionan como universidades budistas, según el modelo indio de las muy prestigiosas de Nalanda y Vikramasila en Bengala, a las que acuden los monjes para adquirir los conocimientos de tipo litúrgico, pero también filosófico, literario, artístico o incluso de medicina. Su decadencia en la actualidad no sólo obedece a la ocupación china de Tíbet, sino también a la implantación en algunos estados de un sistema social más flexible, que permite a los laicos la mejora dentro de la escala social, el acceso a la educación y la promoción profesional.

⁷⁷. - Los monasterios más grandes son los de la orden Gelukpa. Según W. Zwaif (1981), op. cit., pág. 74, el monasterio más grande sería el de Lhasa con 40.000 monjes, los de Ganden, Sera y Drepung reunirían entre ellos 20.000, mientras que Tashilumpo tendría una población de 4.000 monjes.

5. EL PAPEL DEL LAICO.

El fiel común no tiene un papel relevante puesto que se mantiene dentro de lo que hemos llamado una verdad relativa, procurando observar un comportamiento moral que le permita acceder a una serie de vidas en los diversos mundos o cielos que le van aproximando al *nirvana*.

Puede hacer los votos para convertirse en *bodhisattva*, puede alcanzar la Budidad por el empleo de las técnicas adecuadas y ser considerado una encarnación (*Tulku*), escapando a la rueda de las reencarnaciones, pero su papel generalmente suele ser más sencillo.

Ni siquiera necesita comprender toda la doctrina, sólo tener fe en las tres joyas del budismo (*Triratna*): Buda, *dharma* (la doctrina) y *shanga* (la comunidad de monjes). Su comportamiento cotidiano se basa en la creencia de que puede controlar las fuerzas malignas a través de ritos mágicos o mediante la posesión de amuletos; en la realización de méritos a través de actos de piedad, ya sea en forma de ofrendas y muestras de generosidad hacia los monasterios y maestros, entrega de limosnas a los pobres, peregrinaciones, encendido de lámparas ante los altares, realización de las mil postraciones ⁷⁸, recepción de bendiciones de los sacerdotes, encargos a estos para que realicen determinadas ceremonias (desde la lectura de libros sagrados a la consagración de imágenes) que son meritorias tanto para el oficiante como para el que las solicita; pero también, a través de la realización de actividades cotidianas e incluso rutinarias como son la circunvalación de los monumentos sagrados o la oración. Es decir, mediante la práctica de la devoción, *bhakti*, concepto indio, que requiere de símbolos visuales como instrumentos.

⁷⁸.— "Las mil postraciones" es una práctica devocional (además de un ejercicio físico) que se justifica como un acto de humildad (la postración del ego). Se suele llamar también "sedir el cuerpo" o "larga postración" y se realizan a lo largo de todo el camino hacia un lugar sagrado tocando el suelo con la frente, y parando sólo para dormir y comer.

Además de este complejo ritualismo existe la posibilidad de la salvación sólo por la fe, concebida casi como una forma de meditación que permite escapar del ego, y la creencia en un paraíso que por lo que respecta a las masas suplanta prácticamente al *nirvana* como objetivo final, siendo especialmente popular el de Amitabha, también llamado occidental por ser este el punto cardinal que se supone presidido por este Jina Buda ⁷⁹.

⁷⁹.- La invocación de Amitabha, según la realizan sus adoradores o amidistas, es la siguiente: "Cuando me convierta en Buddha, que todos los seres vivientes de las diez regiones del universo mantengan una confiada y feliz fe en mí; que concentren sus deseos en un renacimiento en mi Paraíso; que invoquen mi nombre, aunque sólo sea diez veces; entonces, con la única providencia de que no sean culpables de los cinco pecados atroces, y de que no hayan difamado o vilipendiado la verdadera religión, el deseo de tales seres de nacer en mi Paraíso se verá cumplido con toda seguridad. Si no fuera así, que yo nunca reciba la perfecta iluminación del estado de Buddha." Citado por A. Coomaraswamy (1989), *Buddha y el evangelio del Budismo*, Barcelona, Paidós, (L), pág. 175.

III.- LOS TEXTOS.

El budismo Vajrayana da una enorme importancia a la palabra escrita, ya sea en forma de fórmulas cortas como las invocaciones o los *mantras*, o de textos, que son un elemento fundamental dentro del aprendizaje iniciático dirigido por un maestro.

La labor de los tibetanos en lo que se refiere a la recopilación, traducción y elaboración de textos que se difunden dentro de la órbita del Lamaísmo, es muy importante, pues gracias a ellos se conservan obras que constituyen una parte importante del patrimonio cultural budista y que de otra manera no hubieran llegado hasta nosotros.

Gracias a su trabajo de recopilación y traducción conocemos los textos originales indios que se perdieron con la invasión islámica en el siglo XII, tan fielmente que nos permiten reconstruir un texto sánscrito a partir del tibetano, y por lo tanto el estudio de los textos tibetanos se hace imprescindible para conocer el canon budista.

Podemos distinguir dos etapas en la labor llevada a cabo por los tibetanos: hasta el siglo XIII la tradición india es fundamental traduciéndose los textos que serán utilizados tanto en la Primera (siglo VIII) como en la Segunda Difusión (siglo X) del budismo; a partir de ese momento los maestros tibetanos comienzan a elaborar sus propios comentarios a los textos ya traducidos. Esta etapa creativa es, sin embargo, breve; es más importante y más larga la labor de pura recopilación, en la que los tibetanos manifiestan sus cualidades para analizar, explicar y catalogar los textos.

Los textos del budismo primitivo (siglo V a.C.) se recopilan poco después de la muerte del Buda Sakyamuni y se componen de tres partes o "*Tripitaka*" ("Tres Cestas"), por alusión a los receptáculos donde se guardaban los textos: "*Sutras*" o sermones atribuidos a Buda; "*Vinaya*" o

regla monástica; y "*Abhidharma*" o explicación metafísica de la que existen varias versiones ⁸⁰.

El texto fundamental del budismo Mahayana es el "*Prajnaparamita*" ("Perfección de la sabiduría") atribuido a Nagarjuna, uno de los seis *gurus* mahayana ⁸¹. Este texto metafísico desarrolla varias teorías sobre el Vacío del Universo y será objeto de especial devoción en las épocas Pala y Sena (siglos VIII-XII), conservándose después de la invasión musulmana de Bihar y Bengala en los monasterios del Himalaya, sobre todo en los nepalíes. Alrededor del siglo IV se añaden los "*Sadhanas*" o invocaciones atribuidas a Asanga, otro *guru*.

A partir del siglo VII los textos más importantes son los "Tantra" que se recopilan en este momento, a pesar de que su transmisión en principio era oral ⁸². Existen diferentes escuelas tántricas que se relacionan con diferentes textos, entre las que destacan la *Yogacarya*, ya citada (ver pág. 56) y la *Kalachakra*, de la que deriva el calendario tibetano ⁸³.

En un principio, la falta de textos obligaba a los devotos a trasladarse para buscar un maestro del que tomaban apuntes, o un texto concreto. Se hace, por tanto, necesaria la recopilación de textos que acaba con Buston (1290-1364) que compila todas las traducciones del sánscrito y en menor

⁸⁰.-El "*Tripitaka*" se corresponde con las tres joyas del budismo (*Triratna*).

⁸¹.- Nagarjuna promulga la doctrina del Madhyamaka "Camino del medio" que intenta apartarse de los extremos, ver pág 40.

⁸².- En general como ya hemos dicho, en el capítulo correspondiente al Tantra, se establecen cuatro recopilaciones de textos Tantra. A. V. Fernández Balboa (1989), "Literatura tibetana. Introducción al Hevajra Tantra", Boletín de la Asociación Española de Orientalistas", Madrid. (A), pág. 167, da dos divisiones para los textos Tantra, según las órdenes. La división séxtuple aceptada por las órdenes Nyingmapa y Kargyupa, y la Cuádruple por los Gelukpa, siendo esta la más común. Estas divisiones corresponden a diferentes etapas o grados en la iniciación.

⁸³.- La doctrina *Kalachakra*, desarrollada en torno a los siglos X y XI, tendría su origen en un lugar mítico, Shambhala, quizás situado en Uddiyana o en la cuenca del Tarim, región de la que era originario Padmasambhava a quien se considera su introductor. Estaría relacionada con la adopción de divinidades terroríficas, acompañadas de consortes, quizás inspiradas en la doble naturaleza y aspecto de algunas divinidades hindúes. *Ibidem*, pág. 188.

medida del chino en dos colecciones: el "*Kanjur*", "Traducciones de la palabra (de Buda)", que se corresponde al "*Tripitaka*" y agrupa en cien o ciento ocho volúmenes los "*Sutras*" clásicos con las ampliaciones posteriores, el "*Prajnaparamita*", el "*Vinaya*" (las reglas de disciplina de la orden monástica) y los "*Tantra*" ⁸⁴; y el "*Tanjur*", "Traducción de los Complementos", que trata de temas muy variados como gramática, poesía, himnos sagrados, retórica, astrología, biografías de santos, etc...

Estos textos se copian con mucha frecuencia en toda el área del budismo Vajrayana aunque también se imprimen, lo cual no resulta necesariamente más barato, porque para la impresión había que trasladarse hasta el monasterio en el cual estaban los bloques de madera, obtener papel y tinta, y pagar a los monjes por el trabajo. La técnica utilizada para la impresión (xilografía) proviene de China ⁸⁵.

La rareza y valor de los textos hace que adquieran un significado mágico-místico, son más objetos de adoración y de ofrenda que de lectura. Incluso su copia o impresión genera méritos religiosos.

Ocupan un papel fundamental en los rituales como objetos litúrgicos, y como instrumento para el debate. Pueden ser leídos e interpretados en diferentes niveles porque utilizan un lenguaje simbólico complejo y profuso, un lenguaje polivalente de difícil comprensión si no se cuenta con las instrucciones de un *guru* o maestro.

Además de estos textos puramente doctrinales existen otros que forman parte de la literatura popular de temática, a veces, también religiosa. Entre ellos destacan las obras de Milarepa (1042-1123), especialmente las "Cien mil canciones", poemas religiosos didácticos donde abundan las descripciones

⁸⁴.- En tibetano los *sutras* se denominan *Do*, el *Vinaya* *Dulwa*, y los "*Tantra*" *Chononpa*.

⁸⁵.- Para una explicación más detallada de esta técnica ver pág. 191.

precisas y los datos históricos ⁸⁶.

Una aportación fundamental tibetana la constituye la doctrina del *Bardo* expuesta en el "*Bardo Thodol*" o "Libro de los muertos". El término *Bardo Thodol* significa en realidad "Liberación por el oído", aunque en Occidente solemos traducirlo como "Libro de los muertos" siguiendo la versión de Evans-Wentz (*The Tibetan Book of the Dead*, 1957) cuyo nombre fue sugerido por el "Libro de los muertos" egipcio. Este texto supone una de las aportaciones más originales de los tibetanos.

También es importante la epopeya tibetana por excelencia, común a los pueblos de Asia Central, la historia de Gésar de Ling ⁸⁷.

⁸⁶. - Existe una versión de las "Cien mil canciones" de C. C. Chang (1977), *The Hundred Thousand Songs of Milarepa*, 2 vols., Boulder, Colorado, Shambhala Publ. (F), y una biografía de Milarepa del gran erudito de la universidad de Oxford W. Y. Evans-Wentz (1951), *Tibet's Great Yogi Milarepa*, (2ª ed.), London, Oxford University Press. (F).

⁸⁷. - Existen varias versiones de ésta en Occidente, entre las que destaca la de R. A. Stein (1956), *L'épopée tibétaine de Gésar dans sa version lamaïque de Ling*, Paris, P.U.F. (F). La historia pertenece a la tradición oral tibetana y era cantada por los bardos nómadas, que atribuían a la inspiración divina sus palabras. Es posible que exista cierta base histórica para la existencia del legendario rey, pero todo ello se encuentra mezclado con elementos de las tradiciones india, china y budista, relacionándose en ésta con Padmasambhava, cuya encarnación era considerado. Continúa siendo una figura legendaria a cuyo posible regreso a veces se alude en los momentos de peligro.

CAPITULO IV.- EVOLUCION HISTORICA DE LOS PAISES DEL HIMALAYA.

I.- TIBET.

El estudio de la civilización tibetana desde un punto de vista histórico es inseparable de su evolución religiosa, a partir de la adopción del budismo, y tiene una enorme relación con el resto de los países que son objeto de este estudio justamente por el papel de Tíbet como difusor del Lamaísmo.

1. EL PERIODO MONARQUICO Y LA PRIMERA DIFUSION DEL BUDISMO (SIGLOS VII-IX).

Existen pocos datos sobre el Tíbet pre-budista debido a la inexistencia de documentos escritos y también a que se han realizado pocas excavaciones arqueológicas, pues, lo mismo que ocurre con la minería, los tibetanos temen molestar a las divinidades que habitan bajo tierra ⁸⁸.

Sabemos de la existencia de una cultura neolítica (especialmente en la zona de Kham) hace unos 4.600 años en la cual se desarrollan la ganadería y la agricultura y ciencias auxiliares como la astronomía, por la existencia de restos como las cerámicas que recuerdan a las chinas de Huanghe, los abundantes megalitos tanto en alineaciones como en círculos, los pequeños ornamentos metálicos sin datar (T. *Thokde* o *Thoding*) que recuerdan el arte de las estepas de Asia Central, y los grabados parietales del Tíbet occidental.

En los primeros siglos de la era cristiana los pobladores de lengua tibetano-birmana descienden hacia el centro de Tíbet desde el nordeste. Estos movimientos de población siguiendo el eje nordeste-sur, desplazando los recién llegados a los que ya se encontraban establecidos, se mantienen

⁸⁸. - De hecho antes de realizar acciones como el arado de la tierra o la construcción con cimientos se llevan a cabo ceremonias encaminadas a calmar a las divinidades.

hasta el inicio del período monárquico (siglo VII) cuando las tribus de Tíbet central toman la ofensiva y se agrupan para defenderse de los nómadas del norte.

La unificación se produce bajo la dinastía de los reyes de la región de Yarlung, al sur del río Tsangpo y al sudeste de Lhasa. Sabemos de su existencia por los relatos que hablan de los reyes míticos que habrían descendido y ascendido al cielo y que serían divinizados como hijos de los dioses, idea que podría tener su origen en Persia; y por los descubrimientos de G. Tucci de tumbas-túmulos de la realeza no lejos del valle de Yarlung (parece que los enterramientos más antiguos serían de hace unos 2.000 años) ⁸⁹.

Aunque en las crónicas chinas hay algunas referencias a la etapa anterior (581-618), los datos históricos sobre Tíbet se remontan al siglo VII, época en la que aparece el primer rey histórico, **Songtsen Gampo** (620-649), perteneciente a la dinastía de Yarlung, al que se debe la fundación de Lhasa, capital del reino.

Songtsen Gampo es una figura fundamental porque no sólo inicia la expansión, que se mantiene y amplía con el rey **Trisong Detsen** (755-797), conquistando Nepal, parte del norte de India, Ladakh y controlando la vía de intercambio fundamental que es la Ruta de la Seda, sino por ser en su reinado cuando se produce la llegada del budismo.

Son los primeros siglos del período monárquico (siglos VII-VIII), y especialmente el reinado de Trisong Detsen, los de mayor apogeo de Tíbet como estado, porque se configura como una potencia asiática y se impone sobre otras como China (en el año 763 los tibetanos llegaron hasta la capital china, Xian) controlando la mayor parte de las tierras situadas en la actualidad en las provincias chinas de Qinghai, Gansu y Yunnan, así como casi todo Sichuan, llegando por el oeste hasta Baltistan y Gilgit en los montes Karakorum, Nepal y una gran parte de India (ver mapa pág. 5).

⁸⁹ .- Otros restos de este período son el castillo de Yum-bu bla-agang, las estatuas del templo Jokhang en Lhasa, el monasterio de Samye y los pilares y campanas con inscripciones.

Esta expansión fue posible gracias a la organización de un ejército bastante numeroso y tiene consecuencias importantes a nivel religioso y cultural, porque no sólo toman contacto con India budista, sino también con las civilizaciones persa y helenística, y a través de ellas con religiones como la de Zoroastro, el maniqueísmo, el Islam o los cristianos nestorianos, y llegan noticias hasta Tíbet de Roma y Bizancio ⁹⁰.

Como parte de la política exterior de Songtsen Gampo hay que considerar su matrimonio con dos princesas de países vecinos, la nepalí Bhrikuti, hija del rey Amshuvarman, y la china Wencheng de la dinastía Tang. A estas princesas se atribuye la introducción del budismo, y en concreto de las primeras imágenes budistas, que se conservan en el templo Jokhang en Lhasa.

Su papel será retribuido en la posteridad al ser consideradas como reencarnaciones de la diosa Tara en sus dos aspectos de Tara Verde (Syamatarā), la princesa china, y Tara Blanca (Sitatarā), la princesa nepalí, dentro de un proceso de divinización dentro del cual el propio rey sería considerado la encarnación de Avalokitesvara.

Además de esta explicación legendaria, la introducción del budismo, sin duda, obedece a otras razones como su consideración de instrumento útil en la expansión y las relaciones exteriores, al suponer la integración en una civilización más rica y refinada y el alejamiento de la barbarie primitiva, y la identificación desde sus orígenes con las pretensiones universalistas de los soberanos (Buda como *chakravartin* o soberano universal).

El interés de Songtsen Gampo por asimilar rasgos de civilizaciones vecinas no acaba con la introducción del budismo, también se producen otros hechos fundamentales para el desarrollo de la civilización tibetana, entre los que destaca la creación del alfabeto tibetano a partir del sánscrito (fundamental en una religión que concede tanta importancia a la lectura y reproducción de los textos), con lo que se inicia la traducción de

⁹⁰ .- Como dato curioso es muy posible que el nombre del héroe de la epopeya tibetana Gésar de Ling provenga del término romano César. D. Snellgrove y H. Richardson (1986), op. cit., pág. 49.

textos sagrados, y la construcción de los primeros templos en Lhasa, la capital.

Bajo el reinado de Trisong Detsen la monarquía se decanta por el budismo que se convierte en la religión oficial ⁹¹. Sin embargo, esto no impide que la nueva religión esté, en un principio, restringida al círculo cortesano, con sacerdotes indios o chinos, mientras que el pueblo sigue manteniendo creencias animistas primitivas y practicando el chamanismo.

Pero, a partir de este momento, el budismo va a comenzar a salir del círculo cortesano para convertirse en un elemento fundamental de la civilización tibetana. Se produce la llegada de los primeros maestros y con ellos de las doctrinas procedentes de India, entre las que destacan la Vía Media de Nagarjuna (siglo II) y la *Yogacarya* de Asanga (siglo IV).

Entre los maestros destaca Padmasambhava (siglo VIII), "Nacido de la flor de loto", uno de los ochenta y cuatro *mahasiddhas* indios, conocido popularmente como Guru Rimpoche, nativo de Uddiyana en el valle del Swat, cuna del llamado budismo esotérico indio o budismo Vajrayana ⁹².

Padmasambhava procedía de la universidad budista de Nalanda, había sido iniciado en el "Hevajra Tantra" y pertenecía a la escuela tántrica de Yogacarya. Parece que fue requerido para que utilizara sus poderes

⁹¹.- Como testimonio de esto podemos citar el edicto escrito en una de las estelas de piedra. *Ibidem*, pág. 38, cuyo texto es el siguiente:

"Y como consecuencia del juramento tomado para las sucesivas generaciones de no abandonar ni destruir la práctica de la religión budista, yo el rey y mi hijo, el gobierno y los ministros de acuerdo, una vez llevado a cabo el juramento, actuamos de acuerdo con las palabras del edicto y con lo escrito en la estela de piedra. Por lo tanto, la fundación de capillas de las Tres Joyas (Buda, su doctrina y la comunidad monástica) por las generaciones de mis antecesores y la práctica de la religión budista deben ser cuidadosamente preservadas, y por ninguna razón deben ser destruidas o abandonadas, bien porque la gente diga que es mala, o bien que no es buena, o debido a los augurios o los sueños. No debéis seguir a cualquiera que, grande o pequeño, argumente en este sentido. Los reyes, sus hijos y sus nietos, desde su edad más temprana, e incluso después de que hubieran asumido la autoridad, deben nombrar maestros religiosos a monjes ordenados, y deben aprender tanta religión como puedan."

⁹².- Según *ibidem*, págs. 96-99, podría tratarse de una figura legendaria creada en el momento en que empiezan a aparecer las órdenes reformadas para dar legitimidad a la orden que se supone inspirada en sus enseñanzas, la Nyingmapa.

mágicos, en competencia con los sacerdotes y chamanes de las religiones pre-búdicas, para exorcizar a los espíritus malignos locales que dificultaban la construcción del que sería el primer monasterio budista de Samye.

Según la leyenda con sus poderes y usando como únicas armas la *vajra* y los *mantras* convirtió a las fuerzas malignas en divinidades terroríficas que pasaron a engrosar el panteón como defensoras de la ley (*Dharmapalas*).

Se le considera como el fundador del Lamaísmo o budismo tibetano y responsable de su difusión no sólo en Tíbet, sino también en Bhután y Sikkim, una especie de santo-patrón venerado como reencarnación de Amitabha, y el inspirador de la orden tibetana más antigua, la Nyingmapa.

El abad del primer monasterio de Samye (alrededor del 779) será el maestro indio Santarakshita, introductor de la vía monástica ortodoxa. Padmasambhava y Santarakshita representan dos tendencias dentro del Lamaísmo que coexisten durante toda su evolución sin anularse mutuamente. El primero representa la vía mística y ritual, al yogi místico y en muchas ocasiones poeta errante, que ha renunciado a toda posesión, y exalta el amor, los sentimientos, especialmente el de la compasión, por encima de lo ritual, de las fórmulas aprendidas, y es especialmente popular entre los campesinos; y el segundo la académica y monástica, con mayor implantación en las ciudades más en contacto con los monasterios.

El budismo respalda la política de la monarquía de acumulación de poder frente a la nobleza feudal, y las órdenes monásticas que se van desarrollando constituirán un elemento de apoyo para la realeza. Se verán recompensadas con la adquisición de poder político, militar y económico, similar al que hasta entonces disfrutaba la nobleza.

Esta al sentirse amenazada, se convierte en fuerza de oposición, y llega a desencadenar el fin de la monarquía al producirse el asesinato del rey Ralpacan (815-838). Se abre así un período de convulsiones y luchas que lleva al asesinato del último rey de la dinastía Yarlung, Langdarma (838-842) por un monje budista. Se produce el desmembramiento del imperio tibetano con la pérdida de los territorios anteriormente conquistados. Esto

está motivado también por la dificultad de controlar militarmente un territorio tan extenso por parte de un país de poca población, que, además, no obtiene demasiadas ventajas del imperialismo.

Con la caída de la monarquía se abre un período de desunión política que podemos calificar de feudal, y de decadencia tanto política como religiosa, volviendo a hundirse Tíbet en la barbarie, el desorden y la ignorancia. También podría calificarse de época oscura, pues se produce un vacío documental, aunque ello no implica que hubiera un corte en toda actividad religiosa, sino simplemente que no han llegado datos hasta nosotros. Lo cierto es que durante ciento veinte años el budismo parece desaparecer.

ORDENES TIBETANAS

.NO REFORMADA.-

- NYINGMAPA. "Los antiguos". Aparece en el siglo X siguiendo las enseñanzas de Padmasambhava. Presenta diferencias doctrinales con el resto. Se extiende por Tíbet, Bhután y Sikkim.

.SEGUNDA DIFUSION .- Siglo XI. Primera Reforma:

- KADAMPA. "Unidos por la tradición". Inspirada en las enseñanzas de Atisa (Doctrina Kalachakra), fundada por Bromston (1006). Disciplina muy estricta basada en el aislamiento, el estudio y la meditación.
- SAKYAPA. Orden tibetana semi-reformada, es la más parecida a la Nyingmapa. Toma su nombre del monasterio de Sakya, fundado en el 1071. Detentan el poder político en Tíbet durante el siglo XIII.
- KAGYUPA. "Seguidores de la Tradición" o "Fieles a la transmisión de la tradición". Maestros: Marpa y Milarepa. Doctrina Mahamudra, dan importancia al yoga y, en general, está más influenciada por el Tantra.

De ella derivan:

- . KARMAPA. (Siglo XII).
- . DRUKPA. (Siglo XII). Especialmente importante en Bhután,
- . DRIGUNGPA. (Siglo XII) Su nombre deriva del monasterio de Drigung.

.SEGUNDA REFORMA.-

- Gelukpa. "La orden virtuosa", también conocida como la de los Gorros Amarillos. Fundada en el siglo XV por Tsongkhapa, inspirada en las doctrinas de Atisa. Va a detentar el poder político en Tíbet a través del Dalai Lama desde el siglo XVII.

2. LA RECUPERACION Y LA SEGUNDA DIFUSION DEL BUDISMO (SIGLO X-XIII).

Mientras el Tíbet central se ve sumido en la decadencia religiosa y retoma las creencias primitivas con sus aspectos chamanísticos ⁹³, los monjes se ven obligados a emigrar a zonas del Tíbet oriental (Kham) y occidental. Es en estas zonas alejadas del antiguo centro político donde se va a producir la recuperación del budismo. Especialmente importante va a ser el papel jugado por el Tíbet occidental (ver pág. 95), zona que hasta entonces se mantenía unida en una confederación, y a la que emigra un príncipe de la dinastía Yarlung, descendiente de Langdarma, que restablece el budismo y la monarquía. A la muerte de este rey el reino se fragmentará entre sus tres hijos apareciendo los reinos de Guge, Purig y Ladakh.

Fruto de esta actividad intelectual es la conformación de las primeras órdenes a partir de la enseñanza de los diferentes maestros. Las diferentes órdenes monásticas, si bien tienen muchos rasgos en común como la veneración a los ochenta y cuatro *mahasiddhas* indios, a la mayoría de las divinidades tutelares y terroríficas (aunque se da primacía a unas sobre otras) y algunos ritos, se diferencian en los textos y maestros inspiradores y en el Adibuda o Buda primordial.

La más antigua es la Nyingmapa, "Los Antiguos", inspirada en los textos de Padmasambhava redescubiertos en el siglo X y es también en la que perviven mayor cantidad de ritos mágicos y de elementos comunes con la religión Bon. Por ejemplo, existen textos que se suponen revelados por *dakinis* (ver pág 254), en los que utilizan los sacrificios de animales y en general son frecuentes las ceremonias cruentas. Además tienen una disciplina bastante relajada, sin celibato ni abstinencia, dentro de la tradición más heterodoxa del Tantra. Constituyen una orden peculiar por la poca importancia que se da a la dirección centralizada, a las jerarquías, dejando camino libre para que el individuo busque una solución propia. De hecho sus monasterios son pequeños y se mantienen al margen de los

⁹³ .- El Bon ocupa el lugar del budismo. Se puede hablar casi de suplantación, ya que los sacerdotes Bon llegan a difundir documentos budistas remodelados como propios.

conflictos políticos. Esta orden está instaurada en la actualidad como predominante en Bhután y Sikkim, y de manera más minoritaria en Tíbet.

Existe una segunda oleada expansionista, o "cuando el budismo renace de sus cenizas", a partir del siglo XI caracterizada por la lenta recuperación del budismo y por su enriquecimiento a nivel doctrinal, que va a dar como resultado la aparición de nuevas órdenes y su difusión masiva entre el pueblo. Hacemos referencia sólo a las órdenes más importantes y a aquellas que han tenido una continuidad histórica. Sin duda muchas de ellas desaparecieron con el tiempo, debido a no contar con el suficiente número de adeptos, y lo que es más importante, con el mecenazgo de alguna familia nobiliaria que quedaba emparentada con la orden al ingresar en ella alguno de sus miembros.

El gran reformador en el que se inspiran todas las órdenes, salvo la Nyingmapa, es Atisa (982-1055, desde el 1042 en Tíbet), maestro indio que llega, procedente de Vikramasila, a través de Nepal, e imparte a los iniciados la doctrina tántrica Kalachakra, basada en la armoniosa combinación de la disciplina monástica, las prácticas rituales y el desarrollo intelectual. Va a eliminar los aspectos chamanísticos y supersticiosos del Lamaísmo relacionados con las enseñanzas de Padmasambhava, y refuerza la moralidad con normas de disciplina más estrictas, estableciendo el celibato. Es el inspirador de todas las órdenes posteriores y especialmente de la Kadampa, primera orden reformada, de la que derivará tres siglos más tarde la Gelukpa. El resto de las órdenes pueden considerarse semi-reformadas y se explican a continuación. La Sakyapa (nombre que proviene del de la familia del Buda histórico Sakyamuni, y según otras interpretaciones del término "tierra rojiza") es la más parecida a la Nyingmapa en sus normas de vida; por ejemplo, tampoco se observa el celibato. El primer monasterio de su mismo nombre fue fundado en 1071. En los siglos XII y XIII sus abades van a tomar las riendas del poder político en Tíbet, porque esta orden se caracteriza por la importancia que da a la organización jerárquica de la iglesia y por su compromiso con los asuntos seculares. Sus pontífices gozan de una consideración similar a la de los reyes y de un gran prestigio espiritual.

La orden **Kagyupa**, "Seguidores de la Tradición" (*Kagyu* significa transmisión verbal de la doctrina de maestro a discípulo), está relacionada con las enseñanzas de los sabios indios ascetas heterodoxos *tantrikas*. Sigue la línea de transmisión que parte de los maestros indios y continúa el tibetano **Marpa** (1012-1096) que viajó a India y enseñó a su vuelta la doctrina Mahamudra ("Gran Gesto") derivada de la Hathayoga india, la cual hace especial hincapié en la experiencia tántrica y la práctica del yoga. Se trata de una vía más individualizada y por lo tanto no se impone una disciplina muy estricta permitiéndose la bebida y el matrimonio entre sus adeptos. El discípulo más importante de Marpa es **Milarepa** (1040-1123), "El yogi vestido de algodón", epíteto que indica cómo el desarrollo de su energía interna le permitía resistir el clima tibetano con tan exigua vestimenta. Es uno de los santos tibetanos más populares y poeta místico muy popular, pues predicaba su doctrina a través de la poesía, improvisando según la ocasión durante su vida errante por el Tíbet meridional. De la orden Kagyupa, que más bien es un conjunto de órdenes, por dar mucha importancia a la iniciativa individual y permitir la aparición de diversas interpretaciones, derivan doce subórdenes surgidas en el siglo XII, entre las que destacan la **Karmapa**, la **Drukpa** y la **Drigungpa**. Esta diversidad de órdenes monásticas no supone diferencias muy marcadas entre ellas, pues todas se caracterizan por su eclecticismo y su capacidad para aceptar más que rechazar puntos de vista diversos. Existe una tendencia más teórica y racionalista derivada de los grandes pensadores, que enriquecen la tradición india y escriben textos que constituyen su base doctrinal (Atisa), y otra tendencia encarnada por los místicos que buscan un camino personal, una vía rápida hacia la iluminación basada en la experimentación directa, y obviamente relacionada con el Tantra (orden Kagyupa). Ambas tendencias no son excluyentes sino complementarias. Incluso aspectos diferenciadores tales como la existencia o no del celibato no son excesivamente definitorios. En algunas órdenes el monje puede casarse y residir con su familia en el territorio del monasterio, pero en la práctica, al existir la institución del mayorazgo, los hijos menores casi nunca pueden permitirse el matrimonio.

3. SUPREMACIA SAKYAPA Y EXPANSION DEL LAMAISMO (SIGLOS XIII-XVII).

Una característica fundamental de esta época es el aislamiento de Tíbet como país budista, ya que esta religión ha desaparecido o quedado relegada del resto de los países, por lo que se produce una situación inversa a la del siglo VII, cuando Tíbet era un país con creencias religiosas primitivas rodeado por países budistas. India, invadida por pueblos islámicos, ha visto desaparecer de forma bastante violenta el budismo, han caído todos los centros monásticos del norte ⁹⁴ y se ha producido por lo tanto el aislamiento cultural de Tíbet, al perder la orientación que le prestaban estos centros de donde procedían los maestros, y a donde podían ir a estudiar los tibetanos.

Los intentos de los *lamas* de las diferentes órdenes por participar en el poder político dentro de un Tíbet dividido se van a consolidar en este período debido a la intervención de otros pueblos, los mongoles y los chinos. Estos son requeridos por los diferentes abades para que les apoyen en sus enfrentamientos con otras órdenes por el poder político y económico.

Ya en el siglo VIII, durante la época de expansión de la monarquía tibetana, se había establecido contacto con los pueblos situados al norte, algunos de los cuales, como los mongoles, pertenecen a la misma etnia que los tibetanos. Pero es ahora, al extenderse el Lamaísmo como religión proselitista e iniciarse la conversión de estos pueblos, cuando se establecen alianzas muy duraderas, aunque a veces parciales, es decir, sólo con alguna orden o grupo político.

En el siglo XIII los mongoles inician la conquista de Tíbet, que por carecer de una organización política centralizada no tiene mucha capacidad de respuesta. Los enviados de Gengis Khan llegan a Tíbet pero la situación

⁹⁴.— El último monasterio budista indio, el de Vikramasila, fue completamente destruido y sus monjes asesinados.

de desunión política que vive este país, unido a la dispersión de los núcleos habitados, hace que no se pueda hablar de conquista.

Con Kubilai Khan (1260-1294) se produce el establecimiento definitivo de los mongoles en China y comienza la dinastía Yuan (1260-1368). A partir de este momento la relación establecida por los mongoles con los tibetanos va a ser del tipo "Protector-Sacerdote", sin que medie ningún pacto ni documento escrito, y estará sujeta a altibajos según el poder y los intereses de cada parte. Esta relación se basa en la protección y el patronazgo de tipo militar ofrecidos por los mongoles, lo cual no descarta el pago de impuestos por parte de los tibetanos, y en la consulta y el asesoramiento de tipo espiritual por parte de éstos. El deslumbramiento de los mongoles por la superioridad religiosa y el reconocimiento de la civilización tibetana van a ser constantes en la historia común de ambos pueblos, alimentada, por otro lado, desde el primer momento por las ansias proselitistas de los tibetanos respecto a las tribus vecinas.

El primer contacto se establece con el abad de la orden Sakyapa (Sakya Pandit) que acude a entrevistarse con el caudillo mongol Godan Khan, el anterior a Kubilai, para intentar frenar la conquista y negociar el pago de tributos. Este contacto cristalizará en la conversión al Lamaísmo en 1260 de Kubilai Khan, jefe mongol y emperador de China con la dinastía Yuan, y en la adopción (como antes habían hecho los tibetanos partiendo del sánscrito) por parte de los mongoles de un alfabeto creado gracias a la ayuda de los maestros tibetanos. Los mongoles reconocen la autoridad del Sakya Pandit sobre Tíbet, lo cual no implica, sin embargo, su aceptación por todos los tibetanos.

Se inicia así un **período de supremacía Sakyapa**, fuertemente sustentada por la dinastía Yuan, aunque no fue nunca total en todo el territorio de Tíbet y tuvo que mantener enfrentamientos con otras órdenes por el poder político y económico, y de **gran expansión del Lamaísmo**. Esta religión una vez implantado en China, con el apoyo de la dinastía Yuan, se extiende a

Manchuría, Corea y al norte de Birmania ⁹⁵. El apoyo dado por la dinastía Yuan es tal que cuando deje de ocupar el poder, la supremacía Sakyapa entrará en decadencia. Las consecuencias de esta relación serán el establecimiento de una administración de tipo mongol; el aumento de la riqueza de los monasterios (y consecuentemente la pérdida de una disciplina estricta) gracias a los regalos que reciben de los caudillos mongoles ⁹⁶; el debilitamiento del sentimiento nacionalista tibetano, por originarse competencias por el poder entre las órdenes; y el dominio por primera vez de un poder extranjero en Tíbet, circunstancia que será aprovechada por los chinos posteriormente cuando invoquen la relación de los tibetanos con la dinastía Yuan como un antecedente que les concede derechos políticos sobre Tíbet.

⁹⁵.- Era tal el apoyo prestado a los sacerdotes Sakya y los abusos de estos que varios autores lo han considerado como una de las causas de la caída de la dinastía Yuan en China.

"Durante el reinado de la dinastía Yuan los *lamas* recibían tal adoración, que ésta interfería con el gobierno. Esto dio lugar a abusos evidentes. por ejemplo, aquellos decretos que procedían del Maestro del Emperador, tenían la misma fuerza que los que emanaban de la corte".

Citado por P. Pal y Haien Chi Tseng (1970), *Lamaist art: the aesthetics of harmony*, Boston, Exp. Museum of Fine Arts, (C), pág. 10 de un artículo de F. D. Lessing (1958), "Miscellaneous Lamaist Notes, II", *Central Asiatic Journal*, vol. III. (A), pág. 59.

⁹⁶.- Es curioso que en la epopeya nacional tibetana *Gésar* encontremos críticas al poder y la riqueza de los sacerdotes, que debían ser muy generales en la época, como por ejemplo en el texto citado por R. A. Stein (1962), *Tibetan Civilisation*, London, Faber & Faber, (L), pág. 155:

"El lama, el divino, es docto en los sermones; dice que las propiedades no son eternas, sólo burbujas sobre la superficie del agua, que la vida es caduca, sólo un juego de luces. Pero actúa de forma diferente. ¿Está contento? Depende de la cantidad de ofrendas recibidas. ¿Critica a alguien? Depende de su belleza o fealdad. Considera que la riqueza es algo que él debe controlar. Sus manos se aferran a ella con avaricia".

4. EL ESTADO CLERICAL (siglos XVII-XX).

La supremacía de los Sakyapa nunca fue tan importante como lo será la de la nueva orden **Gelukpa** que detentará el poder político desde el siglo XVII hasta nuestros días. Esto lo realizan a través de una organización mucho más consolidada por medio de la institución del Dalai Lama y el sistema de las reencarnaciones, y bajo la cual se vivirá una nueva edad dorada del budismo. En el siglo XVIII el acuerdo entre estos dos poderes, el clerical (se mantienen monasterios de otras órdenes, especialmente Sakyapa en el sur, y Karmapa en Kham, pero todos ellos caracterizados por el reconocimiento del Dalai Lama) y el nobiliario (los nobles mantienen sus territorios en pago a los servicios prestados a la orden en el poder), desembocará en la unificación política de Tíbet.

"La orden virtuosa" o **Gelukpa** surge de la doctrina y los textos reelaborados por **Tsongkhapa** (1357-1419) nacido en el Tíbet oriental en la provincia de Amdo y considerado como una reencarnación de Manjusri, "El Bodhisattva de la Sabiduría". Tsongkhapa inicia la última gran reforma partiendo de la doctrina de Atisa y tomando como base los textos de los grandes filósofos indios, como Nagarjuna y Asanga. A pesar de ello no puede considerarse su doctrina como totalmente influenciada por el pensamiento indio, sino como original de Tíbet.

Su reforma restablece una estricta jerarquización y disciplina en los monasterios adoptando el celibato, prohibiendo las bebidas alcohólicas, fijando reglas muy minuciosas sobre el empleo del tiempo y la renuncia por parte de los monjes a los valores materiales (a cambio de los privilegios y el reconocimiento que supone la entrada en la orden), e intenta eliminar los ritos mágicos tan entroncados en las costumbres tibetanas. Parece que su éxito en un primer momento vendría dado por la buena impresión que causa su austeridad, que contrasta con las ambiciones mundanas de las otras órdenes. Sin embargo, esto cambiará con el curso del tiempo y según aumente su poder político lo hará el económico relajándose la disciplina. La nueva orden se diferencia bastante de las demás, incluso en su aspecto externo pues retoma el color del hábito monástico de los primeros monjes

budistas, el amarillo, distinguiéndose así entre los "Gorros Rojos", los no reformados (término empleado por los tibetanos sólo para la orden Karmapa), y los "Gorros Amarillos" (término con el que son denominados por los chinos), la orden Gelukpa, que llevan además un característico bonete puntiagudo.

Nuevamente el poder de una orden, en este caso los Gelukpa, se afianza por la intervención de los mongoles, con los que los tibetanos mantienen la relación tradicional Protector-Sacerdote. Al caer la dinastía Yuan (1368) los mongoles se habían retirado a sus tierras donde el Lamaísmo se va imponiendo poco a poco sobre el substrato chamanístico. En 1577 se produce su conversión general, en testimonio de la cual el Khan será coronado por el Dalai Lama, título que los mongoles otorgan al tercer abad Gelukpa. Significa "Grande como el océano"⁹⁷, y será reconocido por el emperador chino, estableciéndose así una genealogía con efectos retroactivos para los primeros abades.

Al Quinto Dalai Lama (1617-1682), uno de los mayores dirigentes políticos que ha tenido Tíbet, se debe la supremacía de la orden basada en la unión del poder espiritual y temporal en la misma persona, y su expansión, porque con la ayuda del ejército mongol logró unificar Tíbet (desde el monte Kailasa en el oeste hasta la región de Kham en el este). Se inicia un período de teocracia, que acaba con cualquier posibilidad de autoridad política laica, aunque algunos nobles siguen conservando sus feudos a cambio de reconocer la autoridad del Dalai Lama. Los *lamas* también detentan, en el caso de Tíbet, el poder político apareciendo un estado eclesiástico también calificado de teocracia. Este es un término discutido pues la idea de dios no es propia del budismo aunque en sus ritos se manifiesta como politeísta, pero que al referirse al Lamaísmo se justifica por el poder ejercido por el Dalai Lama, considerado como una encarnación de Avalokitesvara. Sin embargo, el término teocracia es algo engañoso, porque no tiene en cuenta que en múltiples ocasiones ha habido también jerarcas laicos en el poder, y que la creencia en la reencarnación

⁹⁷. - *Dalai* es el término mongol para océano, que se corresponde al tibetano *Gyatso*.

no supone la de una divinidad sino la continuación de una genealogía.

Las relaciones con la dinastías chinas en el poder, después de la caída de los Yuan, son fluctuantes, aunque los emperadores chinos suelen ejercer una tutela política (en forma de ayuda militar) y exigir el pago de tributos a Tíbet. Algunos emperadores de la dinastía Ming (1368-1644) son protectores del Lamaísmo y, con la dinastía manchú Qing (1644-1911), que sube al poder en la misma época que los Gelukpa, sucede algo parecido ⁹⁸. En la época del Quinto Dalai Lama va aumentando el control sobre Tíbet de los chinos, que llegarán a establecer un regente.

La supremacía de la orden no se consigue sin luchas ni enfrentamientos, tanto con gobernantes laicos como con otras órdenes. A pesar de ello se mantiene el intercambio cultural entre los diversos monasterios. Fruto del apogeo Gelukpa es la construcción del Potala en Lhasa ⁹⁹, donde va a residir el Dalai Lama, sobre las ruinas del antiguo palacio de Songtsen Gampo, enlazando así con la dinastía que había introducido el budismo. Este monumento va a ser un símbolo del poder y de la autoridad del Dalai Lama sobre Tíbet. Además, se fundan muchos monasterios, sobre todo en el Tíbet central, contruidos en el nuevo estilo grandioso caracterizado, entre otros rasgos, por la ubicación de los monasterios sobre cimas montañosas.

El poder ejercido por la orden Gelukpa, que podemos calificar de teocracia, fue posible gracias a la unión de los poderes temporal y espiritual en la persona del Dalai Lama. Esto fue factible por la yuxtaposición de dos conceptos diferentes: la idea del gobernante como

⁹⁸. - En 1740 el emperador Qianlong hace entrega a los *lamas* de un palacio (Yung-ho-kung) construido en Beijing por el emperador anterior para que lo utilicen como templo. En él hay una enorme imagen de Maitreya. En su disertación el emperador equipara el Lamaísmo a la Iglesia amarilla, y en la inscripción dedicatoria consta el siguiente texto (Pal (1969), op. cit., pág. 59:

"Aunque nuestra dinastía apoya a la Iglesia Amarilla, nunca ha otorgado el título de "maestro del Emperador"...Al apoyar a la Iglesia Amarilla mantenemos la paz entre los mongoles. Al ser este un importante deber, no podemos sino proteger la religión. Al hacerlo no damos muestra de ninguna preferencia, ni queremos adular a los sacerdotes tibetanos, como ocurrió durante la dinastía Yuan".

⁹⁹. - Potala es el nombre de un monte sagrado en el sur de India relacionado con Siva en su advocación como Lokeshvara, Señor del Mundo, y que en Tíbet pasa a ser la residencia de Avalokitesvara.

manifestación de una divinidad, algo que ya había sucedido con los reyes de la dinastía Yarlung, con la que los Gelukpa quieren identificarse, y que se pone en práctica al establecerse que las jerarquías de la iglesia (el Dalai Lama, y posteriormente, el Panchen Lama) son manifestaciones respectivamente de Avalokitesvara y Amitabha; y la teoría de las reencarnaciones según la cual un *lama* o maestro es la encarnación de su predecesor, estableciéndose así una genealogía.

El sistema de las reencarnaciones (*tulku*), especialmente conocido por su utilización por los Gelukpa (fue adoptado a partir del segundo Dalai Lama), es sin embargo anterior, y podría incluso remontarse a la época de los ochenta y cuatro *mahasiddhas* indios (además había sido utilizado por otras órdenes como la Karmapa y la Drigungpa). Parte de la creencia, popular en el budismo, según la cual todos los seres son reencarnaciones de otros mejores o peores según sus acciones en la vida anterior. Además, en la orden Nyingmapa existe la idea de que Padmasambhava, o sus discípulos, se reencarnaban en aquellas ocasiones en que era necesario, por ejemplo para redescubrir textos. Probablemente el origen de su adopción está en la necesidad de transmitir la autoridad y el poder económico de unas personas a otras, y en la no existencia de una familia nobiliaria dominante, en cuyo caso se impondría el sistema hereditario para que el poder no saliera del núcleo familiar. Se soluciona así el problema de la herencia de los monasterios, centros financieros y comerciales, y se garantiza la seguridad de las propiedades de la Iglesia.

El máximo patriarca de la orden Gelukpa, el Dalai Lama, ejemplifica el sistema de las reencarnaciones, ya que su utilización coincide con el afianzamiento de la supremacía Gelukpa en Tíbet y supone un instrumento de consolidación y justificación del poder político (divinificación del gobernante), el cual será pronto adoptado por el resto de las ordenes. La reencarnación del Dalai Lama se produce en un niño nacido a su muerte, considerando ésta como un período que puede ser de hasta dos años, pues la muerte corporal no supone la entrada inmediata en el mundo de ultratumba. Siguiendo la costumbre tradicional se consulta al oráculo oficial que da una serie de pistas para encontrar al niño. Una vez que éste ha

sido hallado se le somete a pruebas, dirigidas en general a descubrir en él rasgos del Dalai Lama anterior (como el reconocimiento de sus objetos personales) y su capacidad para soportar el aislamiento. Si el resultado es positivo, comienza la preparación del niño para el puesto que va a ocupar. Por ello se puede producir un interregno de hasta veinte años, que permite todo tipo de maniobras políticas a las camarillas de la corte. De hecho, se desarrolló una burocracia enormemente poderosa que ejerce su poder desde los grandes monasterios (Lhasa, Ganden, Sera y Drepung).

Al Quinto Dalai Lama se debe también el reconocimiento de otra jerarquía religiosa dentro de la orden Gelukpa: el Panchen Lama, "Preciado Gran Erudito" (del sánscrito *Pandit*: erudito, sabio). Este título se otorga al abad del monasterio de Tashilumpo en Shigatse, que había sido su maestro, y se le reconoce como encarnación de Amitabha, mientras el Dalai Lama lo es de una de sus emanaciones Avalokitesvara, existiendo por lo tanto una superioridad de maestro a discípulo. El Panchen Lama era una autoridad sólo religiosa mientras el Dalai Lama ejercía también la autoridad civil. Desde 1720 la autoridad ejercida hasta entonces por el regente chino va a recaer de forma puramente nominal en el Panchen Lama como regente eclesiástico, produciéndose con el tiempo una rivalidad política apreciable especialmente en las relaciones con el exterior. Mientras, por lo general, el Dalai Lama ha mantenido una postura de apertura a Occidente, el Panchen Lama defiende hasta nuestros días una postura prochina, siendo actualmente la autoridad religiosa reconocida por la China comunista.

A partir de 1706, y debido a las intrigas entre los diferentes clanes mongoles, Tíbet se convierte en un vasallo de China. El emperador Kangxi (1662-1722) resuelve establecer un representante fijo en Lhasa para evitar los peligros que conlleva en las relaciones con Tíbet la inestabilidad del sistema sucesorio. La transmisión a través de las reencarnaciones genera, como ya se ha explicado, lapsus de tiempo en los que se produce un vacío de poder, y por otra parte los niños designados por este sistema no

siempre resultaban adecuados para las tareas políticas ¹⁰⁰. A partir de 1720 se establece una soberanía total por parte de los chinos, que no se basa en ningún tratado o documento, y que por los tibetanos va a ser asumida como la relación tradicional (Protector-Sacerdote). Durante el reinado de algunos emperadores se establecen tropas chinas en territorio tibetano, otros emperadores sólo mantienen una tutela desde lejos que garantiza la independencia tibetana frente a otras potencias, como ocurrió durante el intento de invasión por parte de los Gurkhas en 1792 que fueron expulsados por las tropas chinas.

Estas relaciones de dominación por parte de China sobre Tíbet se mantienen sin interrupciones hasta finales del siglo XIX, momento en el que las potencias europeas, que desarrollan una política imperialista, vuelven sus ojos hacia Tíbet. Tanto Rusia, con intereses obvios derivados de su proximidad, como Gran Bretaña, por la cercanía de su imperio colonial, van a intentar entablar negociaciones con el Dalai Lama, e incluso se produce la primera incursión militar por parte de Gran Bretaña, dirigida por Younghusband en 1904, que dará como resultado el establecimiento de un acuerdo comercial ejercido por un agente en Gyantse, en la ruta que conduce a India.

En 1907 tanto Rusia como Gran Bretaña renuncian a sus pretensiones sobre Tíbet y reconocen la soberanía china, ejercida desde lejos (aunque en 1910 se produce una primera invasión que obliga al Dalai Lama a refugiarse en India), quedando sujeta a los intervalos lógicos derivados de los acontecimientos políticos chinos. La dominación china volverá a establecerse en 1950 cuando se produce la invasión de Tíbet, que pasará posteriormente a ser una república autónoma dentro de la República Popular China. El Dalai Lama emigra en 1959, esta vez de manera definitiva. Fue imitado por muchos tibetanos que se establecen tanto en países cercanos, como India, como en los más lejanos de Occidente.

¹⁰⁰.- Es el caso del Sexto Dalai Lama, más interesado por la poesía que por la política.

II.- LADAKH.

En la actualidad constituye un área aparte que pertenece a India. Etnica y culturalmente es parte de Tíbet pero ha tenido una historia independiente políticamente, porque no estuvo nunca bajo el dominio del Dalai Lama, manteniendo siempre la separación del poder político y religioso. Su papel dentro de la evolución del Lamaísmo es fundamental como cuna de la Segunda Difusión. Posteriormente se aprecia una subordinización en el aspecto religioso a Tíbet, porque todos los monasterios fueron fundados por monjes de órdenes tibetanas al no existir órdenes locales.

Su independencia no comenzó hasta el siglo X. Hasta ese momento la "Crónica de Ladakh"¹⁰¹ alude a reyes míticos, supuestamente descendientes del héroe tibetano Gésar, que gobernarían el Indo desde Shey, y a pequeños reinos independientes en el norte. Bajo el reinado del rey tibetano Songtsen Gampo, al constituirse lo que llamamos el imperio tibetano, ésta zona fue conquistada. Es muy posible que el budismo ya estuviera establecido en Ladakh adonde habría llegado en torno a los siglos I-II desde Cachemira.

En el siglo X (930), cuando se produce la caída de la monarquía tibetana y la consecuente persecución del budismo (ver pág. 81), un príncipe de la dinastía tibetana Yarlung emigra a la zona occidental, reestableciendo tanto el budismo como la monarquía. A la muerte de este rey el reino se fragmentará entre sus tres hijos, apareciendo los reinos de Guge, Purig y Ladakh, como ya se ha dicho.

La recuperación religiosa se produce por los mismos medios por los que había comenzado su difusión, es decir, bajo el patronazgo real, especialmente del rey de Guge, Yeshe-Ö, "Luz del conocimiento", que llega

¹⁰¹. - Publicada en Francke (1972), op. cit., constituye la fuente historiográfica fundamental para el estudio de Ladakh.

incluso a abdicar para dedicarse sólo a la religión ¹⁰². A finales del siglo X este rey, preocupado por la pureza doctrinal, envía monjes a estudiar a India (Cachemira) y uno de ellos, Rinchen Sangpo (958-1055), destaca especialmente, junto a Atisa (982-1054), en el desarrollo del budismo en Ladakh. Rinchen Sangpo regresa a Tíbet después de diecisiete años en India, recibiendo el título de "Gran Traductor" (*Lotsawa*) por sus versiones de textos sánscritos, considerándosele responsable de la construcción de varios monasterios en Ladakh, como el de Alchi. Resurgen así las relaciones con los centros monásticos y universidades indias budistas, especialmente con Cachemira, debido a su proximidad a la zona occidental y la mayor pervivencia del budismo en ella (hasta el siglo XIV), a pesar de su desaparición del nordeste de India (Bihar y Bengala) a principios del siglo XIII. A partir de ese momento hay un gran crecimiento de los monasterios, y como consecuencia, la iglesia pasará a ser el mayor terrateniente. Pero, a diferencia de Tíbet no constituyó un estado eclesiástico. El gobierno siempre fue laico y el rey no dio su apoyo a una orden en detrimento de las demás, por lo que ninguna se atribuye el papel de Iglesia oficial.

A partir del siglo XIII se abre un período que llega hasta el siglo XV que podemos calificar de oscuro por la falta de datos, y que coincide con el avance del Islam en todas las zonas limítrofes. Ladakh sufrió razzias hasta 1600, cuando se produjo el ataque más serio, aunque fallido, sobre Ladakh, y los señorios más occidentales (Purig) se convirtieron al Islam parcialmente. Sin embargo el centro, Ladakh, se mantuvo fiel a la fe budista.

En el siglo XV se produce la unificación del territorio bajo el rey de una nueva y definitiva dinastía, la Namgyal (Victoriosa). Durante el reinado de Tashi Namgyal (1555-75) ¹⁰³ se abre una fase expansionista y Purig y Guge vuelven a estar bajo el control de la monarquía. A partir de este

¹⁰². - Esto se convertirá en una costumbre bastante frecuente entre la nobleza, y será el origen de fuertes lazos con las órdenes religiosas, y del aumento de la riqueza de los monasterios debido a las donaciones recibidas.

¹⁰³. - Se atribuye a este rey la construcción del templo Namgyal Tsemo sobre la colina que domina Leh, que probablemente formaba parte de un complejo que incluiría un fuerte.

momento se irá produciendo la anexión de los territorios vecinos de manera más o menos duradera.

En el siglo XVII durante el reinado de Sengge Namgyal se funda el primer monasterio Drukpa en Hanle. Esta orden será protegida por la monarquía y constituirá el más serio rival de la orden Gelukpa, que ya en el siglo XV había fundado su primer monasterio en Spituk. Se produce el primer enfrentamiento con los mogoles (1639), establecidos en India, y el rey decide cerrar la ruta comercial con Cachemira. Esto traerá consecuencias nefastas para la economía. Sin embargo, parece que se trata de un período pacífico, pues es en este momento cuando se realiza el traslado de la capital desde Shey, la cual ocupa un lugar mejor desde el punto de vista defensivo, a Leh. Esta ciudad estaba situada en la ruta de verano a Yarkand, y a partir de entonces se desarrollará como centro comercial.

Desde el siglo XVII, con el predominio de la orden Gelukpa, se produce una completa absorción de la cultura tibetana, que además se ha mantenido intacta hasta nuestros días puesto que Ladakh no se abrió al turismo hasta 1974.

Las relaciones con Tíbet habían sido de dependencia religiosa e intercambios comerciales, pero en la segunda mitad del siglo XVII se produce un enfrentamiento que tiene su base en la competencia establecida entre las órdenes monásticas. Ladakh llama en su ayuda a los mogoles de India y, como resultado, tiene que pagar un tributo a éstos. El rey se ve obligado a convertirse al Islam (se trata de una conversión completamente formal), y sobre todo, se cede a Cachemira el monopolio sobre la lana de *pashmina*. Se fija de manera definitiva la frontera con Tíbet, y Ladakh pierde la provincia de Guge. Además, la familia real adquiere el compromiso de proteger a la orden Gelukpa.

A partir de este momento la situación política de Ladakh se debilita. En 1819 Cachemira está bajo el control de los *sikhs*, uno de cuyos vasallos es el Dogra Gulab Singh, *raja* de Jammu, que en 1834 conquista Ladakh. En 1846 al adquirir Gulab Singh Cachemira a los ingleses se constituye el estado de Jammu y Cachemira, del que Ladakh forma parte, y que después

de la Independencia se incorpora a la Unión India. La situación de las órdenes monásticas empeora. Se ven obligadas a pagar impuestos, y las medidas de escolarización llevadas a cabo por el estado y, también por misioneros cristianos, impiden el aumento de los monasterios. Estos debían en buena medida su existencia al desarrollo de la función educativa, que permitía la promoción social. Los monjes lamaístas van a buscar apoyo en los campesinos y en el Dalai Lama tibetano.

A partir de 1959, tras la invasión china de Tíbet, la situación se deteriora aun más al destruirse algunos monasterios tibetanos, por lo que los monjes de Ladakh se ven privados de la instrucción que daban a sus novicios; y además, se produce el cierre de la frontera ¹⁰⁴, provocando el aislamiento cultural y religioso. En los monasterios ladakhíes no hay tradición intelectual, porque los monjes eran siempre enviados a Tíbet a completar sus estudios. Además, tienen que encontrar las reencarnaciones de sus *lamas* entre la escasa población, o entre los refugiados tibetanos. Por otro lado, es posible que estos refugiados supongan alguna mejora para la situación del budismo en Ladakh, especialmente desde que el Dalai Lama estableció su residencia en Dharamsala (India).

En la actualidad, en Ladakh están representadas las siguientes órdenes: la Gelukpa y las dos ramas de la Kagyupa, la Drukpa y la Drigungpa, que son las mayoritarias. También existe un grupo muy minoritario (un solo monasterio por orden) de la Sakyapa y la Nyingmapa. Podemos decir que en general predomina una concepción del budismo estrictamente monástica (monjes ordenados), con poco desarrollo de las tendencias heterodoxas (maestros *tantrikas* que enseñan un camino personal). Existe sólo un uno por ciento de monjes ermitaños, que viven al margen de los monasterios ¹⁰⁵.

Los monasterios grandes en Ladakh actúan como centros de enseñanza para los novicios y como propagadores de la doctrina entre los fieles (a

¹⁰⁴. - A raíz de la guerra Chino-india de 1962, en la que los chinos se incorporan la alta meseta de Aksai Chin.

¹⁰⁵. - P. Dollfus (1989), "Le lama de campagne au Ladakh", en *Prétisse, pouvoirs et autorité en Himalaya*, ed. por V. Bouillier y G. Toffin, Paris, ed. de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, "Col. Purusartha", (L), pág. 152.

través, por ejemplo, de danzas *cham*), con los que existe una relación económica. Los monasterios más pequeños dependen de los grandes, incluso para cuestiones como la educación de los novicios, y existen monasterios rurales con un sólo monje a su cargo, que permanece en su puesto sólo durante tres años para evitar un contacto demasiado estrecho con la "parroquia".

En la cúspide de la organización monástica se sitúa el Kushok o Rimpoche, Gran Lama, que es un *tulku*, es decir la encarnación del anterior, y que por lo tanto no es un cargo accesible para cualquier *lama*, a diferencia del resto de las jerarquías a las que en principio pueden acceder todos dependiendo de sus méritos.

La originalidad del Lamaísmo en Ladakh se encuentra en la dicotomía entre el poder espiritual y el temporal, porque a diferencia de Tíbet, la iglesia nunca conformó un estado eclesiástico. Por otra parte, y a pesar de su relación con India, no existe paradójicamente influencia del hinduismo como sucede en Nepal debido a que el Himalaya supone un obstáculo entre ambas tradiciones.

PRINCIPALES MONASTERIOS.

<u>Orden</u>	<u>Localidad</u>
Nyingmapa	Taktak
Kagyupa-Drigungpa	Phiyang (s.XVI), Lamayuru
Kagyupa-Drukpa	Hemis(s.XVII), Shey, Chemrey, Stakna, Basgo
Sakyapa	Matho
Gelukpa	Shankar, Spituk (s.XV), Tikse (s.XV) Likir (de fundación Kadampa), Alchi

III.- NEPAL.

Su papel es fundamentalmente de intermediario entre dos culturas: la india y la tibetana; esta relación tiene su momento de inflexión al producirse la invasión islámica del norte de India, puesto que es a partir de entonces cuando el papel inspirador de India va a ser sustituido por el de Tíbet.

En Nepal confluyen la tradición budista lamaísta y el hinduismo, produciéndose un sincretismo basado en la mutua tolerancia de los creyentes. De hecho, los nepalíes no parecen establecer diferencias, independientemente de su fe, a la hora de adorar las diferentes imágenes o de acudir a rituales y templos, algunos de los cuales incluso comparten las dos religiones. Esta tolerancia, a pesar de la no existencia de reyes budistas, se mantiene hasta el siglo XVIII (dinastía Shah) cuando el poder político va a dar una mayor preeminencia al hinduismo, a pesar de lo cual el budismo persiste hasta nuestros días ¹⁰⁶.

La implantación del budismo en Nepal es antigua, remontándose al reinado del emperador Ashoka (siglo III a.C.), de la dinastía Maurya, que lleva a cabo una gran expansión en la que el budismo jugará un papel fundamental, y que parece que mandó construir las primeras *stupas* en Nepal.

Las siguientes dinastías reinantes de origen indio adoptarán el hinduismo como religión aunque mantengan una postura tolerante hacia el budismo, cuyos centros vivirán un período de enorme apogeo al desaparecer los existentes en India, debido a las invasiones islámicas (siglo XII), y producirse la llegada de refugiados, tanto de artistas como de pensadores.

¹⁰⁶ .- Para P. Pal (1975 I), *Nepal, where the gods are young*, Washington, Exp. Asia House Gallery, The Asia Society, (C), pág. 16, la superioridad del hinduismo podría ser el resultado de la evolución iniciada a partir de la decadencia del budismo en India (siglo XIII) ya que Nepal siempre dependió de este país para su enriquecimiento doctrinal.

Pero ni siquiera este repentino apogeo acaba con la relegación del budismo frente al hinduismo en Nepal; en la actualidad los *newars* budistas viven todavía aparte en Patan (o Lalitpur, "La ciudad de las artes") y constituyen un grupo aparte que ha perdido la superioridad que mantenía dentro de la sociedad anterior. No obstante, el budismo se mantiene en la actualidad en pequeños núcleos, además de en algunas ciudades del valle de Katmandú, en las montañas del norte, que lo separan de Tíbet, y en tribus como las de los *sherpas*.

ETAPAS.

Todos los autores utilizan la misma periodización para la historia de Nepal, que es la siguiente:

1. INFLUENCIA INDIA. PERIODO LICHCHAVI (300-879).

En la época anterior (Kirat), que es cuando se produce la visita del rey Ashoka, sabemos que había relaciones comerciales con el norte de India desde la época de Sakyamuni (siglo VI a.C.). La población era de nómadas y pastores y utilizaban una lengua en la actualidad desconocida.

La primera evidencia documental es del siglo IV, cuando se establece la dinastía Lichchavi, cuyo origen se remonta a la época de Buda, apoyada en su expansión por los enlaces matrimoniales con los Gupta. El sánscrito es el lenguaje cortesano, aparece en las inscripciones *brahmi*, y constituye una prueba más de la influencia india ¹⁰⁷.

Existe un período de dominación tibetana a partir del siglo VII, lógico si se tiene en cuenta que Tíbet era la potencia que en ese momento realizaba su primera gran expansión. Es en este momento cuando el rey tibetano Songtsen Gampo se casa con una princesa nepalí (ver pág. 78). Posteriormente, habrá un período de independencia del cual tenemos pocas noticias (Período Oscuro) a excepción del reinado de Dharmapala (770-810), cuando se mantienen contactos con la dinastía Pala de Bengala.

¹⁰⁷ .- El documento más antiguo datado es una inscripción en un pilar del año 386 que hace referencia a la era *saka* india que comienza en el año 78 d.C. Posteriormente las inscripciones serán en escritura *newari* que deriva de la *brahmi*.

2. PERIODO DE TRANSICION. ERA NEWARI. (879-1200).

El llamado período de transición o Thakuri ¹⁰⁸ (879-1200) es especialmente importante, debido a que su inicio con el reinado de Raghavadeva marca el primer año (879) de la era *newar* (*newar samvat*), y esto nos permite fechar las inscripciones, al ser la cronología utilizada por los artistas hasta el siglo XIX.

Pero es también un período del que quedan pocas evidencias, pues no existen edictos y los datos que podemos manejar provienen de textos, muchos de los cuales son copias de originales indios ¹⁰⁹. Su cronología coincide más o menos con la de la dinastía Pala (750-1160) en Bihar y Bengala, donde florece el budismo tántrico esotérico o Vajrayana, y es la proximidad de este reino la razón que explica el enorme desarrollo de esta religión en Nepal. Los monjes y estudiosos acuden a los monasterios indios buscando inspiración doctrinal.

Posteriormente, las ciudades de Katmandú y Patan se convierten en importantes centros budistas de peregrinación y fuente de conocimientos religiosos debido a la decadencia de los monasterios y universidades indias por las invasiones islámicas del siglo XII. Este momento coincide además con el renacimiento del budismo tibetano, con la supremacía de la orden Sakyapa y la conversión de los mongoles. Se producen abundantes contactos con Tíbet que se manifiestan en la coincidencia de los maestros (Atisa pasa en el 1042 por Nepal camino de Tíbet) y en la demanda por parte de los tibetanos de obras artísticas. Puede ser considerado como un período de apogeo de la cultura nepalí, especialmente en la copia de manuscritos religiosos.

¹⁰⁸.- No hay pruebas documentadas de la existencia de una dinastía con este nombre. Es muy posible que los reyes de este período tuvieran alguna relación con la dinastía anterior. Ver Pratapaditya Pal (1991), *Art of the Himalayas. Treasures from Nepal and Tibet*, N. York, Hudson Hill Press, (C), pág. 27.

¹⁰⁹.- Estos textos tienen abundantes ilustraciones que son los primeros ejemplos conservados de pintura nepalí.

3. PERIODO MALLA ANTIGUO (1200-1482).

Comienza la época Malla, término que significa soldado, indicando el carácter militar de esta dinastía ¹¹⁰, y que supone la organización de un estado nacional lo suficientemente estable como para rechazar con éxito los intentos de invasión ¹¹¹. El período Malla antiguo trae como resultado la unificación y expansión del estado.

Es una época de gran desarrollo cultural, el *newari* sustituye al sánscrito como lengua culta y se impone el hinduismo como religión en la corte, situada en Bhatgaon, y en todo el valle de Katmandú. Por esta razón Nepal dejará de ser el centro de irradiación de cultura budista que había sido hasta entonces ¹¹². El budismo se mantiene sobre todo en el norte por contactos con Tíbet.

El final de este período viene marcado por el momento de apogeo que supone el reinado de Yaksha Malla (1428-1480), cuya capital era Bhatgaon, el cual unifica todos los reinos feudales del valle iniciando la expansión que alcanzará al nordeste de India.

¹¹⁰ .- P. Pal (1985), *Art of Nepal*, catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, Berkeley, Los Angeles County Museum Publ.(C), pág. 19, especifica que el término Malla no alude necesariamente a un cambio de dinastía.

¹¹¹ .- Una de las más graves fue la de las tropas islámicas procedentes de Bengala que invaden el país en 1346-47.

¹¹² .- Es en esta época cuando debido a su aislamiento cultural desaparece el celibato de los sacerdotes-monjes nepalíes. Según D.N. Gellner (1989), "Monkhood and priesthood in Newar Buddhism", en *Prêtrise, pouvoirs et autorité en Himalaya*, ed. por V. Bouillier y G. Toffin, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, "Col. Purusartha", (L), pág. 168.

4. PERIODO MALLA TARDIO O DE LOS TRES REINOS (1482-1769).

Se rompe la unidad al dividir a su muerte Yaksha Malla el reino entre sus tres hijos, apareciendo tres ciudades estado: Bhatgaon y Katmandú, de religión mayoritariamente hindú, y Banepa, que luego será asimilada por Bhatgaon. A principios del siglo XVII surge Patan (el antiguo Lalitpur) donde predomina la religión budista.

Los diferentes gobernantes, todos provenientes de la misma familia, mantenían enfrentamientos continuos que serán la causa de la desaparición de la dinastía. Sin embargo, y a pesar de esta rivalidad política, el desarrollo comercial en el siglo XVII fue especialmente notable.

Continúa la decadencia del budismo, a pesar de la tolerancia de los gobernantes hindúes, pero esto no es perceptible en la producción artística que sigue floreciendo.

5. PERIODO GURKHA O SHAH (1769...).

A partir de 1769 se abre el período Gurkha ¹¹³ al conquistar uno de los príncipes de este reino situado al oeste, Prithivi Narayan Shah, todo el territorio del actual Nepal, que anteriormente quedaba limitado al valle de Katmandú. Se anexionan las provincias de Jumla, Mustang y Dolpo (éstas dos últimas formaban parte del Tíbet occidental). La conquista de los Gurkha viene motivada por la solicitud de ayuda militar para solucionar problemas dinásticos por parte de los Malla a estos reputados guerreros.

Se abre así un período de estabilidad política que llega hasta nuestros días, imponiéndose como elementos unificadores la lengua de los *gurkhas* frente al actual nepalí (que pertenece al tronco indoeuropeo), y el hinduismo, que predominará sobre el budismo de forma aun más clara.

¹¹³. - El término "*gurkha*" hace referencia a una etnia, y a una zona geográfica. Su origen proviene de los soldados *gurung* (pueblo mongoloide establecido en las faldas del Annapurna) destinados en la fortaleza "Gorakhnath".

IV.- OTROS PAISES.

Dos pequeños reinos del Himalaya oriental se encuadran en líneas generales dentro de la órbita de la civilización tibetana, pues su población pertenece a la misma raza, y lo que es más importante, comparten la misma religión. Tienen un pasado común; su historia está marcada por la dominación de Tíbet en esta zona del Himalaya.

1. BHUTAN.

Los datos históricos sobre **Bhután** proceden de los textos tibetanos, pero éstos no se ocupan demasiado de la población originaria o de su organización política, aspectos que siguen permaneciendo oscuros. Uno de los primeros hechos históricos del cual tenemos noticia se refiere a la construcción, por parte del rey tibetano Songtsen Gampo, de los dos primeros templos budistas en Bhután. Esto incide en la idea de una historia paralela a la tibetana, tanto política (dominación por parte del imperio Yarlung tibetano), como religiosa (se alude a Padmasambhava, a quien se supone en el siglo VIII en Bhután fundando monasterios).

En los siglos IX y X, y en consonancia de nuevo con lo sucedido en Tíbet, Bhután atraviesa un período oscuro, del cual conocemos pocos datos. Es posible que sea en este momento cuando lleguen tibetanos huyendo de su país, entre los que se encontrarían nobles que van a constituir a partir de este momento la clase dominante bhutanesa.

Al producirse la recuperación del budismo destaca en un primer momento la orden Nyingmapa. Posteriormente aparece la figura de **Drukpa Kunley** "El loco divino" (1455-1529) redescubridor de textos y que se convierte a través de su autobiografía en un personaje legendario dentro de la vía no monástica. A partir del siglo XVI la orden Drukpa, derivada a su vez de la Kagyupa, va a ser la predominante.

El artífice de la unidad nacional, el jefe político religioso, de la misma manera que el Dalai Lama lo es de Tíbet, es Ngawang Namgyel (1594-1651), monje tibetano jefe de la orden Drukpa el cual debido a intrigas se ve obligado a emigrar a Bhután, donde funda monasterios y *dzong* (fortalezas) para rechazar la invasión tibetana. Sin embargo, a su muerte divide el poder, estableciendo dos gobernantes (uno civil, elegido por la aristocracia, y otro religioso), y se produce una fragmentación y un debilitamiento del poder político que no dejarán de aprovechar los tibetanos, que ejercen su dominio hasta 1907, cuando aparece una dinastía local, la Wangchuck, que es todavía la reinante.

Las órdenes más desarrolladas, como corresponde a un país en el cual la implantación del Lamaísmo es antigua, son anteriores a la reforma de los Gelukpa. La antigua tradición de Padmasambhava está representada por los Nyingmapa, pero la orden más numerosa es la Drukpa. Además perviven ciertos elementos ligados a la etapa pre-búdica y a las prácticas exorcistas, como es la pervivencia de la religión Bon y la práctica de las danzas *cham*.

2. SIKKIM.

El pequeño reino de Sikkim, cuya capital es Gangtok, presenta características similares en cuanto a la legendaria introducción de la religión por Padmasambhava, aunque es muy posible que la llegada del budismo fuera posterior, por ser un país que permanece inexpugnable durante mucho tiempo. También el tipo de órdenes predominantes son las más antiguas (Nyingmapa y Karmapa). Incluso las dinastías reinantes estaban emparentadas con las de Bhután.

Su nombre deriva de la palabra *Sukhim* ("paz y felicidad") y en tibetano se llama Denjong ("El valle de arroz oculto"). Su legendaria fertilidad explicaría la llegada de emigrantes desde tiempos remotos.

La población chino-tibetana es minoritaria, y la mayoría es de origen indio y nepalí. Por lo cual a pesar de ser el Lamaísmo la religión oficial, la predominante es el hinduismo.

Su desarrollo artístico probablemente no es anterior al siglo XV, alcanzando su mayor apogeo en el siglo XVII durante el reinado de la dinastía Namgyal de influencia india, primera forma de estado que conoce, en la cual el rey recibe el nombre de *Rgyal-po*.

Sufre invasiones durante el siglo XVIII y XIX, por parte de Bhután y de los *gurkhas*. Los ingleses, establecidos en India prestan su ayuda militar, pero a cambio se establece una dependencia política (será un protectorado inglés desde 1861), e incluso debe ceder la provincia de Darjeeling al Raj británico.

Su independencia formal se mantiene hasta 1975, cuando tras el período de tutela ejercida por los ingleses, está correrá a cargo de la India independiente. Con la justificación de la amenaza de una intervención china, y la consecuente ruptura del equilibrio que esto representaría, es finalmente incorporado como una región más a la Unión India.

TABLA CRONOLOGICA

SIGLO	INDIA	CHINA	NEPAL	TIBET
antes del siglo VII	DINASTIA MAURYA (322-187 a.C.) Ashoka (272-232 a.C.) DINASTIA KUSHANA (50 a.C. - 300 d.C.) Kanishka (78-162 d.C.) Nagarjuna (ca. 150 d.C.) DINASTIA GUPTA (320-590) Asanga (siglo IV)		PERIODO KIRAT Implantación Budismo (siglo III a.C.) DINASTIA LICHCHAVI (300-879)	LADAKH Llegada del Budismo (siglos I y II)
siglo VII	CACHEMIRA: DINASTIA KARAKOTA (630-850)	DINASTIA TANG (siglos VII-X)	"	PERIODO MONARQUICO: DINASTIA YARLUNG (siglos VII-IX) Songtsen Gampo (620-649)
siglo VIII	BIHAR Y BENGALA: DINASTIA PALA (770-1056)		Dharmapala (770-810)	Trisong Detsen (755-797) Padmsambhava Monasterio de Samye (779)
siglo IX	"		PERIODO TRANSICION (879-1200)	Ralpacan (815-838) Langdarma (838-842) EPOCA OSCURA
siglo X	"		"	SEGUNDA DIFUSION DEL BUDISMO Orden Nyingmapa LADAKH: DINASTIA YARLUNG (desde 930) Yeshe-Ö Rinchen Zangpo (958-1055) Monasterio de Alchi
siglo XI	"		"	Atisa (982-1055) Orden Kadampa Orden Sakyapa Marpa (1012-1096) Milarepa (1040-1123) Orden Kagyupa
siglo XII	BIHAR Y BENGALA: DINASTIA SENA (1150-1199) Invasiones islámicas		"	Ordenes: Karmapa Drukpa Drigungpa

continúa

SIGLO	INDIA	CHINA	NEPAL	TIBET
siglo XIII		DINASTIA YUAN (1260-1368) Kubilai Khan (1260-1294)	PERIODO MALLA ANTIGUO (1200-1482) Aniko (1245-1306)	SUPREMACIA SAKYAPA Buston (1290-1364) LADAKH: PERIODO OSCURO (siglos XIII-XV)
siglo XIV		DINASTIA MING (1368-1644)		
siglo XV		Yongle (1403-1424) Xuande (1426-1435)	Yaksha Malla (1428-1480) PERIODO MALLA TARDIO (1482-1769)	Tsongkhapa (1357-1419) Orden Gelukpa LADAKH: DINASTIA NAMGYAL
siglo XVI	IMPERIO MOGOL			BHUTAN: Drukpa Kunley (1455-1529) PREDOMINIO DRUKPA SIKKIM: DINASTIA NAMGYAL LADAKH: Tashi Namgyal (1555-1575)
siglo XVII		DINASTIA QING (1644-1911) Kangxi (1662-1722)	Pratapa Malla (1641-1676)	SUPREMACIA GELUKPA V Dalai Lama (1617-1682) BHUTAN: Ngawang Namgyel (1594-1651)
siglo XVIII		Qianlong (1736-1795)	PERIODO GURKHA O SHAH (desde 1769)	SOBERANIA CHINA (1720)
siglo XIX	IMPERIO BRITANICO (1857-1947)			LADAKH: Conquista de Dogra Gulab Singh (1834) SIKKIM: Protectorado inglés (1861-1947)

continúa

SIGLO	INDIA	CHINA	NEPAL	TIBET
siglo XX	INDEPENDENCIA (desde 1947)	REPUBLICA (1912) REPUBLICA POPULAR (desde 1949) Revolución Cultural (1965-1969)		Expedición Younghusband (1904) Invasión china (1950) Huida del XIV Dalai Lama (1959) República Autónoma China (1965) BHUTAN: DINASTIA WANGCHUCK (desde 1907) SIKKIM: Anexión a la Unión India (desde 1975)

Leyenda de la Tabla cronológica: Sin pretensión de resumir la totalidad de las épocas históricas, la tabla alude únicamente a los términos y a las fechas citados en el texto, permitiendo una orientación aproximativa a la cronología que se desarrolla en los distintos países lamaístas.

. SEGUNDA PARTE.-

LA PRODUCCION ARTISTICA DEL HIMALAYA

LOS "BRONCES".



nº 51. KALASA. Colección privada, Madrid. Nepal, siglos
XVIII-XIX.

Latón y plata dorada con incrustaciones de piedras.

Alt.: 27 cm.

CAPITULO V.- EL ARTE LAMAISTA

I.- ANALISIS DEL TERMINO: CONCEPTO. DIFICULTADES DE DATACION Y LOCALIZACION.

Utilizamos el término "arte lamaísta" por ser el más completo para describir las manifestaciones artísticas de los países, mayoritariamente seguidores de esta religión del Himalaya.

Dentro de estos países destacan Tíbet y Nepal con dos estilos artísticos fundamentales. Ya hemos explicado que el término "tibetano" no debe aplicarse sólo al Tíbet actual sino a una zona mucho más amplia, por la que se extiende el budismo Vajrayana o Lamaísmo, que incluye el Himalaya y parte de las estepas centroasiáticas hasta Mongolia. Dentro de esta zona, Tíbet es el foco de irradiación religiosa, de mayor demanda de objetos artísticos y el lugar donde cristalizan todas las influencias. Nepal constituye, por otro lado, un núcleo fundamental debido a la importancia de los *newars* como artistas, y a su eclécticismo tanto religioso como cultural.

Este arte lamaísta se caracteriza por una homogeneidad que deriva fundamentalmente del hecho religioso, con sus preceptos iconográficos y rituales, pero también por su eclecticismo y sincretismo a la hora de asimilar diferentes influencias, junto a un cierto conservadurismo que mantiene las tradiciones locales. La homogeneidad cultural, lingüística y religiosa no supone la inexistencia de diferentes corrientes estilísticas, entre otras razones por la incidencia de diversas influencias, más o menos poderosas según las épocas, y por los cambios que se producen en los detentadores del poder económico y político.

La importancia del factor religioso hace que los objetos artísticos lamaístas tengan características peculiares, como testigos que son de la expansión de una misma cultura, lo cual los hace reconocibles siempre aunque se encuentren en lugares bastante lejanos entre sí. Por ejemplo, en países alejados en principio de la órbita tibetana, como Japón, encontramos objetos rituales muy similares a los tibetanos.

Los primeros estudiosos del arte del Himalaya partían de campos como la antropología, el estudio de las religiones o incluso la lengua (Ver apartado de Fuentes Historiográficas, págs. 12-15); en un primer momento, el arte lamaísta se entendió como una manifestación artística absolutamente marcada por los criterios religiosos, y por lo tanto muy conservadora, repetitiva y homogénea. Este punto de vista, como muchos otros basado en ideas preconcebidas, ha pesado sobre las investigaciones posteriores pero está siendo revisado en la actualidad. De hecho, como señala Heather Karmay, el conservadurismo del arte tibetano ha sido exagerado, quizás debido a la existencia de pocas piezas que se puedan datar con absoluta fiabilidad (a través de análisis científicos e inscripciones), y ha sido la justificación para relegar el estudio puramente estilístico y centrarse en los aspectos más relacionados con la religión, como la iconografía o los símbolos ¹.

Hoy en día todos los estudiosos están de acuerdo en que no podemos descartar los criterios estéticos, que más que secundarios respecto a la eficacia religiosa contribuyen a ésta, aunque desde luego no son un fin en sí mismos sino una manera de alcanzar el objetivo deseado, la materialización de lo Trascendente, la expresión de la Verdad, lo cual no puede ser expresada de otro modo que con la Belleza ². La belleza formal de la obra invita al espectador a elevarse espiritualmente, por encima de los aspectos materiales, y ésta es la finalidad perseguida por el arte lamaísta.

¹. - H. Karmay (1975), **Early sino-tibetan art**, Warminster, Aris & Philips. (L), pág. 1.

². - Esta idea aparece claramente expuesta en Ananda Coomaraswamy (1983), **Sobre la doctrina tradicional del arte**, Barcelona, Ed. de la Tradición Unánime. (L), prefacio:

"Las cosas hechas con arte responden a necesidades humanas, o, si no, son lujos. Las necesidades humanas son las necesidades del hombre completo, que no sólo vive de pan.(...) El hombre completo necesita cosas bien hechas que sirvan al mismo tiempo para las necesidades de la vida activa y la contemplativa. Por otro lado, el placer que nos procuran las cosas bien hechas y fielmente no es una necesidad nuestra, independiente de la necesidad que tengamos de las cosas mismas, sino una parte de nuestra propia naturaleza. El placer perfecciona la operación, pero no es su fin; los objetivos del arte son completamente utilitarios, en el sentido más amplio de la palabra en cuanto se aplica al hombre completo. No podemos dar el nombre de arte a nada irracional."

La importancia de la estética queda testimoniada por hechos que no pueden ser casuales, como el que los gobernantes más poderosos, o los monasterios más importantes, sean los que contraten a los mejores artistas. La calidad se mide por el impacto que producen las obras que son la equivalencia formal de las visiones de los místicos, en cierto sentido por su "expresionismo", o capacidad empática para transmitir la intensidad y la fuerza.

Es difícil aplicar a esta evolución criterios estilísticos, aunque hay autores que así lo hacen reflejando la evolución del arte occidental, no siempre apropiada para el arte oriental, que se rige por otros parámetros.

En cualquier caso es cierto que se producen cambios a pesar de los estrictos sistemas de codificación, de la impermeabilidad relativa de la civilización tibetana y del deseo de realizar obras permanentes, con valores eternos; lo que ocurre es que esos cambios son más lentos y menos sistemáticos que en el arte occidental.

La evolución obedece por un lado a razones de tipo técnico, pues resulta imposible que la manipulación sea idéntica, tanto por el cambio en los materiales como de la mano de obra; por otro lado, se producen cambios irreversibles en la mentalidad religiosa (un buen ejemplo de ello lo constituye la reforma Gelukpa), y los textos sagrados se interpretan de forma diferente. Aparecen nuevos iconos, surgidos de la visualización que se produce en el curso de la meditación, necesarios en la evolución de las diferentes órdenes ³.

El concepto de estilo no es exclusivamente occidental y encontramos ejemplos en el arte del Himalaya, como las indicaciones que da el rey de Katmandú, Pratapa Malla (1641-1674) de buscar antiguas estatuas en piedra para copiarlas, o las de algunos pontífices tibetanos como el V Dalai Lama sobre el estilo que deben tener algunas decoraciones monumentales.

³. - Este proceso, origen de muchas iconografías, se explica más extensamente en las págs. 124 y 205.

De hecho, las consideraciones estilísticas que aparecen en los textos tibetanos son numerosas y algunas de difícil interpretación, por lo que permanecen todavía por desvelar.

Donde antes se notan los cambios formales es en aquellas partes de la obra consideradas como secundarias, que aparecen sucintamente descritas en los textos y dejan mayor iniciativa al artista, como por ejemplo los pedestales o las bases de las imágenes, los adornos que llevan las divinidades, los detalles ornamentales en la arquitectura, y en la pintura determinados elementos del paisaje, los elementos florales y las guirnaldas decorativas.

En la actualidad podemos trazar una evolución relativamente completa de la producción tibetana a partir del siglo XI, momento en que comienza a surgir con visos de originalidad, y esto es algo que hubiera sido imposible hace veinticinco años. Sin embargo, todos los autores parecen estar de acuerdo en que los intentos de datación y localización de las diferentes escuelas deben ser prudentes en una disciplina que podemos considerar joven. Esto dificulta enormemente la tarea de clasificación por estilos o escuelas, que a pesar de los grandes avances de los últimos años, sigue presentando grandes lagunas.

La primera dificultad está en determinar qué lugar ocupan las obras conocidas en Occidente dentro de la producción artística del Himalaya entendida globalmente. Esta es una labor todavía incompleta; una gran parte de las obras existentes en las colecciones occidentales (ver págs. 9-11) así como las incluidas en esta catalogación, son tardías, del siglo XVII en adelante, aunque hay desde luego obras anteriores en las colecciones más importantes. Por otra parte, resulta difícil determinar en algunos casos su procedencia exacta (es el caso de los bronce de Cachemira que han salido a la luz desde los monasterios tibetanos y que resultan a veces *difícilmente diferenciables de las obras tibetano-occidentales*). Lo cierto es que la producción artística debió de ser muy abundante a juzgar por la gran cantidad de obras que han llegado hasta nosotros a pesar de dificultades de toda índole, y por los datos que se desprenden de los textos y de las fotografías de los primeros exploradores.

Sabemos que, ya desde finales del siglo XIX, debido a la situación política de Tíbet y los contactos con las potencias imperialistas europeas, especialmente Rusia y Gran Bretaña, muchas obras salen de su país de origen y pasan a nutrir colecciones occidentales.

Posteriormente, las relaciones con China han determinado la expansión del arte tibetano. Ya en la revuelta de los Boxers en 1900 algunas obras fueron "salvadas" por manos occidentales. La invasión china (1959) provocó la emigración de *lamas* y estudiosos que han llevado con ellos en su éxodo a India, al Sudeste Asiático y a países occidentales, múltiples objetos que han terminado enriqueciendo los fondos de algunos museos ⁴. Por otra parte la actitud china hacia los restos de la cultura lamaísta, especialmente durante el período de la Revolución Cultural, no fue especialmente respetuosa y muchos monasterios fueron destruidos ⁵. Todo ello desemboca en un conocimiento parcial del arte tibetano, porque muchos monasterios permanecen cerrados y el país no ha sido nunca estudiado arqueológicamente de manera sistemática. Un avance importante y casi una excepción lo constituyen las exploraciones de Giuseppe Tucci entre 1927 y 1948. Este autor insiste en la necesidad de inventariar lo que llegó a Tíbet desde otras áreas, y en que éstas y su influencia sean claramente determinadas, así como en la importancia de realizar excavaciones arqueológicas ⁶.

Existen varias razones que explican la dificultad a la hora de clasificar los objetos. En primer lugar, la trashumancia es una característica fundamental del hombre tibetano y desde luego de los artistas. Los nepalíes (*newars*) eran especialmente valorados y se trasladaban cuando eran

⁴. - Esto explica la importancia de las colecciones norteamericanas. A este país llegaron muchos emigrados animados por la positiva acogida que recibieron, al existir en los años 60 un ambiente propicio hacia las culturas orientales. Destaca la colección del County Museum de Los Angeles, considerada por algunos autores como la mejor de arte tibetano en Occidente.

⁵. - Ver Litzhong y Kiggell (1988), **Buddhist Art of the Tibetan Plateau**, Hong-Kong, Joint Publ. (L), pag. 351.

⁶. - Tucci (1973 III), **Transhimalaya**, Delhi, Vikas, Archaeologia Mundis Series. (L) pág. 200.

requeridos. Además, los talleres, que en principio se localizan en lugares donde existe la demanda, exportan una gran cantidad de obras debido a la expansión del Lamaísmo. Por lo tanto, conocer el lugar para el cual se hizo el objeto no explica su estilo. Con mucha frecuencia éste proviene de una zona diferente, y es además, casi siempre, el resultado de una amalgama de diferentes influencias. Por otro lado, las propias condiciones geográficas son la causa del aislamiento de los talleres que hacen que los cambios sean muy lentos y que a veces se produzcan de manera poco predecible, como por ejemplo por la estancia temporal de un monje trashumante que, o bien es artista él mismo o trae consigo objetos que van a influenciar el estilo nativo.

Otros motivos que contribuyen a la movilidad de los objetos y estilos son las donaciones de imágenes hechas habitualmente por los fieles a los monasterios, los objetos que los peregrinos llevan consigo de regreso como recuerdo, o incluso, el intercambio de reliquias e imágenes entre monasterios. Es bastante frecuente que el monasterio central facilite obras realizadas con un lenguaje estandarizado, que se copian sin variación voluntaria (utilizando moldes o matrices para la escultura y bloques de madera para imprimir sobre papel), a los monasterios que dependen de él. Sin embargo, sí puede suceder que en aquellos lugares más alejados del centro principal los talleres trabajen con menor eficacia y el resultado sean obras que por su inferior calidad pueden considerarse como muestras de un arte provincial. Este fenómeno que no era tan frecuente en el pasado, se produce hoy en día con relativa regularidad.

Además, y éste es un rasgo común a todo el arte oriental, no existe el mismo concepto que en Occidente del valor de la obra original y de su antigüedad, puesto que lo que prima es el criterio de utilidad religiosa y ritual; así, cuando el uso produce el envejecimiento o desgaste de los pigmentos, o materiales de la obra, estos se renuevan, con lo que no siempre nos llegan con su aspecto original. Lo que nosotros entenderíamos como huellas que indican un desgaste para los tibetanos son indicativos de un uso ritual que dota a la imagen de un mayor valor y se convierten en garantía de su eficacia. La copia de iconos prestigiosos y la renovación de

las imágenes antiguas hacen difícil distinguir a veces la imagen primitiva, que tiende a desvirtuarse, de copias posteriores. Por ejemplo, las imágenes de personajes históricos no son fácilmente datables porque, aún conociéndose la época en que vivieron, si se trataba de un personaje muy venerado, las copias de su "retrato" se repetían en épocas posteriores.

Incluso el lapso de tiempo empleado en la ejecución de las obras es muy variado, y encontramos conjuntos monumentales realizados en un período relativamente corto, mientras que pequeñas obras portátiles parecen mostrar huellas en su realización de varias épocas, por lo que conocer la fecha de encargo no proporciona datos definitivos.

Las inscripciones, que pueden aparecer en varios tipos de escritura: tibetana, nepalí, sánscrita, china, mongola o manchú, especialmente a partir del siglo XVII, período de la internacionalización del Lamaísmo (nº 18, 24, 35, 84), tampoco son una garantía para la datación de una pieza pues, a veces, se copian de obras anteriores y aunque las obras chinas o nepalíes pueden tener la fecha inscrita, este no es el caso de las tibetanas las cuales, cuando tienen inscripciones, no resultan de mucha utilidad porque se basan en el calendario tibetano de difícil interpretación.

Sólo resultan de alguna ayuda cuando se trata de retratos de personajes históricos con el nombre grabado. Sin embargo, podemos pensar que en el futuro, cuando se conozcan un mayor número de obras y por lo tanto de inscripciones, éstas podrán ser de alguna utilidad.

Uno de los criterios todavía vigente a aplicar para el estudio del arte tibetano, es la comparación entre diversas obras para reconstruir el estilo de las diferentes escuelas y talleres ⁷. En este aspecto resultan de gran ayuda las piezas que se encuentran *in situ*, más fácilmente datables, como las pinturas murales o las esculturas monumentales (documentadas por G. Tucci en sus textos), puesto que la mayor parte de los objetos no se han recogido en su lugar de culto, sino que nos han llegado a través de

⁷. - Ian Alsop (1984), "Problems in Dating Nepalese metal Sculpture: Three Images of Visnu", *Contributions to Nepalese Studies*, vol. 12, Dec., nº 1, (A), pág. 23, plantea lo poco fiable de este método, basado en gran parte en la intuición, analizando tres piezas erróneamente datadas según su criterio.

intercambios o ventas realizadas a occidentales sin que se conozca su procedencia.

También se utilizan los modernos métodos científicos que esclarecen aspectos técnicos (estudio de las aleaciones, tipo de fundición, estudio con rayos X, etc...), y permiten establecer en algunas ocasiones grupos de piezas similares. Quizás en el futuro (son muy pocas todavía las obras que han sido analizadas, el mejor ejemplo lo encontramos en Wladimir Zwalf ⁸) podamos llegar a conocer con la ayuda de estos métodos escuelas e incluso talleres.

Los textos tibetanos sobre los estilos o el arte de la metalistería se caracterizan por la ambigüedad del lenguaje, que resulta inexacto y de difícil comprensión al ser traducido a otras lenguas, pero al igual que sucede en el caso de las inscripciones o de los raros casos en que las piezas aparecen firmadas, es muy posible que futuras investigaciones aporten nueva luz.

Además, hay que tener en cuenta que resulta relativamente fácil seguir la evolución estilística de ciertos elementos formales como las vestimentas y las joyas, o de los temas iconográficos, los símbolos y los motivos decorativos.

Por lo tanto, en el presente trabajo se considera necesario tener en cuenta todos estos diversos factores dependiendo de cada pieza en concreto, y también aquellos difícilmente clasificables como son la calidad del modelado, el acabado, el aspecto general, etc....

Como conclusión, para entender el arte lamaísta debemos intentar captar su sentido profundo, y no limitarnos a buscar en él elementos exóticos o decorativos. Es evidente que para su valoración, no podemos basarnos en criterios occidentales como la antigüedad sino en el atractivo estético, la vitalidad y la capacidad empática de las obras, cualidades que junto con la expresividad han sido señaladas a lo largo de este texto.

⁸. - "Illustrated inventory of pieces analysed" en Oddy y Zwalf (1981), "Aspects of Tibetan metallurgy", British Museum Occasional Papers, London, nº 15. (A), págs. 103-124.

II.- CARACTERISTICAS.

1. SOPORTE DE LA MEDITACION Y GENERADOR DE MÉRITO ESPIRITUAL.

Una característica fundamental del arte lamaísta, a la que ya hemos aludido, es su carácter religioso o sagrado. Todas las obras cumplen una función ritual que en algunos casos puede ser también litúrgica. Existen desde luego objetos profanos, como sellos y joyas, pero se trata de una producción marginal que no juega un papel motor en la evolución estilística, y cuya decoración proviene, además, de la iconografía religiosa.

Los valores imperantes son la unidad, el orden y la armonía, ya que frente al caos del mundo fenoménico las representaciones artísticas suponen un intento de ordenarlo (el ejemplo más claro lo constituye su cosmograma: el *mandala*).

Las obras se realizan siguiendo estrictas reglas, vigiladas por la jerarquía eclesiástica y acompañadas normalmente de oraciones y actos litúrgicos. No son el resultado de la inspiración libre e individual del artista, puesto que no existe la idea del arte por el arte, sino una concepción del mundo como teofanía en el que éste deriva su belleza de patrones superiores, trascendentes, de cánones eternos.

Las reglas seguidas por los artistas, junto con su maestría, deben encaminar al fiel a superar la propia imagen u objeto, a trascenderlo. El icono sólo tiene importancia como herramienta para superar lo material y acceder a lo trascendente, por eso la percepción de la obra de arte no se reduce a su apariencia física.

David Snellgrove señala que, a pesar de que con el budismo Mahayana se inician las representaciones iconográficas, éstas nunca pierden su carácter abstracto, es decir nunca se considera la imagen como un icono con valor propio, sino como una materialización de una idea para que así sea más fácilmente comprensible, y como un instrumento que sirve para ayudar a trascender los obstáculos materiales y así ampliar la conciencia individual⁹.

⁹.- Snellgrove, D. (Ed.) (1978), *The image of the Buddha*, Unesco. Serindia Publ. (L) pág. 403.

La iconografía de las imágenes surge de la visualización lograda a través de la meditación, es decir de un acto imaginativo que necesita del ritual para asegurar su éxito, una forma de *yoga* que no se basa en la simple observación, pues ésta es considerada inútil al no haber nada en el universo que sea imitable dado su vacío; sí hay sin embargo una imitación de la Naturaleza en su modo creativo de actuar.

El objetivo que cumplen es trasladar al fiel la experiencia de la visualización, del contacto con la divinidad. Las representaciones son como remolinos de energía que trasladan al devoto al lugar donde se originan las formas, es decir a su propio interior. El papel del espectador como fiel o adepto es, por lo tanto, de participación activa.

La visualización está intrincadamente unida a la forma de producción de las obras de arte, siendo la técnica mediante la cual se invoca la presencia del Buda universal en el cuerpo místico del fiel, de tal manera que éste no se diferencia de otros materiales en su carácter instrumental.

En el budismo Mahayana el principio de la Budidad es universal, y puede aparecer bajo múltiples aspectos, a veces terriblemente complicados, que el devoto describe tras su visualización y que son los que dan la norma para su representación iconográfica, pasando a constituir parte del panteón. Una vez reproducidas por los artistas, su contemplación ayuda a clarificar la imagen mental producida durante la meditación y sirve de recordatorio de la equivalencia entre el *samsara* y el *nirvana* ¹⁰.

La imagen material, propiamente dicha, ya sea escultura o pintura, posee en sí misma determinadas cualidades siempre que los monjes invoquen a través de ritos la presencia de la divinidad, consagrándola así y haciendo de ella el único medio para que algunos fieles entren en contacto con lo Trascendente.

¹⁰ - Esta idea, explicada en la pág. 40, es la base en la que se apoya la creencia, propia del budismo Vajrayana, de que la Iluminación puede alcanzarse durante la existencia terrenal.

De esta manera, la imagen es fuente de bendiciones y tiene la capacidad de convertir en sagrado el espacio que ocupa, por lo que existe la tendencia a encerrarla en relicarios o situarla en altares.

También para el fiel común, menos capacitado (las imágenes y pinturas sólo son encargadas por aquellos que poseen riquezas), las donaciones de objetos rituales o la adquisición de amuletos y relicarios, a los que se atribuyen propiedades mágicas, constituyen una manera de hacer méritos en la vida terrenal para el más allá. La obtención de dones y ayudas para la vida temporal y las ofrendas funerarias son otros motivos para el encargo y la realización de obras artísticas.

2. SIMBOLISMO Y RIQUEZA ICONOGRAFICA.

El fuerte contenido simbólico del arte lamaísta es común a todo el arte budista. La obra de arte tiene un significado que el fiel debe captar a través de la contemplación, que es, a su vez, la misma vía que utiliza el artista para producirla. Su finalidad es conseguir una identificación del espectador con la obra, aspecto en común con el arte hindú, que busca siempre expresar emociones eternas (*rasa*) a través de la belleza, y utiliza un lenguaje codificado y simbólico. "En el arte de India cada forma es el símbolo de un pensamiento claro y consciente y de un sentimiento conscientemente dirigido. Nada es arbitrario o peculiar, nada es ambiguo o misterioso puesto que la verdadera razón de ser de todas las imágenes es presentar ideas concretas de forma comprensible y fácil" ¹¹.

En el arte tibetano este simbolismo oriental se convierte en barroquismo ¹². Siempre parece haber una excusa para añadir un detalle más a la obra, que contribuye a enriquecer su significado conceptual. Eleanor Olson, señala que así como el arte Zen representa el minimalismo dentro del arte budista, el budismo tántrico da lugar a un "maximalismo" estilístico ¹³.

Existen una gran cantidad de símbolos: la propia representación iconográfica y sus diversos detalles tales como los atributos, la postura, los gestos, etc...; los objetos rituales, que son símbolos en sí mismos y a la vez están acompañados de una enorme cantidad de elementos que podríamos calificar de decorativos, pero que nunca están carentes de contenido y por lo tanto enriquecen el significado del conjunto.

¹¹. - A. K. Coomaraswamy (1923), *Catalogue of the Indian Collection in the Museum of Fine Arts, Boston*, Vol. II, Boston, Museum of Fine Arts, (C), pág. 38 de la introducción.

¹². - Se pueden señalar concomitancias con el barroco occidental en factores de tipo histórico, como la existencia de enfrentamientos religiosos entre las diversas órdenes, que esconden otras motivaciones de tipo económico o político como ocurre en las guerras de religión europeas, o el desarrollo de un centralismo político en el siglo XVII con la orden Gelukpa bajo el que subyacen culturas regionales con sus propios rasgos estilísticos. Rhie y Thurman (1991), *Wisdom and compassion: The sacred art of Tibet*, N. York, Harry N. Abrams, (C), pág. 31, señalan cómo la centralización del poder en esta época se produce de forma opuesta: mientras en Europa se impone el poder secular racionalista, en Tíbet las hegemónicas son las instituciones religiosas.

¹³. - Olson, Eleanor (1974), *Tantric Buddhist Art*, N. York, Exp. China House Gallery, China Institute in America, (C), pág. 7. La autora utiliza el término budismo tántrico, para referirse al budismo Vajrayana o tibetano.

Conviene señalar que el simbolismo utilizado por el arte tibetano no puede calificarse de primitivo, sino que, por el contrario, la adopción del budismo supone la superación de un lenguaje simbólico muy simple en el que se dotaba de poderes espirituales a elementos naturales, como por ejemplo a las piedras. Pero, parte de este simbolismo permanece, especialmente en los usos cotidianos de aquellos fieles menos cultos.

La obra de arte lamaísta es el resultado de una larga evolución, en la que convergen elementos muy variados procedentes de diversas culturas que, obviamente, dan como resultado un lenguaje complejo. Los símbolos que llegan procedentes de otras tradiciones, o que los propios tibetanos desarrollan a partir de su conversión, son menos inmediatos y mucho más elaborados, tanto en su aspecto formal como conceptual. Son el producto de una asimilación cultural que, partiendo de modelos indios, va ampliando el panteón, y añade detalles y rasgos nuevos, que surgen bien por influencia de otras culturas, como la china, o del carácter peculiar y fantástico del hombre tibetano.

Las obras tibetanas suelen presentar un aspecto exuberante con una proliferación de adornos y joyas que parecen haberse ido amontonando, y cuya abundancia, sin embargo, no indica ninguna progresión estilística. Parece como si se tratara de un rasgo autóctono presente desde la gestación misma del estilo, y que surge en relación con el espíritu fantástico, no exento de método, del hombre tibetano.

3. FANTASIA Y REALIDAD.

El paisaje de la alta meseta tibetana está lleno de contrastes y resulta impresionante. La aridez de algunas zonas contrasta con el verdor de los valles, los cielos limpios de un azul brillante con los vivos y variados colores de las flores. En este medio físico el hombre ha desarrollado la observación directa del medio natural y su interpretación, así como la de los seres humanos que lo habitan, como una de las bases de su espiritualidad, que no está carente de fantasía.

El tratamiento que se da a la naturaleza se centra, por un lado, en aspectos antropomórficos. Por tratarse de un medio físico bastante hostil, existe un concepto dramático e incluso pesimista de la vida. Los miedos a las fuerzas de la naturaleza se personifican en espíritus malignos a los que el hombre cree poder controlar a través de ritos mágicos. Tanto el reconocimiento de aspectos negativos de la naturaleza como la búsqueda de su equivalencia en la personalidad humana (hay que tener en cuenta que en la cultura tibetana hay un gran desarrollo de la psicología) son muestras de realismo. Para que las representaciones antropomórficas sean eficaces se necesita de la inmediatez, la empatía, imposibles de expresar si no se parte de los impulsos reales del ser humano; por otro lado, también se precisa de una gran fantasía para dotar de corporeidad, de índole no siempre naturalista, a estas manifestaciones. La técnica de la visualización, que está en el origen de la iconografía, es una clara evidencia de ello.

Se aprecia con especial claridad en las obras que pueden considerarse las creaciones más originales del arte tibetano, a pesar de sus precedentes indios: las divinidades terroríficas, que quizás sean el mejor ejemplo de cómo actúa el espíritu imaginativo y creativo de los hombres del Himalaya, produciendo imágenes a la vez efectistas y perturbadoras, que presentan, en contraposición al hieratismo y la frontalidad de la mayoría de las imágenes, un gran dinamismo, para lo que destacan los planos diagonales en lugar de la verticalidad. Son además las iconografías más complejas, por reunir los aspectos más monstruosos, la multiplicidad de miembros, los atributos relacionados con el exorcismo y el colorido brillante y contrastado, todo ello presidido por el control y la armonía.

Además de estas personificaciones existen otras representaciones de la Naturaleza, como las de los elementos aislados que constituyen las ofrendas y forman una especie de bodegones o naturalezas muertas de gran valor simbólico. Los paisajes, de menor contenido simbólico, aparecen tardíamente por influencia china.

De esta forma, el hombre tibetano se aproxima a la realidad para trascenderla, y lo excesivo de ésta (en el Himalaya todo es superlativo: las montañas, las llanuras, los ríos, el clima) se manifiesta en una exuberancia alucinante y fantástica. Surge de las visiones de los místicos que, sin embargo, no son nunca abstractas sino tremendamente concretas y que reflejan, a través de una enormidad de detalles, un fuerte simbolismo religioso.

La relación entre realidad y mundo trascendente es un principio fundamental de la doctrina budista y del concepto de macrocosmos y microcosmos. Lo real, lo concreto, es un reflejo y un medio para alcanzar lo abstracto. Incluso la iconografía más metafísica adquiere significado por su referencia semántica a la realidad de la experiencia humana, y esta conexión debe establecerse de una manera clara.

La geografía es, en realidad, mística y son múltiples las referencias al espacio. Desde el momento en que el fiel se aproxima al templo encuentra en la entrada representaciones de los guardianes de los puntos cardinales, y una jerarquización del panteón que le informa sobre la orden monástica concreta del templo. Se ve, pues, también una función didáctica fruto del espíritu proselitista característico del budismo Mahayana o de expansión, como ocurre en el Románico occidental. Otro elemento fundamental lo constituye el *mandala*, cosmograma que quizás es el mejor ejemplo de la expresión de una geografía mística.

4. ARTE ANONIMO.

La mayor parte de las obras tibetanas son anónimas; sólo en los últimos años han aparecido en Beijing (Pekin) objetos firmados, la mayor parte posteriores al siglo XVI, y la inclusión en ellos del nombre del artista, o incluso del de los donantes (los monasterios fundamentalmente, pero también en algunas épocas la nobleza, y en Nepal los comerciantes), responde a un reconocimiento de un acto de piedad y no a una muestra de orgullo individual como ocurre en el arte occidental. De las obras más antiguas sólo existen datos sobre los autores de algunas pinturas murales en los monasterios, entre los que destaca el artista *newari* Aniko o Anige que en el siglo XIII fue enviado a China.

Este carácter anónimo se explica por la finalidad religiosa de las obras, que hace del artista un intermediario cuya función es plasmar por medios materiales una imagen espiritual. Es considerado, al igual que en India, un *yogi* que debe llevar a cabo una serie de ritos preparatorios; y asimismo la realización de la obra como un *yoga*¹⁴, aunque esto no deja de referirse a las condiciones ideales, pues parece evidente por algunas de las obras que nos han llegado, que en muchas ocasiones se limitan a copiar prototipos ya establecidos. El artista, en su papel de realizador de obras religiosas, no puede ser pagado sino sólo mantenido por los monasterios, recibir regalos y, por supuesto, recompensas de tipo espiritual.

En su mayoría, las representaciones surgen de la estrecha colaboración entre un artista y un perito en la materia (*lama*), que interpreta el texto donde se describe la divinidad representada, salvo en casos de formas estereotipadas que los artistas pueden repetir por su cuenta, porque son generalmente de personas de pueblo poco cultas y analfabetas. También se da el caso de monjes y sacerdotes artistas.

¹⁴ - Tucci (1949), *Tibetan Painted Scrolls*, Roma, Libreria dello Stato. (L), pág. 188, "Como en todo Oriente, en Tíbet el pintor no copia de la naturaleza: alcanza a través del *yoga* un estado de éxtasis y ve las imágenes de los dioses con los ojos del espíritu, no de la carne".

Este anonimato no implica la inexistencia de diferencias entre los diversos artistas y, por supuesto, entre estilos y períodos, pero estas diferencias no derivan del gusto personal, sino que representan diversos grados de aproximación a una pauta o canón de perfección que es el mismo para todos, y reflejan la tradición en la que ha sido educado el artista. El estilo es algo no buscado conscientemente, y de menor importancia que la perfección formal, entendida ésta como la transposición de una idea, aunque evidentemente la obra no va a estar sólo determinada por factores técnicos o materiales, o por reglas iconográficas sino también por la naturaleza y maestría del hombre que la hace, e incluso por las preferencias del que encarga la obra que generalmente es quien decide el tema, dependiendo de sus necesidades espirituales o más abiertamente materiales.

Los artesanos más importantes de todo el mundo lamaísta, fueron sin duda los *newars* nepalíes, habitantes del valle de Katmandú, que recibían el nombre de *chitarakaras*, término sánscrito que al igual que *puna* significa artista. Como trabajadores manuales constituían uno de los estratos más bajos de la sociedad y trasmitían la profesión de padres a hijos, aunque también podía darse el caso de que jóvenes con talento se unieran a un taller. El aprendizaje era largo y duro. Viajaban hasta los diferentes monasterios en que eran requeridos. Se trata por lo tanto de artistas trashumantes cuando era necesario, rasgo que al igual que su carácter anónimo, los asemeja a los del Románico occidental. Sin embargo, habitualmente trabajaban en sus talleres, que a veces se agrupaban en barrios dentro de la ciudad, existiendo además ciudades especializadas en diferentes oficios. Así Patan era famosa por el trabajo del metal, especialmente del bronce (estos artesanos reciben el nombre de *Sakya-bhikshus*, lo cual indicaría su importancia al remontar su ascendencia al Buda Sakyamuni, el sabio de los Sakya, y además incluye el término monje, que puede explicarse, por tratarse de laicos, en relación a lo sagrado de su profesión).

La conversión de los *newars*, budistas en un principio, al hinduismo, no supuso ningún cambio en el destino de su producción, pues no existe ninguna relación entre la religión del artista, el estilo artístico y las imáge-

nes que realiza. Esto explica que no hayan surgido dos estilos diferentes para las dos religiones, y que las diferencias sean fundamentalmente iconográficas, una prueba más de la permisividad cultural de Nepal, país en el que han convivido durante siglos razas y religiones distintas.

A pesar del predominio de la mano de obra *newar*, con el paso del tiempo van apareciendo artesanos en las diferentes comunidades. En Tíbet se distingue entre *Lha-bri-pa*, "los que representan a los dioses", y *Lha-bzo-pa* o *Lhazo*, "los hacedores de dioses"; a diferencia de los *newars*, esta profesión no tiene carácter hereditario.

En cualquier caso existe bastante especialización dentro de los artesanos (varias personas pueden intervenir en la misma pieza) y puede considerarse como una explicación más de la lentitud de su evolución, ya que cada uno de ellos debe centrarse en la realización de un trabajo lo más perfecto posible.

III.- EL ARTE DEL HIMALAYA: EVOLUCION, ORIGEN E INFLUENCIAS.

1. EVOLUCION DEL ARTE DEL HIMALAYA.

Trataremos aquí de resumir los pasos seguidos por la evolución de la producción artística en esta región, y en qué forma han sido determinantes los cambios históricos, especialmente en los dos grandes reinos (Tíbet y Nepal), y su relación con las grandes potencias-civilizaciones de India y China.

Hasta el Imperio Maurya indio (322-187 a.C.) los territorios del Himalaya permanecían bastante aislados de lo que podemos llamar civilización y sus manifestaciones artísticas, como corresponde a antiguos pueblos nómadas, eran tan escasas como primitivas. Su forma de vida explica sus creencias mágico-religiosas centradas en las fuerzas de la naturaleza. Es muy posible que en este primer período, poco conocido, las relaciones con Asia Central fueran determinantes.

Especialmente, durante el reinado del emperador Ashoka (272-232 a.C.), el primer gran defensor del budismo entre los diversos pueblos de su imperio, es cuando se establece el contacto con el territorio nepalí, contacto que va a ser determinante para la cultura del Himalaya. Es en esta época cuando el budismo llega a Nepal.

En el reinado de la posterior dinastía india, los Kushana ¹⁵ (50 a.C.-300 d.C.) se producen una serie de hechos fundamentales como la implantación del budismo Mahayana y, en coherencia con este budismo proselitista y de expansión, la aparición de las primeras imágenes de Buda (escuelas de Gandhara y Mathura), pues hasta entonces sólo se había aludido a él a través de símbolos o del vacío. De las rutas comerciales de este período interesa sobre todo la del norte, que desde Srinagar (Cachemira), pasando por Leh (Ladakh), cruzaba la región de los lagos sagrados, el valle del Brahmaputra y llegaba hasta Tíbet (Shigatse y Lhasa), para después continuar hacia China.

¹⁵.- Los Kushana pertenecen a un pueblo de origen proto-mongol, desplazado hacia Asia Central por los hunos, impregnándose de la cultura grecorromana.

El imperio Gupta (320-490) abre en India el período de apogeo tanto artístico como cultural, y sus aportaciones pervivirán en las dinastías posteriores y llegarán hasta los reinos del Himalaya. Con la desaparición del imperio Gupta se produce una fragmentación política, pero se mantiene una continuidad cultural, en lo que conocemos como el período post-gupta (siglos VI al VIII), época en la que aparece la dinastía nepalí Lichchavi de origen indio (300-879) ¹⁶. Es probable que sea en este momento cuando, debido a la amenaza de invasión de pueblos bárbaros como los hunos ¹⁷ (en el siglo V), se desarrolle toda una iconografía de seres terroríficos, destinada a representar las fuerzas vencedoras de los enemigos. Este es el caso, por ejemplo, del aspecto feroz de Siva, Bhairava, y muchos otros seres monstruosos y semi-animales. Aparecen también los primeros textos Tantra, muy eclécticos, y alguna representación erótica, como los *mithuna* (grupos o parejas enlazados).

En el siglo VIII la influencia india se extiende de manera masiva y siempre con un fuerte componente religioso hacia el este, hasta alcanzar Tíbet y China (dinastía Tang, siglos VII-X), a través, una vez más, de las rutas comerciales que atraviesan Asia Central. Los focos de irradiación serán Cachemira y la zona del nordeste (Bihar y Bengala). A partir del siglo XI las invasiones islámicas de India retardan la evolución estilística; se producen pocos cambios y aparecen estilos regionales. Además, se da el hecho fundamental de la desaparición del budismo y de sus centros intelectuales (primero en el nordeste y más tarde en Cachemira). Este período se corresponde con la época oscura de Tíbet, tras la caída de la monarquía y la desaparición del budismo (842), pero también con la independencia y resurgir del Tíbet occidental; y en Nepal con el período de apogeo del budismo y de su producción artística. En los reinos del Himalaya se produce un eclecticismo artístico tras el que aparecerán posteriormente los estilos originales, especialmente el de Tíbet a partir del siglo XI.

¹⁶. - Los máximos responsables de la impronta post-gupta en Nepal son la dinastía Lichchavi, emparentada con la Gupta india desde que el rey Chandragupta I se desposará con una princesa Lichchavi en el 320.

¹⁷. - Los heftalitas o hunos "blancos".

Para los tibetanos Nepal pasa a ser el foco de irradiación cultural hasta el siglo XIV, cuando el predominio del hinduismo en el valle de Katmandú y el firme establecimiento del Lamaísmo en Tíbet hacen que los papeles cambien, y sea este último país la fuente de inspiración para todo el mundo lamaísta.

A partir del siglo XV la reforma Gelukpa no sólo afecta a la religión, sino que también da lugar a un estilo artístico más puro y simple, y sobre todo más uniforme. La decadencia irá inevitablemente unida a las relaciones con el imperio chino, sobre todo a partir de la dominación china de Tíbet en el siglo XVIII. Debido a la expansión de la religión la producción artística de objetos lamaístas va a tener una enorme demanda que será cubierta por talleres chinos, por lo que tanto en Nepal como en Tíbet los artistas se ven obligados a realizar imágenes de forma masiva y de peor calidad para evitar su desaparición ante la competencia china.

Desde el siglo XIX se inician las relaciones con Occidente, en principio bastante limitadas a aquellos viajeros que se atreven a internarse en el Himalaya. En nuestro siglo la influencia del turismo cada vez más masivo (especialmente en Nepal) ha hecho que exista una producción artística, no necesariamente de baja calidad, pero sí poco rigurosa desde el punto de vista ritual, destinada a cubrir su demanda (no demasiado exigente por otra parte) (véase 4.º y 5.º).

2. ORIGEN E INFLUENCIAS.

El eclecticismo característico del arte del Himalaya hace necesario distinguir cuáles son las influencias fundamentales, que luego cristalizarán en determinados grupos estilísticos de los que Tíbet puede ser considerado el aglutinante fundamental; aunque, como ya hemos dicho, se puede hablar también de un estilo nepalí con características propias. Sin embargo, "la dependencia no es nunca de mera copia, las diferentes influencias se fusionan de tal manera que el arte tibetano tiene un carácter propio" ¹⁸.

Las relaciones de Tíbet con el exterior estarán siempre marcadas por el hecho religioso, y las influencias que se manifiestan en el arte surgen de concomitancias religiosas o filosóficas, más que debido a la proximidad geográfica; al ser la finalidad la búsqueda de lo Trascendente el valor simbólico-religioso del objeto es lo más importante y está por encima de influencias meramente formales. No se trata, por lo tanto, de la adopción arbitraria de elementos decorativos o temas, sino de la asimilación de éstos, por su coherencia simbólica, dentro de la tradición tibetana.

Estas motivaciones estéticas se heredan en gran parte de India, como ocurre a su vez con la mayoría del repertorio iconográfico y simbólico, con las técnicas y, en consecuencia, con la mayor parte de los rasgos estilísticos. Por ello precisamente hablamos de un origen indio, diferenciándolo del resto de las influencias, cuya incidencia resulta difícil de determinar.

Estas influencias están ocasionadas por los siguientes factores: la presencia de artistas extranjeros que llegan a Tíbet por su atracción como centro religioso; las peregrinaciones, que constituyen una fuente perpetua de intercambios mutuos; y las circunstancias históricas, como se ha explicado en el capítulo I.

¹⁸. — Tucci (1973 I), *Tibet, land of snows*. Calcutta/Bombay/N. Delhi, Oxford & IBH Publ. Co. (L), pág. 103.

1) ORIGEN: INDIA.

Es, sin duda, la influencia más importante, por ser India la gran potencia civilizadora de donde procede la religión, el alfabeto, los textos sagrados, los conocimientos de astronomía y medicina; es en India, además, donde se encuentran los lugares sagrados de peregrinaje (Lumbini, cuna de Buda, Bodhgaya, lugar donde se produce su iluminación, y otros). En el aspecto artístico esta influencia se manifiesta tanto en la iconografía (ya hemos explicado el papel de India, como trasmisora de la tradición religiosa), como en las técnicas (pintura, escultura y arquitectura) que sin embargo deben adaptarse a otras condiciones geográficas.

En algunos casos existe un enorme parecido entre los objetos de determinadas zonas tibetanas y los indios. La confusión se ve acrecentada por el hecho de que muchas imágenes indias se han conservado y han llegado hasta nosotros a través de monasterios tibetanos (como es el caso de los "bronces" de Cachemira).

FOCOS FUNDAMENTALES:

- ARTE PALA-SENA (zona del noreste).

Esta zona es el antiguo reino de Magadha, donde dominaron las dinastías Pala (750-1056) y Sena (1150- 1199), conservadoras y trasmisoras del clasicismo Gupta (siglos IV-V) dentro del período que podemos denominar genéricamente como post-gupta. En la actualidad corresponde a Bihar oriental, Bengala occidental, Orissa y Bangla Desh.

Ejerció una notable influencia, especialmente artística y cultural sobre otros países debido a sus relaciones religiosas, políticas y económicas con todo el mundo budista, a través de universidades como las de Nalanda, Vikramasila y Odantapuri en las que se da un continuo *fluir de alumnos y maestros*. Su influencia llegó sobre todo a través de Nepal, y terminó con la invasión islámica en el siglo XIII.

Conviene hacer referencia al clasicismo Gupta por ser la influencia fundamental. La escultura gupta, que deriva de la de Mathura, se caracteriza por la abstracción, el purismo volumétrico de

los cuerpos estilizados y concebidos como formas geométricas que se revelan bajo ropas sólo sugeridas, y el aspecto sereno de las imágenes. La escuela más importante es la de Sarnath, cuyo Buda aparece sentado sobre un trono rectangular decorado con leones (símbolo de Buda), gacelas (referencias al parque de Sarnath donde tiene lugar la primera predicación), y figuras orantes, además de mantener las características de los prototipos anteriores.

En esta zona el budismo, en franco retroceso en el resto de India, subsiste por su capacidad de asimilar cultos locales. Hay una gran producción de pequeñas imágenes budistas destinadas a la exportación (la expansión hacia el Sudeste Asiático parte de los puertos del golfo de Bengala), que además, gracias a su pequeño tamaño, pueden ser conservadas cuando se desencadena la iconoclastia árabe. Es muy frecuente la representación de Buda tomando a la tierra por testigo (Akshobhya), porque se hace hincapié sobre todo en el momento de la iluminación. Los broncees, que según las últimas investigaciones se crean entre los siglos VII y XIII (llegada del Islam) ¹⁹, han llegado hasta nosotros, en gran parte, a través de Tíbet.

Hasta el siglo X la producción de imágenes se va a caracterizar, teniendo en cuenta la eclosión y el "barroquismo" del posterior estilo Sena, por una relativa uniformidad, simplicidad iconográfica y compositiva, todo ello equilibrado por la tendencia al detalle. A partir de este momento se produce en Bihar un estilo exuberante caracterizado por la profusa ornamentación y una mayor complejidad de los temas iconográficos debido a la asimilación de cultos locales. La técnica utilizada es siempre la fundición a la cera perdida y el material más usado el cobre. Se emplea poco el dorado, y en muchas ocasiones éste se ha aplicado con posterioridad en Nepal o Tíbet, siendo este último el destino de parte de la producción. También aparecen incrustaciones de otros metales.

¹⁹. - U. von Schroeder (1981), *Indo-tibetan Bronzes*, Hong-Kong, Visual Dharma Publ. (L), pág. 233, clasifica los broncees Pala en tres épocas: Antigua (750-900), Media (900-1100) y Tardía (siglo XII).

Se trata de imágenes de excelente calidad cuya influencia en la zona del Himalaya será muy importante y se manifestará en la elegancia de los personajes, con caras de rasgos afilados, joyas y vestimentas ligeras, y el empleo de aureolas ovaladas. A partir del siglo XIV se emplea también como aleación el latón. Como los fieles suelen circunvalar la imagen, la parte posterior de éstas está bien terminada.

El apogeo del estilo Pala en la zona del Himalaya se produce en el siglo XII, y el ejemplo más conocido son las pinturas de Khara Khoto (hoy parte de la provincia china de Gansu) anteriores a 1227, fecha de la destrucción de esta ciudad por el ejército mongol, y conservadas en la actualidad en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Más tarde esta influencia se funde con otras tradiciones de origen indio y nepalí (siglos XV- XVI).

Fruto de esta influencia en Tíbet es la aparición de los estilos pictóricos denominados Kadampa (siglos XII-XIV), debido a la gran actividad desarrollada por esta orden religiosa en los siglos XI y XII, y Beri (siglos XIV-XV).

- ARTE DE CACHEMIRA E HIMACHAL PRADESH (zona del noroeste).

El budismo, que debido a las invasiones islámicas desaparece de la mayor parte de India, se mantiene durante más tiempo en el reducto de Cachemira, lo que supone su aislamiento religioso y cultural. Por ello, la influencia de esta región sobre los países del Himalaya es más larga y llega hasta el siglo XIV (1337), cuando es invadida por el Islam.

En el período que va del siglo IV al siglo VIII Cachemira era un importante centro literario y religioso, con una producción artística influenciada por la india de Gandhara.

Los contactos con Tíbet son muy antiguos, porque existen relaciones desde el siglo VII, cuando de Cachemira llegaban las primeras enseñanzas búdicas y la escritura, y en el siglo VIII durante el Reinado

de Lalitaditya (700 -750), época de apogeo de la dinastía Karakota (630- mediados del siglo IX). En esta época Cachemira ejerce su dominio político en Asia Central, y mantiene relaciones con la dinastía china Tang, con la que contrae alianzas ante posibles invasiones.

También se produce un flujo en ambas direcciones entre China y Cachemira, de monjes, estudiantes y peregrinos, que probablemente llevarán consigo imágenes, por lo que es posible que reciban influencias artísticas mutuas. La influencia china en los bronce de Cachemira es visible en el tipo de coronas y aureolas (procedentes del estilo artístico de la dinastía Wei, siglos IV-VI).

A la dinastía Karakota (siglos VII al IX), tremendamente poderosa, le suceden las de Utpala (mediados del IX al siglo XI) y Lohara (siglos XI al XIV), produciéndose un desarrollo del budismo que ya ha recibido la aportación Tantra, en torno a monasterios y centros de estudio, que se mantienen en contacto con los del nordeste de India.

En el siglo XI la relación con Tíbet es fundamental. De Cachemira proceden los maestros responsables de la segunda difusión del budismo, y tenemos constancia de la llegada de artistas venidos de esta región que trabajan en las pinturas murales de los monasterios de Ladakh (Alchi y Tabo), zona con la que existe mucha relación debido a su proximidad geográfica y que depende de Cachemira en todo lo relacionado con la tradición budista. La influencia de Cachemira también es visible en el valle del Swat, cuyas imágenes son prácticamente iguales, y en el reino de Chamba (actual Punjab).

Antes de que los "bronce" de Cachemira aparecieran en los monasterios tibetanos eran practicamente desconocidos, por lo que constituyen un ejemplo de descubrimiento artístico gracias a su conservación en Tíbet desde donde empiezan a salir a mediados de nuestro siglo. La primera vez que fueron reconocidos fue en 1962 y el

primer libro sobre el tema se publicó en 1975 ²⁰. Constituyen un campo muy específico todavía por estudiar, pues su aparición masiva es relativamente reciente. La mayoría se encuentran hoy en colecciones norteamericanas.

Los "bronces" de Cachemira se caracterizan en un primer momento por la influencia de Gandhara (es evidente el contacto entre las dos zonas que durante las épocas Maurya y Kushana estuvieron políticamente unidas), para luego desarrollar rasgos como los cuerpos pesados con un modelado que intenta ser naturalista y que marca especialmente los músculos del torso sobre cinturas estrechas; las caras redondas, incluso mofletudas de rasgos gruesos, especialmente los ojos grandes o rasgados bajo cejas arqueadas (a veces con incrustaciones de otros metales), y los labios finos. Lucen coronas estilizadas de forma triangular; las bases, en forma de loto, presentan pétalos gruesos y lisos, que llamaremos "de alcachofa", aunque también se usan los troncos escalonados (rasgo en común con el arte Pala). La aleación empleada suele ser el latón, y son frecuentes las incrustaciones de otros metales (especialmente de cobre y plata, en este último caso quizás de tradición persa sasánida). Las imágenes a veces no se terminan por la parte posterior debido a que suelen colocarse contra la pared, y por lo tanto se subraya la frontalidad. El panteón es más limitado que el del nordeste de India y, mientras los temas de unión sexual aparecen con menos frecuencia, las divinidades terroríficas proliferan.

Se trata de un estilo ecléctico donde están presentes las influencias de Gandhara y Mathura; posteriormente la Gupta y la centroasiática, que es apreciable en el tipo de vestimentas. Sabemos que existió influencia de Persia debido a que cuando se produjo la invasión árabe muchos persas fieles a la religión de Zoroastro (los Parsis actuales) emigraron a India.

²⁰ .- En 1962, Douglas Barrett del British Museum publica un artículo en la revista "Lalit-kala"; Pratapatidya Pal, que ya había escrito sobre el tema (1973), "Bronzes of Kashmir, their sources and influences", *Royal Society of Arts*, CXXI, nº 5207, London, pág. 726. (A), publicó (1975 II), *Bronzes of Kashmir*, N. York, Hacker Art Books, (L).

II) INFLUENCIAS:

A.- ASIA CENTRAL.

Una influencia fundamental en los países del Himalaya fue la procedente del mundo centroasiático, que a través de Persia (de donde proceden temas decorativos sasánidas) establece, ya desde los primeros siglos de nuestra era, un enlace con Occidente, Bizancio y el mundo islámico. La metalisteria tuvo un importante desarrollo en los pueblos trashumantes de Asia Central, que cumplen el papel de transmisores de la tecnología entre China y Occidente; a través de la vía comercial que atraviesa Asia Central llegarán artículos suntuarios, especialmente joyas, que introducirán influencias estilísticas en el arte del Himalaya.

Geográficamente la llamada "región central" abarca una zona muy extensa que era el lugar donde se producían, por un lado, intercambios económicos (destaca especialmente la Ruta de la Seda) y otros de tipo cultural, entre los que cabe señalar la influencia religiosa ²¹.

En sentido estricto la Alta Meseta tibetana forma parte de Asia Central. Esta zona geográfica, que se extiende desde el mar Caspio hasta la Manchuria occidental, y que está limitada por China, India, Irán y Siberia, comprende el Turkestán ruso (en la actualidad las repúblicas de Kazajstán, Turkmenistán, Kirguizistán, Tadjikistán y Uzbekistán), el sur de Siberia, el norte de Irán, Afganistán, Tíbet, Mongolia Exterior y las regiones de Xinjiang y Mongolia Interior en China.

Esta amplia zona salpicada por pequeños oasis cuyos habitantes, en su mayoría nómadas, hablan lenguas indoeuropeas y practican como religiones el budismo y el islamismo, genera un estilo artístico cuya influencia sobre el arte del Himalaya es la menos clara y definida de las aquí estudiadas, debido a su propio eclecticismo y a la falta de evidencias suficientes que lo atestigüen, aunque sí contamos con referencias literarias.

La relación con Tíbet se hará especialmente estrecha durante la segunda mitad del siglo VII cuando este país ocupe Asia Central, y por consiguiente controle las rutas comerciales que la transitan. Aunque

²¹.- Ya se ha aludido (págs. 55 y 78) a la relación con los cristianos nestorianos.

posteriormente la zona pasará a depender de la soberanía china, sus lazos cultural-religiosos con Tíbet se mantendrán hasta el siglo IX, fecha en la que comienza la dominación de los pueblos bárbaros, primero de los turcos y luego de los uigures (en el sistema de transcripción pinyin *yugurs*) ²², con lo que la inseguridad de la zona obliga a los budistas a emigrar. A partir de este momento los intercambios comerciales entre Asia Central y Tíbet se reducen.

Khotan, la próspera ciudad de la Ruta de la Seda, destaca desde tiempos antiguos por sus centros budistas Mahayana, y vivió su período de mayor esplendor durante la época de la dinastía china Tang (618-906). Es en este momento cuando Tíbet (Período dinástico, siglos VII-IX) mantiene una fuerte relación con la ciudad, de la que llegan numerosos artistas, hecho probado por la existencia de obras que revelan su influencia. Quedan pocos restos de la producción artística de Khotan, que conocemos sobre todo por su influencia en el arte chino, especialmente notable en los siglos XIII-XIV (dinastía Yuan).

En torno al año 1.000 a.C. Asia Central desarrolló una economía ganadera nómada; ligado a esta forma de vida aparece el primer estilo artístico del que tenemos noticia que se ha llamado estilo animalístico o estilo Escita-Siberiano, relacionado con la creencia en el chamanismo y en los poderes mágicos de los animales, en cuyas formas estilizadas se inspira.

En este estilo se realizan objetos de los más diversos materiales, como la madera, los textiles y el metal (con los que se fabrican armas y arneses). Se suelen utilizar motivos decorativos con poco relieve en los que aparecen temas como el dragón (de origen chino, quizás en relación con el *tao-tie*), el ciervo (desde el 600-500 a.C.), las aves de presa (águilas de perfil y a veces bicéfalas), animales fantásticos probablemente de origen persa (grifones, toros alados...), animales enfrentados en posición de lucha y

²².- Khara Khoto, en Mongolia Interior al noroeste de China, fue controlado por los uigures hasta que a mediados del siglo XI fue capturado por los tanguts (dinastía Xi Xia). Esta dinastía budista encargó múltiples obras entre las que destacan las pinturas y esculturas de las cuevas de Dunhuang. En 1227, Genghis Khan destruye Khara Khoto y termina con la dinastía Xi Xia, que se ve obligada a huir al Tíbet central. Rhie y Thurman (1991), op. cit., pág. 49.

leones (también de origen persa, que pasarán a ser a partir del siglo III uno de los símbolos de Buda). El primer arte tibetano, obra también de un pueblo nómada, en el que aparecen sobre todo piedras talladas con animales²³, estará influenciado por las formas artísticas centroasiáticas. Aunque este estilo animalístico parece decaer con el avance de la religión budista y más tarde del Islam, en realidad pervive hasta nuestros días en los temas decorativos, haciéndose en ocasiones más abstracto.

La influencia más notable sobre el arte del Himalaya fue la pintura mural de iconografía budista y origen indio, llegada a través de la Ruta de la Seda, que se desarrolla en las estepas centroasiáticas desde el siglo I. Se pueden señalar como ejemplos las pinturas de las cuevas de Bamiyan (siglos V-VI), Kyzyl (siglos VII-IX) y Dunhuang en la provincia china de Gansu (siglo VIII). Como cualquier influencia, es perceptible en ambas direcciones y hay también en ellas cierta influencia tibetana.

Otros datos apuntan a que el primer monasterio tibetano, el de Samye, estaba decorado en un estilo propio de Asia Central, y se sabe de la presencia de artistas de Khotan en Tíbet, invitados por el rey Ralpacan (815-838).

²³.- Tucci (1973 III), op. cit., pág. 34.

B.- NEPAL.

Nepal constituye un estilo artístico particular dentro del arte del Himalaya, el más diferenciado junto con el tibetano, que estudiaremos más adelante (ver págs. 149-157); pero también debe considerarse como uno de los focos de influencia fundamental sobre el resto de los países, uno de los más importantes y duraderos, y trasmisor de la influencia procedente de India, primero del estilo Gupta y luego del Pala-Sena. Al referirnos a Nepal, conviene recordar que en realidad hablamos del grupo étnico de los *newars*, comerciantes y artesanos, que habitan el valle de Katmandú.

El gran período de apogeo de la producción artística de Nepal es el siglo XIII debido a la enorme demanda de objetos lamaístas existente en ese momento. Su influencia sobre el resto de los países del Himalaya se manifiesta en imágenes que se caracterizan por la elegante sensualidad y las formas suaves y delicadas.

Especialmente importante y duradera es su relación con Tíbet, sobre todo la que se establece con Tíbet central (valle del Yarlung), la zona limítrofe del sur de Tíbet (Gyantse, Salu, Iwang y Samada), y con los monasterios Sakyapa (orden que va a jugar un papel fundamental en la propagación del estilo nepalí). Esta relación se inicia en el siglo VII cuando el rey tibetano Songtsen Gampo contrae matrimonio con la princesa nepalí budista Bhrikuti (venerada más tarde como la Tara Verde), con quien llegan las primeras obras y artistas nepalíes.

La escuela de pintura tibetana Ngor muestra influencia nepalí; su nombre deriva del encargo realizado a los seis hermanos Vanguli, artesanos nepalíes, de decorar la sala de reunión principal del monasterio del mismo nombre situado en el Tíbet meridional.

En cuanto a la metalistería, el papel de los artesanos *newars* es fundamental en todo lo que se refiere a la evolución técnica y estilística. Un ejemplo lo constituyen las piezas artísticas consideradas "tibetanas" de los siglos XIV y XV que tienen una enorme influencia nepalí; esta influencia llega a su apogeo a finales del siglo XV y en el siglo XVI (ver pág. 168).

C.- CHINA.

En la relación estilística con China parece demostrado, al menos en lo que se refiere al arte lamaísta, el predominio del arte tibetano sobre el chino; es decir, se produce la exportación de modelos estilísticos e iconográficos por parte de los reinos del Himalaya hacia el imperio chino ²⁴. Las relaciones serán especialmente fuertes con el Tíbet oriental, y en cualquier caso Tíbet actuará de intermediario, en lo que respecta a la influencia china, con el resto de los países del Himalaya.

La influencia china es, por otra parte, más superficial ²⁵ que la india (por no existir el lazo religioso, factor determinante y fundamental de las relaciones de Tíbet con el exterior) y afecta principalmente al estilo de vida de las clases acomodadas, que utilizan en su vida cotidiana objetos suntuarios de origen chino, como muebles de madera, cojines y piezas de porcelana. Por otro lado, las relaciones políticas fueron hostiles desde la época de la dinastía china Tang, y se produjeron enfrentamientos por el control del Turkeistán durante el reinado del rey tibetano Trisong Detsen (755-797) ²⁶. Quizás las aportaciones chinas fundamentales sean la fabricación del papel y la impresión por medio de planchas xilográficas, porque ambas harán posible la fabricación de los libros tibetanos (ver pág. 74). También de China proviene todo lo relacionado con las técnicas de adivinación y los cálculos matemáticos.

El budismo se implantó en China antes que en Tíbet. Llegó a finales del siglo I a través de Asia Central, por la vía de penetración de la Ruta de la Seda, durante el reinado de la dinastía Han del Este (siglos I al III), y recibió la aportación de maestros indios y centroasiáticos que tradujeron los textos. Supone una cierta occidentalización dentro de la tradición china,

²⁴.- U. von Schroeder (1981), op. cit., pág. 510.

²⁵.- Aunque sabemos de la presencia en Lhasa desde el siglo VII de objetos y artistas chinos, que participaron en la decoración de monasterios como los de Shalu y Gyantse. Pal, (1991), op. cit., pág. 21.

²⁶.- A pesar de que el rey Songtsen Gampo se había casado con la princesa china Wencheng, el afán expansionista de Tíbet hace inevitable su enfrentamiento con China; en el 763 los tibetanos incluso llegaron hasta la capital china Xian.

comprensible si se tiene en cuenta el origen indio de la doctrina búdica. Durante casi todo el reinado de la dinastía Wei del Norte el budismo fue la religión oficial. De India, probablemente con influencia de Gandhara, llegan también los primeros iconos budistas a fines del siglo II. En la época Tang (siglos VII-X) se realizan múltiples bronce de influencia india.

La relación con Tíbet se acrecienta en el siglo XIII, aunque ya existieron contactos en el siglo VII (época de Songtsen Gampo). En el siglo IX, época de la decadencia del budismo en Tíbet, China se encuentra en una situación similar, pero la recuperación del budismo se produce con la dinastía mongola Yuan, que rompe con el tradicional aislamiento de los emperadores chinos, se convierte al Lamaísmo, y llama a la corte a maestros y artistas tibetanos. La conversión al Lamaísmo se explica por la dificultad que encuentran los mongoles para adoptar religiones chinas como el taoísmo y el confucionismo, cuyos fieles los desprecian por ser extranjeros; su preferencia por esta forma en concreto de budismo está sin duda motivada por su pasado nómada de creencias chamanísticas (rasgo en común con los tibetanos). El budismo tibetano fue una de las religiones oficiales del imperio chino desde 1260 a 1911, a pesar de que su ámbito de influencia se limitó a la corte, y muchos emperadores financiaron la edición de textos religiosos, y la construcción, decoración y mantenimiento de monasterios lamaístas en China (sobre todo en Beijing y Wu Tai Shan, en la provincia de Shanxi) y Mongolia. Los talleres estatales surten a los lugares sagrados de imágenes en bronce, *thankas* y objetos rituales, y muchas de estas obras formaban parte de regalos oficiales.

Las relaciones políticas fueron debilitándose luego con la dinastía Ming (siglos XIV-XVII), que nunca ejerció control militar sobre Tíbet. Mantuvo relaciones diplomáticas y religiosas, en un intento de dominar a tibetanos y mongoles a través de la religión, y también relaciones comerciales a través de monjes tibetanos que vivían a caballo entre ambos países y comercializaban artículos como perlas, piedras preciosas, brocados y telas valiosas, incensarios, vasos rituales, estatuas de bronce y cobre dorado, etc... Sin embargo, algunos emperadores como Yongle (1403-1424) y Xuande (1426-1435) apoyan la cultura tibetana y se relacionarán fundamentalmente

con las ordenes Kagyupa (rama Karmapa) y Gelukpa. Es en esta época cuando se edita por primera vez la versión china del "Tanjur" tibetano. A partir del reinado de Jiajing (1522-1566) la postura china hacia el Lamaísmo será desfavorable y quedan, por lo tanto, pocos restos que atestigüen influencia tibetana en este período.

En la época de la dinastía Qing (siglos XVII-XX) se vuelve a repetir la circunstancia de que una dinastía extranjera, en este caso manchú, aunque más adaptada a la cultura china que la mongola, ocupe el trono del imperio. Los emperadores, interesados en mantener buenas relaciones con el mundo lamaísta (Tíbet y Mongolia) y conscientes de la fuerza pacificadora del budismo, que además les atrae por su tradición chamanística, retoman la política de patronazgo característica de los Yuan, e incluso se produce la conversión de algunos emperadores, y en contrapartida, el autorreconocimiento de los príncipes mongoles como vasallos chinos. Al igual que sucedió en la época Yuan, los pontífices tibetanos se instalan en la corte china, reciben regalos, y traducen algunos textos sagrados, entre los que cabe destacar la traducción del "Tanjur" en 1720. Tras la muerte del V Dalai Lama (1682) se produce la intervención china en Tíbet, y la promoción por parte de los chinos de la figura del Panchen Lama para contrarrestar la autoridad del Dalai Lama. En el siglo XVIII (1720) Tíbet se convierte en un protectorado chino. Dentro de la dinastía Qing destacan los emperadores Kangxi (1662-1722) y Qianlong (1736-1795) en cuyos reinados se dispensa la máxima protección al Lamaísmo y se realizan múltiples construcciones como los templos de Yong he gong y Jehol en Beijing (Pekin). La influencia artística se manifiesta en la pintura tibetana en la escuela Karma-Gadri (siglos XVIII-XX), especialmente en la inclusión de fondos paisajísticos y en el discurso narrativo de las composiciones.

Para los broncees chinos de iconografía lamaísta se utiliza el término tibetano-chino ²⁷, debido a la enorme influencia estilística de Tíbet, y también de Nepal (ver págs. 171-174).

²⁷. - En un principio se utilizaba el término chino-tibetano, pero los últimos estudios, ver Rhie y Thurman (1991), op. cit., han optado por destacar la influencia tibetana sobre la china.

IV.- ARTE NEPALI.

Para algunos autores, como Ulrich von Schroeder, Nepal constituiría el factor determinante en el desarrollo de un estilo artístico ligado a la religión lamaísta y a su zona de expansión, el Himalaya, llegando su influencia hasta China (estilo chino-nepalí) ²⁸.

La razón que explica esto es la gran maestría de los artesanos *newars*, sobre todo en el trabajo del metal, por el que serán famosos y muy solicitados.

Para el estudio del arte lamaísta hay que tener en cuenta que al referirnos a Nepal, lo estamos haciendo en realidad a la comunidad *newar* budista ²⁹, artistas y comerciantes, que habita el valle de Katmandú y juega un papel fundamental en la evolución de los estilos artísticos. Dentro de esta comunidad destacan los habitantes de Patan (el antiguo Lalitpur), creadores de la mayoría de las imágenes de metal, y encargados del mantenimiento de los templos y monasterios budistas; pero que también realizaban encargos para los templos hindúes, lo cual es una muestra del eclecticismo cultural propio de Nepal. Por este motivo, se incluyen en este trabajo aquellas imágenes de iconografía hindú que participan plenamente de los rasgos estilísticos del arte lamaísta.

La decadencia del budismo como religión en Nepal no lleva aparejada la de la producción de imágenes y objetos rituales. A pesar de que la evolución artística-religiosa va unida desde un primer momento, pues no se puede decir que exista "arte" hasta que no surge la necesidad de obras religiosas, la demanda se mantiene gracias a los demás países budistas.

²⁸. - Schroeder, Ulrich von (1961), op. cit., págs. 371-372.

²⁹. - De raza mongoloide y lenguaje que tiene afinidades con el tibetano.

Hay constancia documentada del enorme prestigio de los artistas nepalíes que eran muy solicitados. Especialmente conocido es el caso de Aniko (1245-1306) pintor que fue requerido para trabajar en Tíbet y en China.

El estilo nepalí se desarrolla con gran continuidad e incluso con cierto conservadurismo hasta el siglo XVIII ³⁰; y además su patrimonio se ha conservado perfectamente, quizás debido al clima benigno de la zona, lo cual permite estudiar las técnicas y los estilos más diversos, tanto en pintura como en escultura.

Nepal ocupa un papel fundamental en la transmisión del estilo post-Gupta indio (Pala, fundamentalmente) ³¹, que no tarda en modificar acentuando la fluidez del modelado, la suavidad de la línea y el refinamiento en el detalle propio del orfebre, por lo que resulta fácilmente reconocible.

Muchas de las características del estilo propio de Nepal nos llegan a través de Tíbet, ya que allí trabajan una gran cantidad de artesanos *newars*.

Tanto es así que al hablar de estilo nepalí debemos diferenciar entre:

1. Las imágenes nepalíes fundidas y adoradas en el valle de Katmandú.
2. Las imágenes nepalíes fundidas en el valle de Katmandú, pero que reciben culto en Tíbet, independientemente de que hayan sido producidas con esa intención.
3. Las imágenes fundidas por artesanos nepalíes en Tíbet.

A partir del matrimonio del rey Songtsen Gampo (siglo VII) con la princesa nepalí Bhrikuti y hasta la actualidad, artistas *newars* han trabajado en y para Tíbet. La relación es especialmente intensa con los monasterios de la orden Sakya.

³⁰. - P. Pal - 1955, op. cit., pag. 17, señala que la evolución artística parece desarrollarse de forma continua, independientemente de los cambios de dinastía.

³¹. - Sin embargo, curiosamente no encontramos ninguna obra india en Nepal, mientras que sí aparecen en lugares más remotos como Tíbet. Ibidem, pag. 36.

Desde el siglo XII, al producirse la destrucción de los monasterios budistas indios, Nepal se constituye en foco de irradiación cultural para los tibetanos hasta el siglo XIV (por eso la mayor parte de los monasterios nepalíes son posteriores al siglo XIII), cuando los papeles cambian debido a la predominancia del hinduismo en el valle de Katmandú y al firme establecimiento del Lamaísmo en Tíbet; este último país será la fuente de inspiración para todo el mundo lamaísta.

Las influencias, perceptibles en ocasiones, del arte chino o tibetano sobre Nepal, sobre todo a partir del siglo XV, no se deben a la presencia de artistas de estas zonas, sino a la influencia de los gustos de los donantes, tanto nepalíes (reyes, nobleza, mercaderes, sacerdotes) como monjes tibetanos, o miembros de la realeza china, para los que trabajan los artistas *newars*.

1. CLASIFICACION CRONOLOGICA DEL ARTE NEPALI.

I) PERIODO LICHCHAVI (300-879).

Es en esta época cuando comenzará a desarrollarse la producción artística influenciada por el clasicismo Gupta; los restos más antiguos de metalistería son del siglo VI (cobre repujado), aunque es muy posible que antes trabajaran la madera y la piedra ³². Las primeras esculturas fundidas en metal son del siglo VII.

Los cambios son más lentos que en India debido a su relativo aislamiento. El estilo que se va gestando puede ser calificado de clásico si se compara con el tibetano, más abiertamente barroco, y se debe a una mayor fidelidad a los modelos indios (estilo Gupta, especialmente en su vertiente de Sarnath caracterizada por una mayor tendencia a la abstracción), y a un mayor equilibrio en el que predomina la simplificación de las formas. Es posible que existieran contactos con la región de Cachemira desde el siglo VIII, a través de la cual se incorporan a la tradición nepalí motivos de Gandhara.

En este período inicial se perciben ya en las esculturas rasgos claramente distintivos, como el suave modelado, los detalles de la vestimenta y las joyas, y las expresiones de las caras. Se emplean poco en la estatuaria de metal las incrustaciones de otros metales o de piedras. La mayoría de las esculturas de este período que se conservan son de tamaño pequeño.

Es probable que desde el siglo VII ya hubiera nepalíes trabajando en Tíbet, y por lo tanto comience la estrecha relación artística entre los dos países.

³².- Ibidem, pág. 17, señala como fecha para la aparición de la escultura en Nepal el siglo III.

II) PERIODO DE TRANSICION (879-1200).

Supone el inicio de la era *newar*. Algunos historiadores le dan el nombre, no justificado documentalmente, de Thakuri. Para las dataciones hay que tener en cuenta que el primer año *newar* es el 879 de nuestra era, porque es la cronología utilizada por los artistas en las inscripciones hasta el siglo XIX. Si bien se trata de una época relativamente oscura en cuanto a la existencia de documentos, es el momento de apogeo del budismo nepalí y hay una notable producción artística, especialmente de escultura en metal y pintura (las obras más antiguas conservadas son de este período).

En la evolución estilística se produce el paso de una cierta pesadez, marcada por el interés por el volumen, a una estilización lineal con una mayor ornamentación y cierto clasicismo en un intento de retomar el estilo gupta propio de la etapa Lichchavi, con la que de hecho no se produce ningún corte cultural. Debido a la difusión de los textos Tantra a partir del siglo XI, se produce la ampliación del panteón, y hay un gran desarrollo de la iconografía; aparecen representaciones que carecen de contrapartida en India, o que al menos no se representan de la misma manera, aunque también se mantienen temas anteriores. Entre los temas representados a partir de esta época está la diosa Tara (con los atributos femeninos muy desarrollados), y las divinidades con varios brazos, cuya realización exige una cierta maestría para que el resultado sea tanto armonioso como verosímil anatómicamente.

La inspiración bengalí Pala-Sena es muy fuerte y duradera (hasta el siglo XIV) y se manifiesta en detalles como los minuciosos collares con pequeños colgantes, los pliegues de la vestimenta que caen entre las piernas, y el uso de un chal atado a la cadera. En los siglos XI y XII se incrementa el contacto con Tíbet (los budistas tibetanos acuden a los monasterios nepalíes), y resulta difícil distinguir el origen de las obras artísticas. Entre las obras maestras de este período destacan la Vasudhara y el Vajrapani de la colección Zimmerman ³³.

³³. - La colección privada Zimmerman (E.E.U.U.) es una de las mejores tanto de arte nepalí como tibetano, y constituye un ejemplo de objetos recopilados a partir de los años 60, momento en que llegan de manera masiva y a precios bastante asequibles al mercado.

III) PERIODO MALLA ANTIGUO (1200-1482).

Es la época de apogeo de la escultura en madera y metal. El estilo propiamente nepalí se define en este período (siglo XIII), en el que se desarrolla el carácter nacional, aunque se pueden encontrar indicios en el período Lichchavi. Hay un gran desarrollo cultural, al que sin duda contribuye la emigración de budistas e hinduistas desde India debido a las invasiones islámicas. Se produce un gran florecimiento de los monasterios, tanto budistas como hindués, en el valle de Katmandú que van a actuar como centros de irradiación cultural para Tíbet sustituyendo a los indios. Al desaparecer las escuelas Pala (siglos VIII-IX) y Sena (siglos IX-XII), debido a la iconoclastía islámica, sus maestros y artistas emigran a Nepal donde continúan la tradición. Coincide además con la época de la segunda difusión del budismo en Tíbet, y con su expansión en China y Mongolia.

Debido a los reducidos contactos con India, el estilo es más localista, claramente reconocible aunque sigan apareciendo rasgos de influencia Pala, como el tipo de joyas. Por ejemplo, los rasgos étnicos mongoloides aparecen más marcados (caras redondas, ojos rasgados, narices pequeñas), las expresiones son dulces y suaves, sonrientes y sensuales. Las imágenes se caracterizan por un mayor interés por la suntuosidad decorativa, quizás por influencia tibetana, en detrimento del modelado. Aparecen joyas más elaboradas, enriquecidas con piedras preciosas, incrustaciones de metales y el empleo del cobre dorado (quizás las imágenes anteriores hayan perdido el dorado); se detecta una mayor libertad e imaginación, e incluso una cierta afectación en las poses. Resulta lógico que tras la desaparición de los centros budistas indios se perdiera su influencia, pero no deja de ser sorprendente que no emergiera la del arte hindú. De hecho las imágenes de iconografía hindú (图 1) participan de los rasgos estilísticos del arte lamaísta, por lo que se incluyen en este trabajo. En este período hay constancia documentada del enorme prestigio de los artistas nepalíes, muy solicitados en todo el mundo lamaísta y parece que la estética nepalí se convierte en la dominante. Destaca, como ya se ha dicho, el caso del famoso Aniko o Anige (1245-1306), que trabajó en Tíbet y China.

IV) PERIODO MALLA TARDIO O DE LOS TRES REINOS (1482-1769).

El apogeo artístico del período Malla Antiguo, con un estilo decorativo y delicado caracterizado por la sensualidad y la suntuosidad en el empleo de incrustaciones de piedras y metales, se mantiene en el período Malla Tardío hasta el siglo XVII, época que podemos considerar de transición.

A partir del reinado de Pratapa Malla (1641-1674), se inicia una nueva estilización, con figuras gráciles de movimientos y de expresión juvenil. En las joyas no se cuida demasiado el modelado de los detalles, y comienza el empleo del latón que sustituye al cobre.

En el siglo XVIII se consolida un estilo caracterizado por la estabilidad, en el que no aparecen modificaciones importantes, repitiéndose los temas iconográficos ya conocidos, y también por un cierto arcaísmo, debido a la reacción contra el estilo excesivamente decorativo del período anterior y al deseo de retomar el clasicismo de la época Lichchavi. Se trata de una época marcada por la enorme difusión del Lamaísmo, que hace que aumente la demanda de imágenes y objetos rituales.

La producción artística tanto de Nepal como de Tíbet y China es mayor, pero en general su calidad disminuye; rasgos como el arcaísmo son comunes en la producción de estos países, y en el caso de Nepal pueden deberse también a las relaciones con los mogoles establecidos en India (मोगल शासक). La competencia de la fabricación "industrial" china obliga a los artesanos *newars* a introducir ciertos cambios en su producción. Así se utilizan materiales más baratos y prima un decorativismo popular, pero además el estilo pierde su carácter peculiar nepalí, siendo difícil diferenciarlo del arte tibetano e incluso de algunas obras chinas. Hay un cierto manierismo en las posturas, el modelado se hace más plano (el busto de las figuras femeninas es poco abultado en contraposición a lo que sucede anteriormente), y los detalles y los adornos se modelan más someramente y con menos imaginación. Sin embargo, el estilo todavía da pruebas de destreza técnica; coincide con la primera época importante de Bhaktapur (donde se realizan estatuas monumentales de cobre repujado).

Las relaciones comerciales con Tíbet se van a intensificar a partir del siglo XVII (a través de tratados comerciales), e incluso artistas nepalíes van a trabajar en el taller gubernamental establecido por el V Dalai Lama en el Potala en Lhasa, aumentando la influencia iconográfica y estilística tibetana sobre el arte de Nepal. Los artesanos *newars* trabajarán también para Bhután sobre todo en la fundición de imágenes a la cera perdida.

V) PERIODO GURKHA O SHAH (1769 ...).

Continúa la decadencia y la tendencia al arcaísmo, acrecentada por el hecho de que con la nueva dinastía se consolida el hinduismo como religión oficial, por lo que se produce un descenso en la demanda de imágenes budistas.

Existen varios rasgos que muestran esta decadencia, que supone la pérdida del carácter nepalí, dando como resultado su uniformidad con el estilo tibetano.

Se emplean materiales más baratos: el cobre es sustituido por el latón de manera masiva ((*pl. 33, 35 y 36*). Este no necesita dorarse y permite una fundición más fina y por lo tanto, emplear menor cantidad de metal. A veces se emplea el dorado parcial.

Los pedestales y las aureolas son repujados y no de fundición, lo cual supone un ahorro de materiales y de trabajo, y hace que a veces presenten deformaciones por el uso, pues soportan peor el peso que los de fundición.

Se utilizan moldes para los modelos de cera ((*pl. 4*). Es posible que éstas se empezaran a usar para detalles como las coronas y los ornamentos, y posteriormente se fueran generalizando; se trata de una costumbre de origen chino, donde es frecuente su uso desde principios de la dinastía Ming (siglo XIV).

Desaparecen las incrustaciones de piedras ((*pl. 4 y 5*), el modelado se hace más plano y los detalles decorativos están menos cuidados ((*pl. 4*).

Se emplean los chales o cintas chinas por influencia tibetana, que tienden a sustituir a las aureolas. El canon se reduce en altura.

Las relaciones con Tíbet se mantienen, se siguen importando objetos de cobre, latón y hierro. Desde mediados del siglo XX, a partir de la invasión china de Tíbet, los talleres nepalíes continúan trabajando para los monjes tibetanos en el exilio.

A partir del siglo XX la apertura de Nepal al turismo extranjero ha suscitado una nueva demanda de objetos artísticos, y en algunos casos ha supuesto una recuperación. Sin embargo, estilísticamente no se aprecian cambios desde 1820.

Dentro de este último período se puede observar la existencia paralela de una producción popular, afectada por un cierto manierismo (nº 5), que muestra incoherencias iconográficas (nº 59) fruto de la menor preparación intelectual de sus productores, que, sin embargo, técnicamente pueden realizar obras de gran perfección. Una gran parte de las obras datadas tardíamente con rasgos estilísticos de escuelas no nepalíes plantean dudas sobre su lugar de realización, pues podrían haber sido hechas en Nepal con destino al mercado turístico (nº 49 y 50). Otro tanto sucede con una serie de obras que hemos calificado como "provinciales" por su ejecución burda, pero que podrían ser el producto de artesanos nepalíes, que muestran su habilidad en la imitación de rasgos arcaicos.

V.- ARTE TIBETANO.

Tíbet es el país del Himalaya con mayor demanda de objetos artísticos, y que centraliza todas las influencias ya citadas; es el difusor fundamental del Lamaísmo, religión sin la cual toda la producción artística del Himalaya carecería de sentido.

Se ha discutido el carácter propio y original del arte tibetano; sin embargo, si estudiamos aquellas culturas que se supone que han influido en él, llegamos a la conclusión de que su eclecticismo no indica falta de originalidad, y que incluso estas otras culturas han recibido su influencia de forma bastante evidente.

En el arte tibetano no se pueden definir muy claramente las escuelas debido a su eclecticismo y a la trashumancia de los artistas y de las piezas. Los estudios de arte tibetano intentan establecer grupos estilísticos atendiendo a rasgos técnicos como las aleaciones empleadas, el tipo de acabado de los objetos, los símbolos y los adornos, etc..., que vayan más allá de las primeras catalogaciones de tipo iconográfico, pues éstas resultan insuficientes. Para Giuseppe Tucci la clasificación estilística es la más adecuada, pues la iconográfica no es suficientemente clara y, sobre todo, supone relegar el aspecto artístico a un segundo plano, valorándose sólo el religioso ³⁴.

Dentro de esta línea Ulrich von Schroeder, que considera a la escuela del Tíbet occidental como independiente, distingue dos estilos diferentes en las imágenes: "imágenes sin dorar" e "imágenes doradas" ³⁵. Las primeras son características de los siglos XI-XVII en el centro y este de Tíbet ³⁶. Este tipo de producción entrará en decadencia con la masiva exportación de

³⁴.- Tucci (1973 I), op. cit., pág. 106.

³⁵.- Schroeder, Ulrich von (1981), op. cit., págs. 409-459 y 460-493. P. Pal (1983 II), op. cit., considera, sin embargo, esta clasificación inadecuada por no ser privativas estas categorías de ninguna escuela, taller o periodo.

³⁶.- G. Béguin (1987), *Les arts du Népal et du Tibet*. Paris, Desclée de Brouwer, (L), las considera características del Tíbet desde el siglo XI hasta el XVI.

imágenes chinas y el dominio del estilo de imágenes doradas. La aleación más utilizada es el latón, a veces con algo de bronce, plata o estaño. No se utiliza el cobre. El latón se bruñe hasta que se obtiene un aspecto brillante, que no hace necesario el dorado. Las incrustaciones de piedras, que en el caso de aparecer suelen ser turquesas, son poco abundantes, mientras que las de otros metales, plata y cobre, se dan con mayor frecuencia, por tradición india (Cachemira). Por otro lado, "las imágenes doradas de cobre", son características del sur y centro de Tíbet desde el siglo XI hasta nuestros días, y denotan influencia nepalí. También utilizan el latón, pero nunca el bronce. A veces aparecen incrustaciones de piedras, pero mientras los nepalíes suelen emplear piedras preciosas, los tibetanos prefieren las semi-preciosas.

Los textos tibetanos rituales clasifican la escultura dentro de seis escuelas: india, Hor antigua, Hor, tibetana, china antigua y china nueva ³⁷, pero, como ya hemos dicho, esto no resulta de gran ayuda, por la dificultad de establecer equivalencias entre estas escuelas y las obras que han llegado hasta nosotros.

³⁷.- P. Pal (1991), *op. cit.*, pag. 96, citando a Tucci (1959), "A Tibetan Classification of Buddhist Images according to their Style", *Artibus Asiae*, 22, págs. 179 y sig. (A).

1. ZONAS GEOGRAFICAS.

Para nuestro estudio resulta útil diferenciar las zonas geográficas de Tíbet con entidad artística propia, pues se aludirá a ellas:

A) OCCIDENTAL.

Zona que mantiene desde sus comienzos una organización política diferente a la de Tíbet central. Atraviesa un período (siglos XI-XII) de reinos independientes (Guge, Purangs y Ladakh) y apogeo tanto artístico como religioso, pues es aquí donde se produce la recuperación del budismo tras su persecución en Tíbet. Desde el siglo XVII una parte va a ser dominado por el Dalai Lama (orden Gelukpa) englobándose dentro de la órbita tibetana.

En nuestros días esta zona se corresponde con las regiones de Guge, Ngari, Spiti, Zaskar y Ladakh, estas tres últimas pertenecientes a India en la actualidad.

Destaca por su riqueza el patrimonio artístico de Ladakh. Entre los restos más antiguos están los relieves parietales de Mulbekh, que pueden incluso datar de la época de la llegada del budismo (siglo II). De la época de Rinchen Zangpo (siglos X-XI) se conservan varios monasterios, entre los que destaca el de Lamayuru, el más antiguo del siglo X, y el de Alchi, del siglo XI, famoso por sus pinturas murales, que son no sólo la obra cumbre del arte ladakhí, sino también las pinturas más antiguas que se conservan en toda el área tibetana (pueden ser de gran ayuda por su buena conservación para datar iconografías y estilos). La influencia predominante en esta primera etapa es, lógicamente, la de Cachemira.

El resto de los monasterios son en su mayoría posteriores al siglo XVII, contruidos para reemplazar a los destruidos por las tropas invasoras islámicas, y reflejan un estilo más influenciado por el arte tibetano. Destacan los monasterios de Spituk, Hemis (perteneciente a la orden Drukpa) famoso por su *thangka* gigante y sus representaciones religiosas, y Thikse, enclavado en la cima de un monte de forma parecida al Potala de Lhasa.

B) CENTRO-SUR.

El centro (T. Ü) y el sur (T. Tsang), serán las zonas con más relación entre sí. En el centro se encuentra localizada la capital, Lhasa, y en el sur destaca el centro de producción y comercio de Gyantse, donde existían colonias de artesanos *newars*. Los centros de producción artística tienen su desarrollo en el siglo XIII, bajo el predominio de la orden Sakyapa; en la época del V Dalai Lama (siglo XVII) se crea un taller en Lhasa dentro del mismo Potala.

C) ORIENTAL.

El este, Kham y Amdo, es la zona más cercana a China y, por lo tanto, más sujeta a su influencia, que llega a través de las provincias chinas de Sichuan y Gansu. Mantiene dependencia política con el sur y el centro, pero desde el siglo XVIII, la dominación por parte de China (dinastía Qing) es muy directa. Los centros de producción de metales más importantes son Derge y Chamdo.

En la actualidad la mayor parte de esta zona ha sido incorporada a las provincias chinas de Qinghai, Gansu, Sichuan y Yunnan.

2. CLASIFICACION CRONOLOGICA.

La clasificación cronológica del arte tibetano, que a continuación exponemos, ha sido realizada siguiendo las etapas históricas ya explicadas en el capítulo IV (págs. 76-94) y basándonos en los estudios más sistemáticos sobre el tema ³⁸. Se ha preferido partir de las etapas históricas y, en la medida de lo posible, diferenciar las escuelas regionales comprendidas en ellas, percibiéndose en la evolución de dichas escuelas la tendencia de los centros artísticos a desplazarse hacia el este, a medida que se avanza en la historia y aumenta la influencia china. La catalogación de las piezas ha sido realizada según esta clasificación.

No se puede decir que exista un estilo tibetano como tal hasta el siglo XI, época en la que la importación de obras o artistas indios y nepalíes no es suficiente para cubrir la demanda debido a la enorme difusión del Lamaísmo; los propios tibetanos, que han ido aprendiendo de los maestros extranjeros, empiezan a realizar obras que, si bien en un primer momento manifiestan un estilo ecléctico y algo burdo, poco a poco se van haciendo más autóctonas y depuradas.

Giuseppe Tucci resume así esta evolución: "El desarrollo del arte tibetano sigue un proceso similar al de la literatura. Primero se recopilan las obras originales, luego se traducen fielmente, más tarde se llevan a cabo los comentarios, y finalmente los resúmenes y síntesis" ³⁹.

³⁸. - Von Schroeder (1961), op. cit., A. Neven (1960), *New studies into Indian & Himalayan Sculptures*, London, Exp. Gall. "De ruimte"-Spink & sons, (C), págs. 84 y 85, y M. Rhie y R. Thurman, (1991), op. cit., págs. 39 a 66.

³⁹. - 1973 III, op. cit., pág. 184.

I) PERIODO DINASTICO: RECEPCION DE LAS PRIMERAS IMAGENES (siglos VII-IX).

Coincide con la aparición de budismo en el centro y sur de Tíbet y con el auge de la monarquía. Es la época de la primera difusión de la doctrina budista con la predicación de Padmasambhava y la aparición de la orden Nyingmapa.

La producción artística local anterior a este período consistía en orfebrería (algunos objetos ornamentales en plata y oro para la nobleza ⁴⁰), armas y piedras talladas de manera muy rudimentaria, todo ello con influencia del estilo animalístico de Asia Central. La necesidad de representar imágenes, tanto en pintura como en escultura, no aparece hasta que se produce la llegada del budismo. En esta época todavía no se puede hablar de arte tibetano como tal.

Con la llegada de la nueva religión se produce la importación de las primeras imágenes budistas, tanto de India como de China. El rey Songtsen Gampo construyó los primeros templos en Lhasa para las imágenes traídas por sus esposas budistas en torno al 640: el Ramoche, para el Buda traído por la princesa china (que será cubierto de adornos en el siglo XV y trasladado al Jokhang), y el Jokhang, para el Buda Akshobhya traído por la princesa nepalí. Pero la influencia predominante es la india (en el 792, tras una disputa entre la tradición india y la china, se impone la primera), tanto la del nordeste, Bihar y Bengala, como del noroeste, Cachemira e Himachal Pradesh; aunque el primer monasterio construido en Samye en el siglo VIII denota un gusto claramente ecléctico.

De este período (se conservan, también en el Potala, las imágenes del siglo IX de estuco policromado de Songtsen Gampo y sus esposas, pero al haber sido repintadas y vestidas es difícil saber qué aspecto tenían originariamente; así mismo las primeras pinturas, de influencia china, realizadas en las grutas de Dunhuang.

⁴⁰.- En las crónicas Tang se habla de la destreza de los tibetanos para el trabajo de los metales, y especialmente del oro.

II) LA SEGUNDA DIFUSION: DESARROLLO DE UN LENGUAJE ARTISTICO PROPIO.

- ESTILO OCCIDENTAL.

A causa de la recuperación del budismo se produce una demanda de imágenes y un aumento de la producción en esta zona que carecía de tradición artística anterior. Con la caída de la monarquía, toma especial relieve la aristocracia del Tíbet occidental, apareciendo una serie de reinos entre los que destaca el de Guge en el siglo X, cuyo rey será un gran propagador del budismo y el responsable de la importación de imágenes indias (ver págs. 95 y 96).

En las últimas décadas se han atribuido muchos "bronces" al Tíbet occidental, por considerarse el de esta zona uno de los estilos más definidos y con continuidad histórica hasta el siglo XVII.

Sin embargo, Pratapaditya Pal, en una obra reciente, pone en duda esta localización aduciendo razones estilísticas, como la influencia del arte Pala de Bihar y la poca relación con el estilo de Cachemira ⁴¹. Otro argumento a su favor es la imposibilidad de que todas las piezas que se han atribuido a este estilo procedan del Tíbet occidental, en contraposición a las pocas obras atribuidas al Tíbet central, zona en la que, a fin de cuentas, estaban las principales ciudades y los monasterios más importantes.

El primer período del estilo occidental (siglos X-XIII) se corresponde con la fase formativa del arte tibetano (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII) ⁴². A partir del siglo XI los artistas tibetanos, ya familiarizados con la técnica, crearon un lenguaje artístico propio acuciados por las nuevas necesidades de manuscritos, objetos rituales, pinturas y esculturas, que generaba el budismo. Probablemente los primeros artistas

41. - P. Pal (1991), op. cit., pág. 122 y 123.

42. - Esta fase se corresponde con el llamado "estilo de las caberas redondas" de A. Neven (1975), *Lamaistic Art*, Bruxelles, Exp. Société Générale de Banque (C), págs. 20-22, nº 3-13; Neven (1960), op. cit., pág. 84.

tibetanos habían aprendido de maestros extranjeros y sus primeras obras delatarían esta etapa de aprendizaje, tanto por su simplicidad, como por sus influencias estilísticas indias (Cachemira) y centroasiáticas. A partir del siglo XIII, al producirse la caída de Cachemira en manos del Islam, y la pérdida por lo tanto de esta fuente inspiradora, vuelven sus ojos hacia el centro-sur de Tíbet. De este período datan las importantísimas pinturas murales de Tabo (Himachal Pradesh) y Alchi (Ladakh).

Características de los llamados "bronces" de este estilo son, por influencia de los de Cachemira, el empleo de pétalos de alcachofa, (nº 6 y 7), y el uso del latón (nº 8). De hecho, a veces resulta difícil diferenciar las imágenes del Tíbet occidental de las de Cachemira. Una distinción es que las del Tíbet occidental a veces presentan la parte posterior inacabada y los detalles menos cuidados. Entre los "bronces" de este período destacan como piezas maestras el Buda de pie, inspirado en un modelo Gupta con influencia de Cachemira, y el Avalokitesvara de once cabezas, ambos del Museo de Cleveland; y las dos imágenes de Manjusri del Museo de Newark (New Jersey). Muy importante por encontrarse *in situ* es el Buda de pie del Monasterio de Hemis (Ladakh).

En los siglos XIII-XV la influencia de Cachemira, visible en el empleo del latón, las incrustaciones de metales y la geometrización (nº 12), sigue siendo fundamental. Destacan las esculturas del monasterio de Tsaparang, capital de la dinastía de Guge, en torno a la cual se produce un renacimiento artístico. Dentro de los "bronces" de este período sobresalen la imagen de Padmasambhava de la colección Zimmerman y el lama Drukpa y el Vajrasattva, ambos del Museo de Newark (New Jersey).

Los siglos XVI y XVII son de prosperidad y de mucha producción artística sobre todo en las zonas de Ladakh y Zaskar. Se mantienen rasgos de influencia de Cachemira como las incrustaciones de metales (nº 13).

- ESTILO DEL CENTRO-SUR (siglos XI-XIII) ESTILO INDO-NEPALI.

El renacimiento del budismo en esta zona es algo posterior al del Tíbet occidental y coincide con el desarrollo de la mayoría de las ordenes monásticas: Kadampa, Kagyupa y Sakyapa, inspiradas por la tradición de los centros búdicos Pala que llega a través de Nepal, y que da como resultado el llamado estilo indo-nepalí, especialmente desde el siglo XII, caracterizado por los detalles muy cuidados, la gran riqueza de las joyas y el empleo del dorado.

Se trata de un período arcaico de formación, dentro del que se encuadra la primera fase del estilo de las imágenes doradas (siglos XI y XII) clasificadas por U. von Schroeder (ver págs. 158-159). Esta primera fase del arte tibetano de la zona central-meridional, que se encuentra plenamente desarrollado a comienzos del siglo XIII, muestra también otras influencias como la del Tíbet occidental y la procedente de Asia Central a través de Khara Khoto y, por lo tanto, puede ser calificada de ecléctica.

Se emplean como aleaciones el cobre casi puro, y el latón, a veces con un porcentaje bajo de zinc. No se utiliza el bronce. Algunos rasgos como la forma triangular de las coronas, los pétalos de loto anchos, etc... recuerdan el estilo del Himalaya occidental.

Entre los "bronces" pertenecientes a este estilo se cuenta el Dorje Phurpa del Museo de Newark (New Jersey).

III) LA SUPREMACIA SAKYAPA Y LA EXPANSION DEL LAMAISMO: LOS INICIOS DEL ARTE TIBETANO CLASICO (siglos XIII-XV).

A partir del siglo XIII hay un gran florecimiento de la actividad monástica, los textos ya han sido traducidos, y el arte tibetano se consolida. Coincide con el período de hegemonía de la orden Sakyapa, que construye monasterios en el sur y crea un estilo artístico en sus talleres, caracterizado por la continuación del estilo indo-nepalí, sobre todo en los siglos XIV al XVI. Se trata de una producción numerosa y bastante variada, en la que se pueden diferenciar subtipos, y que se distingue por el empleo de una aleación rojiza con pátina marrón; generalmente, es visible la influencia nepalí en el tipo de vestimentas y en la fisonomía de las imágenes.

Para Pratapaditya Pal no se puede hablar de un estilo propio, ni siquiera uniforme, hasta el siglo XIV, que se diferencia por un mayor naturalismo y rasgos étnicos autóctonos (los pómulos altos, los ojos rasgados, las narices chatas, los labios finos), especialmente en aquellas imágenes que pueden considerarse "retratos" de tibetanos, como las de los *mahasiddhas*⁴³. Las imágenes de las divinidades terroríficas se distinguen por su energía y elegancia rítmica, por el movimiento contenido y la multiplicación de miembros resuelta con claridad y coherencia. Incluso se puede afirmar que como tema iconográfico es específicamente tibetano.

La relación con los mongoles de la dinastía china Yuan en el siglo XIII inicia la influencia china sobre el arte tibetano (limitada hasta el siglo XIV), cuando se hace perceptible en el centro de Tíbet por ciertos rasgos estilísticos e iconográficos como los pliegues que dan volumen a las figuras, la introducción del paisaje en la pintura y el tema de los *arhats* (ver pág. 37 y 256).

⁴³.- P. Pal (1983 I), op. cit., pág. 119.

Más clara parece, en un primer momento, la influencia del arte del Himalaya sobre China ⁴⁴. Está documentada la existencia de artistas nepalíes en China, como el ya citado Aniko (1243-1306), a quien se atribuye un cánón de proporciones, traducido al chino en el siglo XVII y al japonés en el XIX, y considerado el creador de la estética chino-nepalí, base de la tradición artística lamaísta china. Los bronce de este período realizados en China no se distinguen prácticamente de los producidos en Nepal o en Tíbet.

El siglo XV es un momento de apogeo marcado por la aparición de la orden Gelukpa, que irá poco a poco tomando poder, hasta centralizarlo en sus manos a mediados del siglo XVII. Es también el período de los bronce realizados en el reinado del emperador Yongle (1404-1425) de la dinastía china Ming (1368-1644), que aparecen sobre todo en el Tíbet oriental, en relación con el estilo Sakyapa (indo-nepalí).

- ESTILO DEL CENTRO-SUR: INDO-NEPALÍ.

Son importantes las esculturas del monasterio de Drigung de principios del siglo XIV; las de la *stupa* o *Kumbum* de Gyantse de tamaño colosal realizadas en estuco; y las del vecino monasterio de Peljor Chöde. Es un momento importante puesto que a la tradición indo-nepalí se une el naturalismo por influencia china. Se mantiene también un estilo popular que podemos ver, sobre todo, en los motivos decorativos utilizados en objetos de uso cotidiano como teteras, espadas, instrumentos musicales y joyas.

Se corresponde con la segunda fase de las "imágenes doradas" según la clasificación de Ulrich von Schroeder (siglos XIII-XIV), que es la de desarrollo de un estilo indígena tibetano (ver págs. 158-159).

Como piezas claves de este período destacan las imágenes de Vajravarahi de la colección Zimmerman, el Nagpopa de Los Angeles County Museum, y el Vajradhara del Museo de Newark (New Jersey).

⁴⁴. - Existen ejemplos que así lo atestiguan como las grutas de Feilaifeng en Hangzhou, la puerta de Juyong Guan al norte de Beijing, la pagoda Baita, en esta última ciudad, atribuida a Aniko, y las últimas cuevas en Dunhuang.

- ESTILO ORIENTAL.

Es a partir de este momento cuando, marcado por la influencia china, se diferencia este estilo regional, de aparición más tardía que el resto de los estilos tibetanos debido al posterior desarrollo del budismo en la zona.

Dentro de la producción de imágenes lamaístas en China destacan los bronce de los reinados de Yongle (1403-1424) y Xuande (1426-1435).

Durante el gobierno de la dinastía Ming (1368-1644) se realizan un número importante de bronce, algunos de los cuales constituyen el grupo más numeroso de objetos datados: veintidós imágenes del reinado del emperador Yongle, y catorce, de las que tres se agrupan dentro de este estilo a pesar de no tener la marca imperial del emperador Xuande ⁴⁵.

Los numerosos bronce de la época del emperador Yongle, también conocido como Chengzu, son especialmente importantes. Probablemente se realizaron en los talleres gubernamentales para ser regalados por el emperador a los monjes tibetanos, especialmente a los de la orden Karmapa, y su estilo denota una influencia primero nepalí, quizás por la existencia de artistas *newars*, y posteriormente tibetana, por la presencia indudable de artistas de esta zona en China. Esto explica el hecho de que presenten aspecto "tibetano", que incluso se podría calificar de maduro, y el que no se desarrolle un estilo completamente chino hasta el siglo XVI, aunque ya se encuentren elementos autóctonos. En los bronce producidos posteriormente en China, llamados tibetano-chinos por su estética básicamente tibetana, se detecta también influencia nepalí.

Estos bronce se reconocen fácilmente debido a las marcas del reinado (*Da Ming Yongle Nian Zhi*) que suelen aparecer en la parte delantera del pedestal. Este tiene forma de loto, una o dos filas de pétalos enmarcados por contarios y con una banda lisa en la parte inferior. Los bronce son de excelente calidad y están realizados con la técnica de la cera perdida; las

⁴⁵. - Von Schroeder (1981), op. cit., pág. 511.

aleaciones empleadas son el latón y el bronce, no se utiliza el cobre. Tienen pocas incrustaciones de piedras, aunque sí de metales y suelen estar dorados, presentando múltiples detalles ornamentales. Muestran una cierta tendencia a la geometrización, y llevan la parte posterior tan trabajada como la frontal. Generalmente tienen un hueco cúbico en la espalda para los objetos rituales, que se introducen en el momento de la consagración de la imagen. Las figuras suelen llevar un chal o cinta china sobre los hombros y el torso desnudo, pendientes en forma de medallón con decoración floral, y coronas de cinco puntas. Las divinidades masculinas tienen las caras cuadradas y las femeninas redondas.

Heather Karmay distingue un estilo post-Yongle que se continúa, debido a su enorme influencia, por lo menos hasta el siglo XVI, y que hace que, incluso después de esta fecha, se puedan encontrar broncees que, al modo manierista, imiten el estilo Yongle ⁴⁶.

Los broncees del período Xuande (1426-1435) tienen más movimiento y decoración y aparecen en menor cantidad. En la base presentan pétalos de loto más anchos y menos puntiagudos que en el reinado anterior.

En ambos períodos se encuentran algunas imágenes que parecen exactamente iguales, debido a la utilización de matrices, a veces parciales, para los moldes de cera. La producción de imágenes chinas, especialmente la que proviene de los talleres imperiales, se caracteriza por una gran uniformidad, aunque en Tíbet existe una mayor descentralización y se aprecian por lo tanto diferencias locales. Otro rasgo característico de la producción china es el empleo sistemático del dorado al fuego, mientras que en Tíbet en la misma época encontramos también imágenes sin dorar.

⁴⁶.- H. Karmay (1975), op. cit., pág. 93.

IV) HEGEMONIA GELUKPA E INTERNACIONALIZACION DEL ARTE TIBETANO (siglos XVI-XVII).

La hegemonía de la orden Gelukpa es especialmente visible a partir del siglo XVI en la zona de Lhasa (Ü), mientras la orden Karmapa detenta el poder en Tsang. A partir del gobierno del V Dalai Lama (1617-1682) se puede hablar del establecimiento de una teocracia. A él se debe la construcción del Potala en Lhasa sobre el antiguo palacio de Songtsen Gampo.

Artísticamente la tendencia más marcada es la que plantea un mayor naturalismo (nº 44), siendo el estilo maduro tibetano del siglo XVII una síntesis de éste y de la tradición indo-nepalí (nº 18, 19 y 21). Es también a partir de este período cuando se puede establecer una relación más directa entre la pintura y la escultura. Coincide con el florecimiento del estilo tibetano-chino, con influencia del período Yongle. El término tibetano-chino nos parece el más adecuado para hacer referencia a las obras realizadas en China, es decir al arte lamaísta chino, pero con un estilo y una iconografía que derivan de Tíbet. Se ha empleado también el término chino-tibetano para referirse a estas imágenes, pero parece menos correcto. La aportación china se limita a ciertas iconografías como la de los *arhats*, o a pequeños detalles que desde el siglo XVI se encuentran tanto en el Tíbet meridional como en el occidental, tales como las joyas y los pliegues de las ropas fuertemente influenciadas por la estética Ming. Esto se agudizará en la etapa posterior.

En el siglo XVII comienza a manifestarse una tendencia manierista, que se extiende al siglo XVIII, caracterizada por la contraposición entre el naturalismo y los aspectos más decorativos, como la abundancia de los adornos grabados (nº 16 y 17) y los pliegues con mucho movimiento de tradición china (nº 22). Quizás este manierismo esté en relación con la internacionalización del estilo que se inicia en la misma época en las obras producidas en China y Mongolia. Un rasgo distintivo de este período es que las bases de los bronce con pétalos de loto presentan la parte posterior lisa desde principios del siglo XVII (nº 24 y 44), y a veces aparecen roleos dobles en las obras con influencia china (nº 21).

- ESTILO DEL CENTRO-SUR.

Es de esta zona de donde parte la internacionalización del estilo, debido a las relaciones establecidas con Mongolia (ver págs. 86, 87 y 90). Se impone un naturalismo estilizado con muchos adornos cincelados e influencia china en el tipo de vestimenta y en el empleo de chales, los cuales contribuyen a crear sensación de movimiento en las figuras. Una muestra de este estilo lo constituye la Vajravarahi del Museo de Newark (New Jersey).

Para Ulrich von Schroeder los siglos XV-XVII se corresponden al período clásico de las "imágenes doradas" de cobre, generalmente muy ornamentadas (nº 22), incluso con incrustaciones de piedras (ver pág. 215).

El estilo maduro del siglo XVII da como resultado obras en las que el naturalismo se combina con la apariencia opulenta por el empleo del dorado y las incrustaciones de piedras, contrastando las diferentes texturas. Dentro de este estilo destaca la imagen del V Dalai Lama del Rose Art Museum de Waltham, Massachusetts.

- ESTILO ORIENTAL. CHINA.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se puede hablar de la escuela de pintura Karma-gadri, relacionada con la orden Karmapa que mantiene vínculos con la dinastía Ming. Hay una fuerte tendencia al naturalismo y a los rasgos individualizados.

Las imágenes producidas en el siglo XVI en China (estilo tibetano-chino) siguen por lo general el modelo del XV (estilo post-Yongle) (nº 21) pero se alejan de los modelos tibetanos coetáneos, debido probablemente a que la participación tibetana se había reducido al asesoramiento iconográfico, y marcan la iniciación de un arte chino lamaísta propio.

Estas imágenes tibetano-chinas comienzan en esta época a decorar la base con dos cortinas drapeadas a modo de colgantes laterales (nº 21). Se conservan pocas imágenes datadas, probablemente debido a que la marca se colocaba en la tapa de la base y ésta se ha perdido en la mayoría de ellas (nº 19). Hasta el siglo XVII no se emplean en China las incrustaciones de piedras (nº 19 y 21), que sí son frecuentes sin embargo en Nepal y Tíbet.

V) UNIFORMIDAD ESTILISTICA (siglos XVIII-XX).

El siglo XVIII está dominado por dos figuras políticas de largos reinados: el VII Dalai Lama (1708-1757) en Tíbet y el emperador Qianlong (1735-1796) en China. Se produce una mayor uniformidad en el arte tibetano, así como una cierta rigidez que todavía no ha perdido el vigor primitivo. Hay una tendencia al arcaísmo y al manierismo, o recuperación de estilos anteriores, y una predominancia del gusto chino, pues no hay que olvidar que en 1720 se establece el protectorado chino sobre Tíbet que abre el camino a las exportaciones chinas.

En el Tíbet central y meridional se mantiene la influencia bengalí Pala, pero comienza la decadencia por la influencia china y el empleo de matrices para los moldes de cera, por lo que el estilo más claramente diferenciable en este período es el oriental, que explicamos a continuación.

- ESTILO ORIENTAL. CHINA.

El estilo tibetano-chino tardío se desarrolla a partir del siglo XVIII (dinastía Qing) y tiene un carácter peculiar, que ejerce su influencia sobre el nordeste de Tíbet.

Supone una decadencia artística porque en Beijing (Pekin) se realiza una producción masiva de bronce destinada a cubrir la enorme demanda de Tíbet, Mongolia (cuya conversión al Lamaísmo data del siglo XVII) y Manchuria. Es en este siglo cuando se afianza el arte lamaísta chino con características propias, que en este momento tendrá poca influencia sobre Tíbet.

Estos broncees realizados en el período Qing (1644-1911) tienen influencia Ming en las joyas y en los rasgos de su fisonomía, así como en los pétalos de los lotos, y pueden ser del reinado de Kangxi (1662-1722) o de Qianlong (1736-1795) (nº 26, 35, 36, y 37). Se reconocen fácilmente por sus vestimentas chinas y por el uso de tronos rectangulares con telas drapeadas, cuyo empleo se inicia en la etapa anterior. La mayoría son de latón y si están dorados, es sólo parcialmente. La homogeneidad, que ya

hemos señalado como característica de las imágenes chinas, se debe en esta época no sólo a un sistema de producción muy centralizado, sino al empleo de matrices para los moldes de cera, o incluso de moldes para algunas partes (nº 35), lo que supone el empeoramiento de la calidad en el tratamiento de los detalles. Presentan incrustaciones de piedras (nº 27, 31, 32, 47), quizás para la exportación a Tíbet donde su uso era tradicional desde el siglo XIII (por influencia de Nepal a donde llega por tradición del nordeste de India). A partir de finales del XIX las piedras dejan de ser reales y se imitan con pintura (nº 41). También, igual que en Tíbet se utiliza la policromía para resaltar algunos rasgos de la figura, como el pelo rojo o azul y las caras doradas (nº 25, 28, 31, 40 y 41).

El estilo decae a partir de mediados del siglo XVIII cuando se producen imágenes más estereotipadas, debido al aumento de la producción, que llegarán en bastante cantidad a Occidente.

También hay una gran producción de objetos rituales caracterizada por su frialdad, a pesar de su perfección, que contrasta con el expresionismo de la producción tibetana.

Muchos de los talleres que funcionaban en este período (Beijing, norte y noroeste de China, Manchuria, Mongolia y nordeste de Tíbet) siguen realizando en la actualidad obras para el mercado turístico.

VI.- OTROS PAISES.

1. BHUTAN Y SIKKIM.

Tanto Bhután como Sikkim pueden considerarse culturalmente dependientes de Tíbet, por lo que sus realizaciones artísticas se engloban dentro del estilo tibetano. Dentro de sus manifestaciones artísticas lo más característico son los textiles y la arquitectura.

En la producción artística de Bhután cabe resaltar las imágenes conocidas como los "bronces Kham-so" (hechos en Kham) en los siglos XIV y XV, producidos en realidad en Bhután, pero con evidentes influencias de la técnica empleada en la región de Kham al este de Tíbet. En los siglos XVI y XVII la estética predominante está influenciada por la del sur de Tíbet, y posteriormente por la tibetano-china. A partir del siglo XVIII se percibe un mayor decorativismo, aumentando las incrustaciones de piedras y el empleo del dorado. Françoise Pommaret señala la existencia de influencia nepalí en la escultura; probablemente se trata de una influencia algo tardía, resultado de la uniformidad estilística del arte del Himalaya en su última fase ⁴⁷.

Destacan los colores llamativos y el decorativismo, tanto de los textiles ⁴⁸, como muy especialmente de la pintura mural, que adorna templos y palacios y que, como es característica habitual, tiene un importante papel ritual. También es muy importante la arquitectura de madera sin clavos como las fortalezas (T. *Dzong*), entre las que destacan las de Punakha y Thimbu (capital en la actualidad), que fueron residencias de invierno y verano respectivamente de Ngawang Namgyel (ver pág. 107).

El desarrollo artístico de Sikkim probablemente no es anterior al siglo XV, alcanzando su mayor apogeo en el siglo XVII durante el reinado de la dinastía Namgyal de influencia india. La mayoría de sus monasterios se encuentran en el norte y el oeste, quedando pocos restos en el sur.

⁴⁷.- F. Pommaret (1991), *Bhoutan. Forteresse Bouddhique de l'Himalaya*, Genève, Guides Olizane (1), págs. 80 y 81.

⁴⁸.- Muy conocido es el enorme *thangka*, que representa a Padmasambhava, realizado por la técnica de unir pedacitos de telas de diferentes colores exhibido una vez al año en el festival de Paro.

2. MONGOLIA.

Su producción artística ofrece rasgos de interés y en los últimos años se ha empezado a conocer y se ha valorado en su justa medida. Asimismo, se han atribuido a esta zona varios objetos localizados en museos occidentales. El arte mongol ha sido particularmente estudiado en la antigua URSS (Institutos de Estudios Budistas de Astrakán y Leningrado).

Parece que a mediados del 2º milenio a.C. se desarrolló la fundición de metales, y apareció una producción de herramientas como cuchillos decorados con temas de animales (posibles antecedentes de los *phurpas*) quizás en relación con el estilo animalístico de Asia Central (ver págs. 143 y 144), con la que comparte una misma tradición religiosa animista y chamanística. Por lo tanto, está muy arraigado el trabajo del metal que se continúa en el período budista.

A finales del siglo X aparece el reino de Xi Xia (982-1227) en las actuales provincias chinas de Xinjiang, Gansu y Mongolia. Estas regiones habitadas por diversos pueblos serán unificadas por los tanguts, emparentados con los tibetanos, y conocen una cierta prosperidad gracias al comercio de caravanas y a los tributos que se ven obligados a pagarles los chinos a partir de 1.043. El budismo tibetano es la religión predominante hasta que el reino desaparece por el ataque de los mongoles de Genghis Khan en el siglo XIII. Su reincorporación, tanto religiosa como cultural al mundo lamaísta es tardía. Su conversión masiva data del siglo XVII, aunque desde el siglo XV comienza la implantación del Lamaísmo.

Según la tradición, las primeras estatuas budistas en metal serían del siglo XVI. A partir de la segunda mitad del siglo XVII destaca la figura de Zanabazar (1635-1723), monje y escultor, a quien se atribuyen obras realizadas en metal dorado con incrustaciones de piedras, con influencia india de la época post-pala, y de la estética monumental de Tíbet central de

la época del V Dalai Lama ⁴⁹. Se trata de obras de excelente calidad que constituyen el cénit del arte mongol.

Las piezas tardías muestran gusto por el repujado, incluso para las obras pequeñas y la tendencia a sustituir las incrustaciones de piedras por la policromía. Existe un tipo determinado de joyas, si no exclusivas de Mongolia, sí características, que pueden ayudar a la identificación de las piezas.

Desde el siglo XIX hay un gran desarrollo en la producción de objetos rituales o de uso cotidiano.

Se conservan pocos restos *in situ*, entre los que destacan los monasterios cercanos a Karakorum, la antigua capital.

⁴⁹.- Ver N. Tsultem (1982), G. Zanabazar, destacado escultor de Mongolia, Ulan-Bator, Publ. del Estado, (L), y (1987) Arte Decorativo aplicado de Mongolia, Ulan-Bator, Publ. del Estado (L), sin nº de pág.

VII.- TÉCNICA.

1. INTRODUCCION.

La dificultad de localización y datación que presenta la catalogación de los objetos de la zona del Himalaya puede ser, en cierta medida, solventada si conocemos en qué zona y en qué época se utilizan ciertas técnicas y materiales. Estos no siempre son locales, en muchas ocasiones responden al desarrollo de intercambios comerciales y sirven para constatar, del mismo modo que las técnicas y los rasgos estilísticos, las influencias foráneas, con el tiempo asimiladas y convertidas en tradicionales. Por otro lado, el amplio repertorio tanto de materiales como de técnicas, que encontramos en el arte tibetano, es una muestra más del eclecticismo de esta cultura.

No resultan de gran ayuda las fuentes tibetanas, por existir en éstas contradicciones entre las fuentes escritas, muy académicas y poco prácticas, y las orales, que son las utilizadas por los artesanos, en su mayoría analfabetos, y a través de las cuales sí se puede reconstruir al menos parte del proceso de producción. Estas fuentes constituyen, junto a las investigaciones de campo que estudian las técnicas utilizadas por los artesanos en la actualidad, y las investigaciones científicas que se apoyan en las modernas técnicas occidentales, los medios por los cuales podemos conocer los factores técnicos.

Un rasgo característico a tener en cuenta es la mínima evolución de las técnicas desde su aparición hasta nuestros días, por lo cual la observación de los métodos empleados por los artesanos en la actualidad a través de trabajos de campo, permite conocer de forma bastante fiel cómo eran los del pasado ⁵⁰. Las únicas innovaciones consisten en el empleo de un carbón de mejor calidad, y de métodos eléctricos que sustituyen a los fuelles; pero operaciones tan delicadas como la medición de la temperatura del molde de arcilla para saber el momento exacto en que debe vertirse en él el metal, continúan realizándose con la única ayuda de la experiencia del artesano.

⁵⁰. - Ver Clarke, John (1969), "Chiling, a village of Ladakhi craftsmen and their products", *Arts of Asia*, Vol. 19, nº 3, págs. 126-141. (A), Gajurel y Vaidya (1964), *Traditional arts and crafts of Nepal*, N. Delhi, S. Chand & Co. Ltd. (L), y Lo Bue en Oddy y Zwalf (1981), op. cit.

En los últimos años se han desarrollado una serie de estudios que, utilizando los medios técnicos modernos (espectro fotómetro de absorción atómica, rayos X, y otros), permiten establecer de manera exacta detalles tales como el tipo de aleación utilizada, las partes que forman la pieza, etc..., y así contribuyen no sólo a reconstruir el proceso de fabricación del objeto, sino también a establecer grupos que pueden resultar de enorme ayuda para su clasificación estilística ⁵¹.

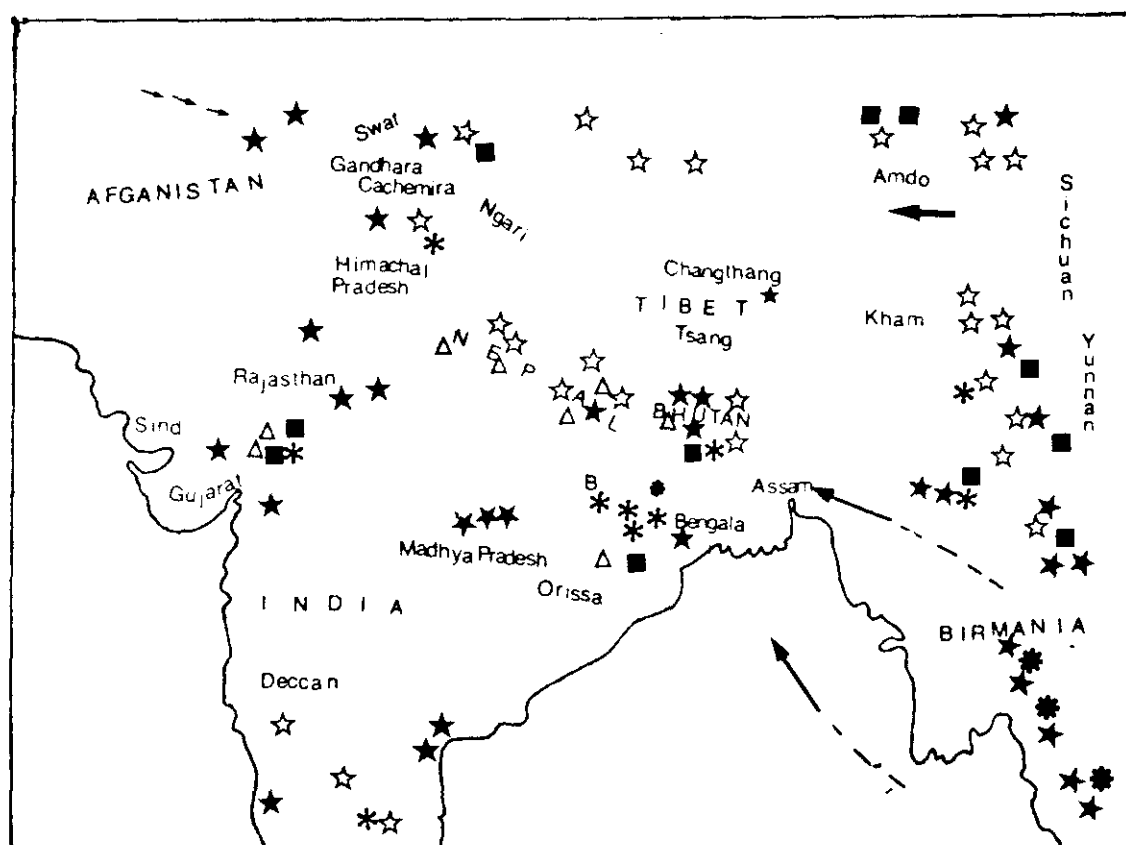
De todas maneras, la consideración derivada del análisis de estos factores técnicos lleva a establecer que no son estos los que prevalecen sino, por el contrario, los estéticos, pues encontramos, por ejemplo, obras realizadas en materiales elegidos, no por ser los más abundantes en la zona, sino los más valorados. El estudio de las técnicas y materiales debe ser por lo tanto uno, entre otros, de los métodos utilizados para el estudio de una producción artística tan compleja.

Nuestro estudio se centra fundamentalmente en la metalistería, y en concreto en los "bronces", término confuso como explicaremos (ver pág. 185). Sin embargo, y en especial para el estudio de los objetos rituales, se tiene en cuenta la utilización de otros materiales, que complementan el significado y la utilidad ritual del objeto. La complejidad de la metalistería, frente a la pintura en la que a veces sólo intervienen sacerdotes, hace que el papel del artesano sea fundamental, dándose el caso incluso de la participación de varios con diferentes especialidades. De hecho, la eficacia ritual de la pieza depende en gran medida de la habilidad del artesano, pues desde las primeras manipulaciones, los materiales van a aumentar su valor por el añadido de determinadas sustancias consideradas sagradas, y por la realización ortodoxa de las operaciones. Por lo tanto, es un eslabón entre el arte sagrado y el profano; a veces en los mismos talleres se realizan piezas destinadas al ajuar doméstico, que no presentan diferencias estilísticas, ni en su repertorio simbólico, respecto a los objetos rituales.

⁵¹. - Entre ellos destacan: Oddy y Zwalf (1961), op. cit., y Von Schroeder (1961), op. cit. También son de interés los artículos de G. Beguin (1974), "Bronzes Himalayens", *La revue du Louvre et des musées de France*, 4-5, págs. 333-344 (A), y (1980) "Musée Guimet. Nouveaux objets himalayens", *La revue du Louvre et des musées de France*, Abril, nº 2, págs. 115-121. (A).

PRINCIPALES YACIMIENTOS DE METALES.

Según Oddy y Zwalf (1981), op. cit. pág. 3, y Von Schroeder (1981), op. cit., pág. 47.



☆ ORO
* PLATA
★ ★ COBRE

✱ ✱ ESTAÑO
Δ ZINC
■ PLOMO

← ← ← IMPORTACIONES DE ESTAÑO

En el caso del cobre y el estaño el 2º símbolo corresponde a un yacimiento señalado en Oddy y Zwalf, que no aparece en Von Schroeder. En las importaciones de estaño el 2º tipo de flecha sólo aparece en Oddy y Zwalf, y el 3º sólo en Von Schroeder. El resto de los símbolos son comunes a los dos autores consultados.

2. LA MINERIA Y LAS ALEACIONES.

En la zona del Himalaya existen bastantes yacimientos de metales. Cobre en Nepal, cobre y hierro en el nordeste del Tíbet (Kham y Amdo), plata en el este de Tíbet, y oro. Este último metal era recogido por el sistema de lavado en las arenas aluviales que circundan los ríos de Tíbet, y se entregaba a las jerarquías eclesiásticas, que lo utilizaban en estado puro en grandes estatuas y como decoración en los techos de los edificios; incluso se exporta a Nepal a pesar de que allí se puede encontrar en el río Gandaki

Sin embargo, y a pesar de la existencia de yacimientos sobre los que hay múltiples testimonios, hay que tener en cuenta que en Tíbet la minería está prohibida por razones religiosas. Esto se debe a la creencia de que en el subsuelo habitan divinidades que pueden enfurecerse. Esta idea puede haber sido utilizada por las jerarquías político-religiosas para evitar que se explotaran indiscriminadamente las riquezas mineras, que ellos se reservaban para su uso, y que hubieran perdido parte de su valor simbólico de haber disminuido su rareza ⁵². A pesar de todo, se han explotado algunos yacimientos, siempre por parte del gobierno y de manera limitada para no agotar los fondos. Su explotación de forma masiva ha comenzado en el siglo XX, y especialmente a partir de la invasión china.

⁵². - Al oeste de Pokhara, famoso porque en él aparecen los *svalagams*, trozos de roca negra de forma redondeada adorados como símbolos de Vishnú, que contienen plata, cobre y oro.

⁵³. - Sobre este tema citamos a Charles Bell (1928), op. cit., págs. 110 y 111:

Existe un viejo prejuicio hacia la minería por razones religiosas. El hombre tibetano dice: "Si se sacan los minerales la fertilidad de la tierra se debilitará". Muchas personas creen que los minerales fueron puestos en la tierra por el "Precioso Maestro", Padmasambhava, cuando este trajo la doctrina budista desde India, y que si se cesa la lluvia cesará y las cosechas se aniquilarán. Este prejuicio religioso se ve agravado por uno económico. Cuando aparece una mina los campesinos de la zona y de otras tienen que trabajarla sin recibir ninguna paga a cambio, ya que al tratarse de un trabajo para el gobierno se emplea el sistema de *w/a* (trabajo no pagado). De manera que los campesinos tienen muchos motivos para ocultar la existencia de riqueza minera y a veces atacarán a aquellos que traten de explotar una mina."

Esta prohibición obliga a la importación, fundamentalmente de Nepal (cobre y hierro), pero también de zonas más lejanas ⁵⁴. Por lo tanto las ciudades en las que se concentran los talleres están o bien cercanas a los yacimientos, o son, con más frecuencia, los centros comerciales a donde llegan las materias primas. Así en el sur-centro destacan Lhasa (famosa por el trabajo en oro), Gyantse y Shigatse (especializada en la platería); en el oeste los centros de artesanos de Ngari; y en el este se desarrollan como centros comerciales y de fundición Derge y Chamdo, y Batang como centro comercial.

La base de todas las aleaciones es el cobre; aparecen muchos tipos que varían no sólo según las zonas, sino también según los talleres, puesto que en general la cocción a baja temperatura no permite una mezcla perfecta ni uniforme; esto se complica aun más si se tiene en cuenta que en ocasiones se refunden joyas o estatuas. También era frecuente añadir pequeñas cantidades de oro a la aleación como ofrenda. La gama cromática resultante es enorme, y depende no sólo de los metales propiamente dichos sino, también de la pátina creada por el tiempo o aplicada por el artesano ⁵⁵. Algunos objetos revelan la composición poco uniforme de su aleación; por ejemplo, la utilización del hierro se aprecia porque se oxida dando un aspecto rugoso a la superficie, que incluso puede notarse a través del dorado y hacer que se vuelve oscuro; y el plomo tiende a concentrarse en la parte baja de la escultura. Los tibetanos distinguen nueve tipos de aleaciones por el color y consideran a algunas de ellas especialmente

⁵⁴ - K. Teague (1990), *Metalcrafts of Central Asia*, Buckinghamshire, Shire Publications, "Shire Ethnography", nº 19 (L), págs. 49 y 54, cita la importación desde tiempos antiguos, de oro y plata fundamentalmente, de Europa a través del Mediterráneo, de Japón, México y Perú, y desde el siglo XIX desde India y Rusia. Parece que a partir del descubrimiento de América (entre 1573 y 1815) existió una ruta a través de Filipinas y hacia China de metales preciosos.

⁵⁵ - El artesano puede aplicar sobre la imagen un aceite de semilla de mostaza, que da un aspecto envejecido, tanto para preservarla de la oxidación como por razones estéticas. A partir de 1960 debido al aumento de la demanda de objetos artísticos por parte del mercado occidental y a la prohibición de exportación de obras antiguas, se emplean diversos métodos para dar a las imágenes una pátina (verde, casi siempre falsa, o negra) que haga creíble que son antiguas. También a veces se entierran para producir la corrosión del metal, aunque las imágenes tibetanas aparecen en templos y capillas, y no enterradas.

sagradas ⁵⁶. El término genérico empleado para todas ellas es *Li*. Sin embargo, los tipos que aparecen en las fuentes tibetanas no resultan de mucha utilidad para nuestro estudio, debido a que no es fácil establecer a qué aleaciones se refieren, según nuestra terminología, por tratarse de descripciones poco exactas.

. COBRE Y ALEACIONES COBRIZAS. (nº 1, 4-6, 10, 15, 17, 18, 20, 21, 27, 32, 35, 38, 39, 41, 45, 52, 54, 56, 57, 59, 75, 76, 81, 83, 84 Y 88)

Es, como ya hemos dicho, la base de la mayoría de las aleaciones, tanto debido a su abundancia como por sus características de dureza, maleabilidad, resistencia a los agentes atmosféricos y, finalmente, por las cualidades de sus aleaciones.

El cobre es el primer metal explotado en el Próximo Oriente ⁵⁷, desde donde llega a Asia Central y a Afganistán desde el IV milenio a.C., a India a fines del III milenio y a China solamente a partir del II milenio a.C. Es posible que paralelamente existiera un núcleo independiente de desarrollo de esta metalurgia en el Sudeste Asiático. A fines del II milenio a.C. el bronce había reemplazado al cobre en armas y herramientas, pero en India, Nepal y Tíbet se sigue usando hasta nuestros días para la fabricación de imágenes, y en general de objetos repujados, a pesar de que el bronce es más fácil de trabajar por necesitar un punto de fundición más bajo. Los objetos de cobre se suelen dorar por amalgama y se funden con la técnica de la cera perdida.

⁵⁶. - Ver A. Neven (1975), op. cit., pág. 12. Se trata de las siguientes: *Dze.skim*, *khro.li*, *li.smug*, *li.dmar*, *li.ser*, *li.dkar*, *li.khra*, *li.sman* y *rinchen daru*. En el texto de Tucci (1959), op. cit., se recogen siete. Gajurel y Vaidya (1984), op. cit., pág. 10, citan ocho aleaciones: cuatro tipos de bronce (*Dhalot*), de mayor a menor calidad, compuestos de latón y zinc, cobre y zinc, latón y zinc, y cobre y zinc (esta última de color cobrizo); *Kans*, formado por cobre, *satisa* y zinc; y tres tipos de *Charesh* formados por cobre y *kans*, *kans* y estaño, y cobre y estaño.

⁵⁷. - Según K. Teague (1990), op. cit., pág. 49, el cobre es el primer metal explotado en las altas mesetas al nordeste de Irán que rodean lo que en la actualidad es Irak (8.000 al 4.000 a.C.), de donde llegaría a Mesopotamia, y en torno al 4.000 a.C. a Asia Central.

Ulrich von Schroeder señala la existencia de yacimientos de cobre en las siguientes zonas: en el oeste del Himalaya (valle del Swat, Cachemira e Himachal Pradesh), Nepal (exportaba a Tíbet), Bhután, en el este de Tíbet (Kham y Amdo), además de en India y Birmania ⁵⁸ (ver mapa pág. 180). En general hay abundantes yacimientos en las montañas que van desde Irán a China. En Tíbet, parece que los yacimientos se explotan sistemáticamente desde el siglo XVIII.

El mineral rara vez aparece puro (en una proporción de 88 a 99%). Por el contrario, puede tener un alto contenido de hierro, y aparecer mezclado con carbonatos como la malaquita o la azurita (que a su vez se emplearán respectivamente como piedra semi-preciosa y pigmento).

Es el material ligado históricamente al trabajo de los *newars*. Estos utilizan, aun hoy en día, una aleación con mucho cobre, aunque desde el siglo XVIII también usan el latón, comprado a la Compañía Inglesa de las Indias Orientales.

Desde finales del siglo XIX y posiblemente por agotamiento de las minas nepalíes, el cobre se importa. También se utiliza en el sur del Tíbet, por influencia nepalí (ver mapa pág. 191).

. **ESTAÑO Y BRONCE.** (nº 2, 22, 24, 26, 28, 29, 31, 37, 40, 44, 73, 74, 77, 82 y 92)

La aleación de cobre más estaño, el bronce, no es en absoluto la más frecuente en la zona estudiada, debido a la escasez del estaño. Su presencia en las piezas que han sido analizadas es mínima y, cuando se observa, puede deberse a la presencia de pequeños trozos mezclados en

⁵⁸ - Schroeder, U. von (1961), op. cit., págs. 46 y 49 y mapa pág. 47.

la aleación ⁵⁹. Sin embargo, el término genérico utilizado para describir los objetos de metal del Himalaya sigue siendo el de "bronces", quizás por el prejuicio existente en Occidente respecto al latón ⁶⁰, considerado un material barato y malo en comparación al bronce, o con más probabilidad, por el hecho de que se desconocía en la antigüedad la existencia del zinc en estado puro, debido al procedimiento de fabricación utilizado (ver pág. 188).

No existen yacimientos de estaño en la zona del Himalaya y muy pocos en India, por lo que se importa del Mar Caspio, a través de Asia Central, y del Sudeste Asiático. Es posible que también llegará al este de Tíbet desde la región de Yunnan en China ⁶¹ (ver mapa pág. 180).

La explotación del estaño está ligada a la fabricación del bronce. Parece que el uso del bronce comienza a generalizarse alrededor del 2.000 a.C. en Europa, el Próximo Oriente, India y China. En este último país era utilizada, en forma de aleaciones que contienen cobre en proporciones muy variables, junto con estaño y plomo, después del 2.000 a. C. ⁶². Mucho más tarde, aparece también en el arte Pala de Bengala, en el este de Tíbet y en Nepal, donde ocupa un lugar importante desde el siglo XVIII (ver mapa pág. 191).

⁵⁹. - Oddy y Zwalf (1981), op. cit., págs. 26-31. Recogemos los siguientes ejemplos, todos ellos del British Museum. Una imagen de Manjusri del período Yongle (nº 91, O.A.1953.7-13.4) con la siguiente composición: Cu (83'5), Pb (2'00), Sn (1'00), Zn (12'8), y pequeñas proporciones de Ag, Fe, Sb, Ni, Au, As y Bi; otra del siglo XVIII de Mahakala (nº 2, 1880-124) presenta en su aleación: Cu (89'0), Ag (1'00), Zn (8'90), y pequeñas cantidades de Ag, Fe, Sb, Ni, Au, As y Cd.

⁶⁰. - Sin embargo, incluso en Occidente, el uso del latón es más frecuente de lo que se suele pensar. Ver Maltese, C. (1990), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Manuales de arte Cátedra (L), pág. 47.

⁶¹. - Von Schroeder (1981), op. cit., pág. 46, señala también su importación desde Irán, mientras que Craddock, en Oddy y Zwalf (1981), op. cit., pág. 3, fig. 1 indica una ruta desde China (no citada por Von Schroeder) y un yacimiento en India (Bihar).

⁶². - La fecha y la naturaleza de la introducción del bronce en China no se conoce con exactitud. Isabel Cervera (1989), *El arte chino*, Madrid, Historia 16, "Col. Historia del Arte", nº 23 (L), pág. 21, establece su llegada en la dinastía Shang (1767-11223 a. C.). Esta introducción tardía ha llevado a establecer un origen centroasiático, con lo cual se consolida la idea, ya señalada, del importante papel que juega Asia Central en la transmisión de las técnicas metalúrgicas.

Una característica del bronce, común con el cobre, es su alteración en contacto con el aire en óxidos y sulfuros de cobre, de color oscuro, mientras que en contacto con la humedad se cubre con pátinas verdes y azules (carbonatos de cobre: azuritas y malaquitas) que, sin embargo, son superficiales y protegen al bronce de alteraciones posteriores. El estaño añade al metal una sonoridad característica que hace que intervenga en las aleaciones destinadas a hacer campanas.

. ZINC Y LATON. (nº 3, 7-9, 11-14, 16, 19, 23, 25, 30, 33, 34, 36, 42-44, 47-52, 55, 60, 66-72, 83, 85-88, 90, 91, 93 y 94)

El latón es la aleación más utilizada. Se considera como tal cuando la proporción de cobre es del 80 al 85 % y la de zinc de un 15 a un 20 %, y presenta un tono muy dorado. Los porcentajes altos en zinc, debido a las dificultades para obtener un zinc puro, corresponden a obras recientes, o a algunas más antiguas del oeste de Tíbet.

El conocimiento del latón es más tardío que el del bronce. En Taxila (Pakistán) se emplea desde el siglo IV a.C., a India llega en el siglo I d.C., y es conocido en todo Oriente incluida China desde los siglos VI y VII.

Además de en Irán, Afganistán, India (Rajasthan) y China, existen yacimientos en el Himalaya en Nepal y Bhutan. Es posible que haya algún yacimiento en Tíbet pero, por las razones religiosas ya señaladas, no se sabe hasta qué punto fue explotado en el pasado (ver mapa pág. 180).

El área en la que se utiliza va desde el oeste de Bengala (zona hasta la que llega el estaño de Birmania y Malasia) hasta Cachemira, desde donde llega en el siglo XI al Tíbet occidental. Se utiliza mayoritariamente en India (Cachemira), en zonas del oeste del Himalaya y en Tíbet, a donde se importaba desde Nepal (al centro de Tíbet) y China (al Tíbet oriental) (ver mapa pág. 191).

Ya hemos dicho que en Nepal la producción de objetos de latón floreció a partir del siglo XVIII (después de la conquista Gurkha),

debido a la decadencia de los monasterios budistas que disponían de menos dinero, a que el cobre de las minas locales se había agotado y, desde luego, porque se compraba fácilmente a la India británica.

El zinc es difícil de fundir, ya que si se calienta demasiado se evapora, por lo que la utilización del zinc aislado es problemática y es rara antes del siglo XV. El proceso utilizado antes de esa fecha para producir el latón es el de la cimentación, que se caracteriza por tener un porcentaje de zinc menor al 28 % al aparecer mezclado con otros metales.

. PLOMO.

Se usa puro, o mezclado con el bronce y el cobre para mejorar su fluidez. Existen yacimientos en la zona estudiada en el valle del Swat, en Bhután y en el Tíbet oriental (ver mapa pág. 245). Aparece utilizado en objetos desde el siglo XI.

. HIERRO. (nº 45, 72, 87 y 91)

No es demasiado abundante en la zona del Himalaya aunque se encuentra algo en Tíbet (en el oeste y en el este, en Derge) y Nepal. Parece que Tíbet prácticamente se autoabastecía de este material, aunque se importaban objetos de hierro de China al Tíbet oriental.

El hierro se utiliza puro sobre todo para objetos de consumo común como los cuchillos. Es uno de los materiales con el que originariamente los tibetanos fabricaban útiles para la vida cotidiana.

. ORO Y PLATA. (nº 10, 51, 52, 54, 58, 73, 79, 80, 81 y 90)

Existía prohibición ex-profesa del gobierno de explotar las minas de oro en Tíbet pues querían salvaguardar sus reservas y garantizar el autoabastecimiento de este material que, por otro lado, exportaban a Occidente a través de los árabes, y directamente a China, Nepal, Bhután e India (ver mapa pág. 180).

El oro se ha utilizado sobre todo para objetos rituales y joyas en Tíbet y Nepal; cuando aparecen referencias en los textos a imágenes de oro debemos entender que aluden a que son doradas, porque se empleaba muy rara vez en la escultura.

Parece que los primeros objetos de plata que aparecen en Tíbet procedían de Irán, donde tuvo su época de apogeo durante el período Sasánida (224-651), con quienes los tibetanos estuvieron en contacto en el siglo VII ⁶³. Es posible que Bhután importara plata de Tíbet y la exportara, a su vez, a Bengala.

Los metales preciosos se usan fundamentalmente para la decoración, utilizando como base otros materiales, y se trabajan principalmente con la técnica del repujado y las incrustaciones (de plata sobre cobre y latón, según una tradición procedente de India). También se utilizan en aquellos objetos pertenecientes al Dalai Lama o a las altas jerarquías de la iglesia, y en los objetos rituales de los templos más importantes.

. OTRAS ALEACIONES.

Existen además algunas aleaciones empleadas en Nepal, que podrían datar del siglo XV, compuestas de varios metales, y que se consideran las apropiadas para determinados iconos ⁶⁴. La de cinco metales (*Panch Dhatu*) esta compuesta por cobre, latón, *kans* ⁶⁵, oro y plata; y la de ocho (*Asta Dhatu*) por los cinco anteriores más zinc, plomo y hierro ⁶⁶.

⁶³. - Hutt, Julia (1987), *Understanding far eastern art. A complete guide to the arts of China, Japan and Korea—Ceramics, Sculpture, Painting, Prints, Lacquer, Textiles and Metalwork*, N. York, Dutton (L), pág. 118, dice que durante el imperio Tang la capital Changan (en la actualidad Xian) era un centro a donde llegaban todo tipo de productos procedentes de la Ruta de la Seda y en el que trabajaban artesanos sasánidas el oro y la plata.

⁶⁴. - Ver Gajurel y Vaidya (1984), op. cit., págs. 9 y 10.

⁶⁵. - Una aleación compuesta de cobre, *satia* y zinc.

⁶⁶. - Las proporciones utilizadas serían en ambos casos de 2.400 gramos de cobre, 600 gramos de latón, y el resto en cantidades menores a 100 gramos, salvo la cantidad de *kans* en la aleación *Asta Dhatu*, que también es de 600 gramos.

. OTROS MATERIALES.

- HUESOS. (nº 93 y 94)

La costumbre de utilizar huesos de personajes santos, como yogís o ermitaños, para los instrumentos empleados en los rituales mágicos se remonta a la época pre-budista y es frecuente, sobre todo, en las órdenes más antiguas, como la Nyingmapa, y en la religión Bon. Sin embargo, se utilizan poco en la orden reformada Gelukpa.

Se realizan con este material objetos relacionados con el exorcismo, como por ejemplo, la *kapala*, el delantal de chaman, las trompetas y los tambores (*Damaru*).

- ARCILLA Y CENIZAS.

Utilizados fundamentalmente para los amuletos llamados *tsha-tsha* (nº 95), que son placas redondas u ovaladas, que suelen reproducir imágenes religiosas, y se introducen durante la ceremonia de la consagración en el interior de las *stupas* o de las imágenes religiosas, en los relicarios para viaje (*gahu*) y en los altares transportables.

Los *tsha-tsha* se fabrican con moldes (los primeros venían de India), y se cuecen en hornos muy rudimentarios o simplemente se secan al sol. Probablemente se trata de una técnica más antigua que el bronce, puesto que se trata de materiales muy accesibles, baratos, que se trabajan con facilidad, y que por su poco peso son adecuados para el modo de vida de los nómadas.

Muchos *tsha-tsha* provenían de los lugares sagrados de peregrinación en India, como Bodhgaya, de donde eran traídos por los peregrinos como recuerdos. Los más antiguos, generalmente del Tíbet occidental, son muy sencillos, mientras que los más recientes suelen estar policromados.

- MADERA. (n^o 79 y 86)

Es un material bastante común, a pesar de que existen pocos bosques en la zona (en el sudeste del Himalaya y algo al norte) y su transporte no resulta fácil.

La talla de la madera se desarrolla en un principio bajo el influjo de la tradición indo-nepalí y posteriormente recibe la influencia china. Se utiliza para la arquitectura, muebles, objetos rituales como los propios altares y los *phurpas*, las tapas de libros, las vasijas que forman parte del ajuar doméstico, las máscaras usadas en representaciones dramáticas y danzas, y en los bloques utilizados para imprimir.

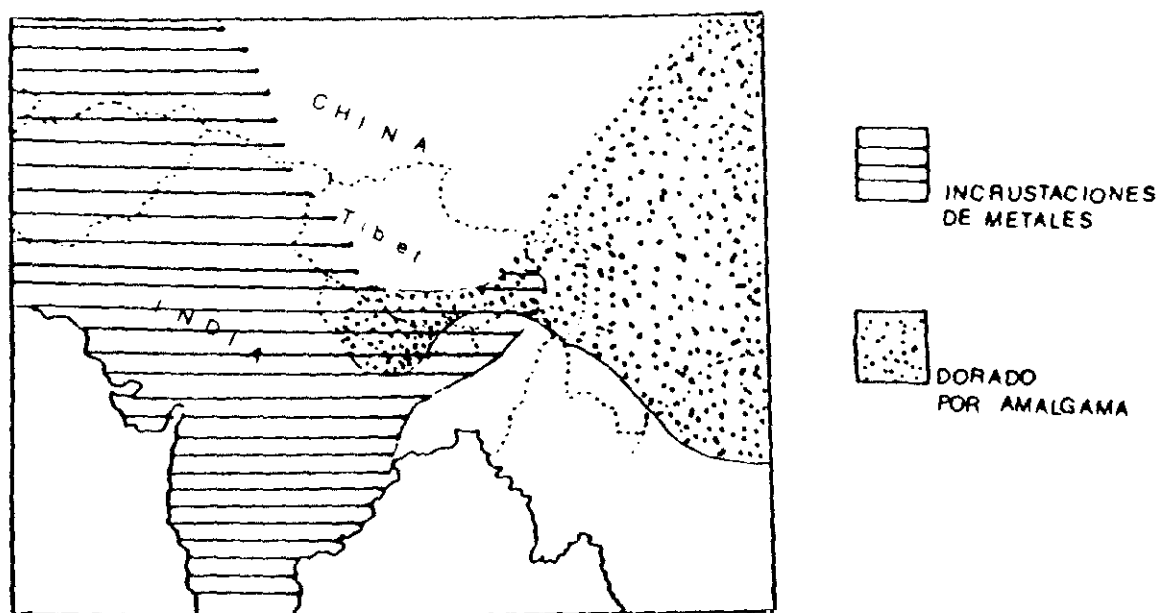
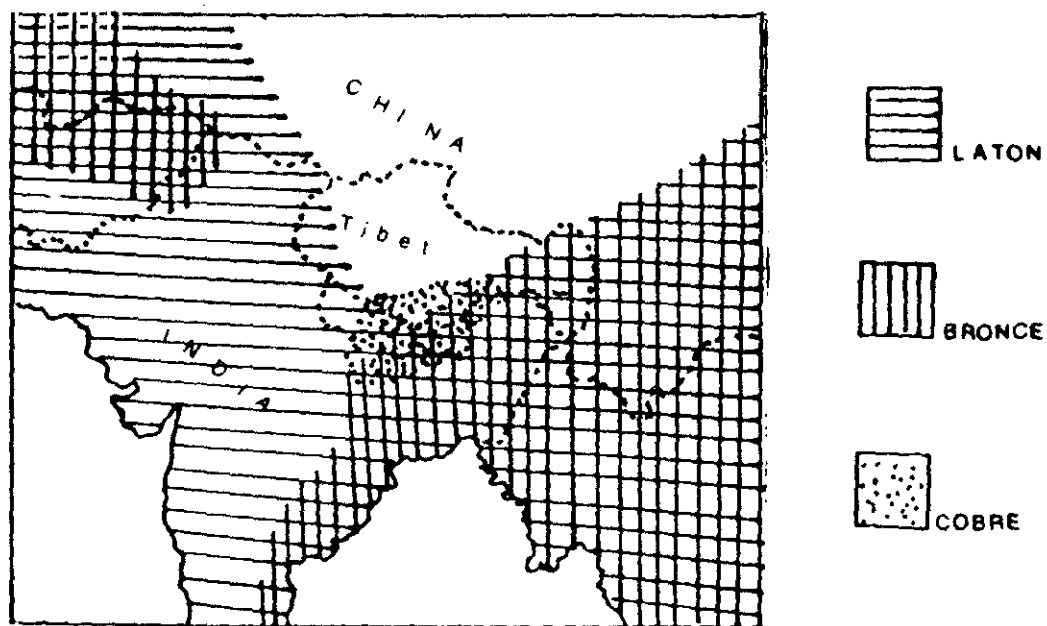
Esta técnica de origen chino (el texto impreso más antiguo budista chino es del 868 d.C. y apareció en Dunhuang), se empezó a usar en Tíbet en el siglo XV, cuando los chinos ya utilizaban la imprenta de tipos móviles. Grabar estos bloques es un trabajo difícil, pues debe hacerse en negativo y en muchas ocasiones se hace por las dos caras. Una vez hecho el bloque, la impresión debían llevarla a cabo dos o tres monjes a la vez. Por eso, a veces se prefería la copia a mano del texto a la impresión. Además, cuando los bloques se estropeaban se copiaban en otros nuevos, lo que puede generar con el tiempo modificaciones en el texto. El papel utilizado era vegetal de laurel, o de raíces y bambú, y su técnica de fabricación es también china, aunque se podía fabricar en Tíbet o importarse de China o Bhután.

- MARFIL. (n^o 78)

A pesar de la existencia de muchos elefantes en las selvas nepalíes, no se utiliza mucho en la zona del Himalaya.

- CRISTAL. (n^o 56, 58, 75 y 86)

Con este material se realizan objetos rituales y, sobre todo, se utiliza para pequeños adornos cuyo color, brillo y textura contrastan con los del metal.



DISTRIBUCION GEOGRAFICA DE LAS DIVERSAS ALEACIONES Y DE ALGUNOS TIPOS DE DECORACION.

Según Von Schroeder (1981), op. cit., pág. 53.

3. LAS TÉCNICAS.

Resulta difícil a veces determinar el proceso seguido en la fabricación de los objetos, porque con cierta frecuencia se combinan varias técnicas en la misma pieza; por ejemplo, se realizan la cabeza y las manos a la cera perdida, mientras la base se hace con molde.

. FORJA EN FRIO.

Es una de las técnicas más utilizadas, especialmente para objetos rituales o de uso cotidiano y también para esculturas de gran tamaño, que resultan difíciles de fundir. Es la técnica más antigua, y los artesanos que la utilizan son distintos de los que realizan la fundición.

. REPUJADO. (n^{os} 15, 51-54, 59, 61, 71, 83, 81, 86 y 90).

Sólo se puede emplear con metales blandos y maleables como el oro, la plata y el cobre, no sirve para el latón y el bronce (sólo en el caso de que tengan un alto porcentaje de cobre). En esta técnica se pueden emplear matrices de madera, cera o barro, que dan como resultado imágenes idénticas.

Se utiliza en el caso de esculturas de bulto redondo, sobre todo para aquellas muy grandes ⁶⁷, para imágenes más pequeñas huecas (n^o 15) y para remates arquitectónicos.

. FUNDICION POR MOLDES. (n^{os} 1, 4, 73, 80, 15, 39, 44, 48 y 50)

En la zona estudiada se utiliza fundamentalmente para imágenes pequeñas o planas, generalmente con materiales como el cobre y el latón. Se puede asociar a la técnica de la cera perdida, cuando se hacen moldes de un alma de arcilla que luego servirá de base para la cera. Esto permite conservar el modelo, eliminando el riesgo de fundiciones

⁶⁷ - Como ejemplo de imagen realizada con esta técnica citaremos el Vishnu del Museo Guimet (n^o de inv. MA4642) de 57 centímetros de altura, realizado en bronce dorado con incrustaciones, en el cual se pueden apreciar las soldaduras de las diferentes placas bajo el dorado; y la Tara del Victoria and Albert Museum.

defectuosas, y reproducir varias veces la imagen. Para algunos autores se trata de un procedimiento más utilizado que el de la cera perdida, pero Lo Bue afirma que sólo resulta útil en imágenes poco complicadas⁶⁸.

A partir del siglo XVIII la fundición de imágenes con moldes recuperables para la exportación (por lo que ya no se trata de esculturas únicas) se convierte en casi una industria en Beijing (Pekín). Para responder a esta competencia comienza su utilización en Tíbet y Nepal, donde esta técnica puede ser considerada como una muestra de decadencia, al disminuir el valor artístico aunque se mantenga el iconográfico y ritual.

. FUNDICION A LA CERA PERDIDA. (nº 14, 19, 44, 35 y 42)

La diferencia principal con el método anterior, y lo que le da su enorme valor, es que la imagen resultante es única, y que permite realizar formas muy complicadas y detalladas, por lo que se utiliza para figuras pequeñas y para partes de las grandes, como la cara y las manos. Se emplea fundamentalmente con aleaciones como el cobre y el latón.

En el Himalaya la referencia más antigua en los textos a este procedimiento aparece en el siglo XII, época en la que probablemente se introduce la técnica en Nepal, desde donde se extiende a las otras zonas. Es la técnica característica de los artesanos *newars*, que les ha dado una merecida fama, y especialmente tradicional en Lalitpur (en la actualidad Patan). Estos realizaban incluso con ella imágenes grandes (de casi un metro de altura), fundiendo diferentes partes por separado⁶⁹.

La técnica de ensamblar diferentes partes (nº 4, 9, 14, 22, 35, 44, 60, 71 y 83) es característica de los *newars* y no se utilizaba en India. Se usa en los objetos muy complicados, por ejemplo figuras con

⁶⁸. - En Oddy y Zwalf (1981), op. cit., pág. 69.

⁶⁹. - P. Pal (1985), op. cit., pág. 84.

varios brazos y atributos, uniendo las diferentes partes por medio de soldadura, tornillos, remaches, púas y clavijas. Tiene la ventaja de reducir los riesgos de la fundición y, además, las superficies pequeñas de cera son más fáciles de manejar que las grandes. Las diversas partes pueden haber sido hechas en diferentes momentos, por lo que debido a la utilización de métodos poco sistemáticos y condicionados por múltiples variantes (como los materiales disponibles, el tipo de fuego, etc...) es difícil que resulten iguales, sin que esto suponga ninguna merma en el valor de la pieza.

A veces se hace un negativo del modelo de cera, que permitirá al artesano obtener un duplicado de la imagen o de alguna de sus partes en el futuro, o poderla repetir si se producen fallos en la fundición ⁷⁰. Esto explica el extremo parecido entre diferentes piezas, que ha hecho pensar incluso que se trataba de imágenes hechas con molde; efectivamente podemos encontrar series de imágenes idénticas, o con las joyas o las bases exactamente iguales.

Los *newars* mantienen que este recurso sólo se ha utilizado en los últimos dos siglos, aunque es posible que antes se usara para los detalles pequeños, como coronas y ornamentos. En cualquier caso, su origen parece ajeno a Nepal y sería chino o tibetano, utilizándose en la época en que los artesanos *newars* tuvieron que hacer frente a la competencia de las imágenes chinas que eran más baratas (ver pág. 156).

⁷⁰.- Según E. Lo Bue en Oddv y Zwalf (1981), op. cit., pág. 72. Su trabajo está basado en las investigaciones llevadas a cabo en Nepal en 1978.

4. TERMINACION Y DECORACION DE LA PIEZA.

En muchas ocasiones la fundición resulta poco homogénea y defectuosa (nº 4, 36, 42 y 43) y se hace necesario el acabado en frío. Si la aleación está demasiado caliente la coladura resulta porosa; en el caso contrario (no suficientemente caliente), la coladura puede coagularse y bloquear los huecos del molde produciendo unas lagunas características; lo mismo sucede si los respiraderos para el aire no son los adecuados. Estos defectos pueden ser corregidos en frío en algunos casos, pero si fueran perceptibles nos facilitarían datos sobre el grado de pericia del artesano que ha realizado la pieza, o sobre el valor dado a la misma.

Después se pueden añadir los detalles, y se lima, limpia y abrillanta (con limas, lijas y trapos). Estas operaciones suelen ser realizadas por artesanos diferentes a los que han hecho la fundición.

Las bases y las aureolas se unen por medio de muescas o engarces, y los atributos se clavan en los agujeros correspondientes o se sujetan simplemente entre los dedos, lo que explica que se pierdan con facilidad (nº 23).

La decoración de la pieza puede presentar las formas más variadas, y realizarse por procedimientos en frío como el repujado, las incrustaciones de metales, el grabado de incisiones, el dorado con pan de oro, las incrustación de piedras, la aplicación de pigmentos; o en caliente como la filigrana y el dorado por amalgama.

Estas son las técnicas decorativas más características:

. DORADO.

Es un proceso, poco utilizado en India, que caracteriza a la producción del Himalaya. Se emplea sobre todo sobre el cobre, pues resulta difícil sobre el latón rico en plomo empleado por los *newars*. El aspecto del dorado puede variar según la cantidad de oro y el procedimiento utilizado: puede ser compacto y uniforme, o ligero y translúcido. Pocas veces aparece asociado a las incrustaciones de metales.

Los tibetanos parecen sentirse muy atraídos tanto por la policromía de brillantes colores como por el oro, que según las crónicas ya trabajaban en la época Tang. Sin embargo, para ellos no es algo que añada valor a la pieza, o desmerezca a las no doradas, porque si la aleación es bella, no se considera necesario, e incluso a veces se utiliza para disimular posibles defectos ⁷¹. En Nepal ocurre algo parecido a pesar de la abundancia de imágenes doradas.

Es común desde el siglo XVII el dorado por partes, que puede venir motivado por razones económicas o estéticas. La parte posterior no se dora pintándose de rojo, y la parte de delante se dora toda menos el pelo, o a veces los accesorios. En el Tíbet oriental en las imágenes de estilo tibetano-chino se emplea desde el siglo XVIII diferenciándose así las partes desnudas (nº 24 y 25), las joyas o el pelo.

- DORADO CON PAN DE ORO.

Se puede emplear además de sobre metal (material sobre el que tiende a quebrarse), sobre madera y piedra ⁷². Es de origen chino y constituye el sistema de dorado más antiguo.

Se emplea poco tanto en la zona estudiada como en India. Aparece en bronce tibetanos que originalmente no estaban dorados, o que han sido redorados recientemente (a partir del siglo XVIII). En cambio, es un sistema muy utilizado en China, Birmania y Tailandia.

- DORADO CON PIGMENTOS (nº 5, 17, 24, 28, 41 y 46)

Es el más frágil, desaparece si no se renueva, puede oxidarse y proporciona un característico tono dorado mate. Se puede aplicar sobre el dorado por amalgama, como un pigmento

⁷¹.- A. Neven (1975), op. cit., pág. 14.

⁷².- Como sucede en las imágenes del rey Songtsen Gampo y sus esposas en el Potala y Jokhang en Lhasa.

más, y es frecuente que aparezca sobre la cara de aquellas imágenes que han recibido culto en Tíbet a partir de los siglos XV y XVI, impidiendo su manipulación durante los ritos (a diferencia de Nepal donde sólo se utiliza en aquellas imágenes hechas para Tíbet). Su utilización acaba con las incrustaciones de otros metales.

- DORADO POR AMALGAMA (T. *tse ser*) (nº 1-3, 5, 15, 18-22, 26, 27, 29, 31-33, 40, 41, 44, 45, 51, 52, 55-57)

Es el sistema más duradero; el resultado recuerda algo al aspecto del latón bruñido. El tono del dorado puede variar por el añadido a la amalgama de otros metales con propiedades cromáticas (antimonio, sulfuro o arsénico). Se emplea sobre plata, cobre o latón, siempre que éste último tenga una proporción de cobre de por lo menos un 80%.

Es el tipo de dorado más frecuente en Nepal, Tíbet y China, de donde podría ser originario, aunque para algunos autores el origen sería indio ⁷³. Aparece algunas veces en el arte del nordeste de India, y casi nunca en el oeste, y por proximidad tampoco en el Tíbet occidental. En el resto de Tíbet aparece desde el siglo XIV ⁷⁴, y en Nepal desde el siglo IX-X, por influencia india (ver mapa pág. 191).

Para su fabricación se emplea el mercurio, sustancia que ocupa un lugar muy importante, tanto en Tíbet como en India, en la medicina y la alquimia. No se sabe si en Nepal o Tíbet conocían la técnica para extraerlo, o si por el contrario, se veían obligados a importarlo.

⁷³. - Para A. Neven (1975), op. cit., pág. 14 su origen sería indio o persa, y no sería conocido en Occidente hasta el siglo XII.

⁷⁴. - Según Oddy, Bimson y La Niece en Oddy y Zwalf (1981), op. cit., pág. 87.

. INCRUSTACIONES DE METALES. (nº 9, 10, 12-14, 24, 51, 52, 54 y 81)

El origen de esta técnica está en el valle del Swat y en Cachemira, desde donde pasa al Tíbet occidental. Se utiliza también en India y en Nepal (ver mapa pág. 191). Se emplea para destacar los adornos o los rasgos de la cara de una imagen, como el tercer ojo, los labios, los collares, los colgantes, y los motivos florales de las telas. Produce un efecto de policromía que puede realzar el carácter realista, e incluso expresionista, de algunas imágenes.

. FILIGRANA. (nº 51, 55, 56, 59 y 75)

Su uso se generaliza en Nepal a principios del siglo XVIII, antes de la conquista del valle de Katmandú por los Gurkhas, y va a ser muy utilizado desde fines del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX.

. INCRUSTACIONES DE PIEDRAS. (nº 2, 6, 19, 21, 24, 27, 31, 32, 41, 47, 49, 51-53, 55-59, 66, 75, 89, 92 y 94)

Posiblemente se origina en el norte de India en el período post-Gupta, alrededor del siglo VII. Tiene un gran desarrollo en Nepal a partir del siglo IX⁷⁵, en Tíbet se utiliza por influencia nepalí sobre todo en el centro y el este entre los siglos XI y XVII. Se observa su decadencia a partir del siglo XVIII, y se sustituyen en el siglo XIX por cristal coloreado. En algunas ocasiones (parece que con más frecuencia en Mongolia) se imitan por medio de pigmentos (nº 41).

Las piedras más utilizadas son las turquesas, el coral, el lapislázuli, el ambar, las perlas, el jade, la malaquita, la cornalina y, excepcionalmente, piedras preciosas como rubíes y esmeraldas. En Tíbet predominan las turquesas, que es la piedra más valorada en su variante azul, no tanto en la verdosa. Son consideradas como amuletos protectores y símbolos de la diosa Tara, además de suponérseles poderes

75. - Ibidem, pág. 80, a partir del siglo VII según E. Lo Bue.

medicinales. La otra piedra que más se valora es el coral rojo, que simboliza la longevidad.

Se adhieren con resina (la mayoría de las piedras no soportan el calor) y se engastan en un cabujón. Las piedras pueden ser planas o convexas, o en forma de láminas, como un mosaico (nº 75). Se utilizan por sus cualidades decorativas (textura y color) y porque resaltan el color del oro (es rara su utilización en figuras no doradas) en las joyas y en el tercer ojo de la imagen (nº 24). También pueden ser muy abundantes en algunos objetos rituales. Su uso responde al gusto característico de los tibetanos, evidente en su manera de vestirse y adornarse, por los colores vivos. A la vez forman parte de un complejo lenguaje simbólico, que en ocasiones alude a la posición social, relacionado con creencias supersticiosas y con las características psicológicas del individuo.

. **POLICROMIA.** (nº 5, 11, 14, 17, 19-21, 23-29, 31-37, 40, 41, 45-48)

Consiste en la aplicación de pigmentos de colores vivos, generalmente de origen mineral (por ejemplo el color rojo se obtiene con el plomo rojo, la calcita y el cinabrio, y el azul con la azurita) mezclados con cola, similares a los empleados en la pintura, principalmente en la cabeza, las manos y las plantas de los pies de las imágenes.

Es frecuente sobre todo en Tíbet, y entre los artistas mongoles, que de esta manera sustituyen a las incrustaciones de piedras. Su uso no obedece a razones caprichosas o al gusto del artista, sino, como sucede siempre en el arte tibetano, a preceptos iconográficos; por ejemplo, es frecuente que la cabellera se pinte de un tono azul oscuro en las divinidades benéficas, y de rojo en las terroríficas. Los ojos se pintan antes de la ceremonia de la consagración, para simbolizar que la imagen adquiere vida; los labios y el interior de la boca se pueden pintar de rojo, para aumentar su expresividad. Si la pintura se desgasta, se repinta tantas veces como sea necesario, por lo que no se puede considerar en absoluto como un dato para apoyar la datación de las piezas.

5. CONSAGRACION DE LA PIEZA.

A diferencia de India, en la zona del Himalaya se entiende por consagración no sólo la intervención del sacerdote, que reconoce en la imagen un doble de la divinidad, sino la introducción en las esculturas de una serie de objetos que se tapan y sellan. Estos dotan a la imagen de un valor mágico-protector, de tal manera que si se extraen, sus cualidades espirituales desaparecen. No sabemos cuándo comienzan los ritos de consagración de imágenes en Tíbet y Nepal, pues las piezas antiguas podrían haber sido consagradas después. No existen precedentes en el arte Pala, donde sí se lleva a cabo una ceremonia similar en las *stupas*. Por lo tanto, se trata de una costumbre peculiar de la civilización tibetana.

Complementa el proceso de meditación y visualización posterior (ver pág. 124) del que surge la imagen, y hace posible que la bendición o el beneficio espiritual, conseguido por el iniciado durante la meditación, pueda pasar al laico. La imagen así consagrada es considerada como un ser vivo, por lo que se baña, se alimenta, se pone a dormir y se viste con vestidos de brocado de seda.

Durante una ceremonia especial se colocan en el interior de las imágenes los objetos sagrados (T. *Gzuns-gzug*), que confieren vida y efectividad espiritual a la estatua. Estos objetos son *mantras* escritos, reliquias de santos (uñas, pelo, dientes, trozos del hábito, e incluso cuerpos enteros embalsamados); a veces, dentro de saquitos de tela roja o amarilla, aparecen semillas sagradas, pequeñas imágenes, *stupas*, plantas medicinales y bolsitas con piedras, que representan los cinco elementos. En las estatuas grandes se coloca un gran palo de madera (T. *Srog-sin*), que representa el árbol de la vida del que se cuelgan diversos objetos.

La base de la imagen se tapa y se sella, cerrándose con una placa de cobre (T. *zabs-bkag* o *zabs-sdom*), que generalmente se decora con símbolos (ver pág. 225). En algunas ocasiones, las figuras tienen un receptáculo en la espalda que cumple la misma función (nº 10 y 41).

6. HUELLAS PRODUCIDAS POR EL USO RITUAL.

Una vez realizada y consagrada la imagen, se convierte en un instrumento de meditación y en objeto de adoración, pudiendo afectar algunas prácticas a su aspecto externo; por lo tanto consideramos que deben ser tratadas en este apartado.

El tocar y frotar las imágenes es una costumbre muy antigua, y se hace sobre todo con las imágenes pequeñas, los amuletos, y con determinadas partes de las imágenes grandes situadas en los altares de los templos. Por lo tanto, es frecuente que algunas esculturas muestren en determinadas zonas un aspecto muy pulido debido al desgaste (nº 9, 12 y 33).

Generalmente, los tibetanos las tocan con la cabeza, y el roce provocado por esta costumbre es previsto por el artista, que realiza una concavidad en el lugar indicado, especialmente en las imágenes grandes. También, en Nepal la mayoría de las imágenes sufren el efecto del uso prolongado en los ritos. En determinadas formas de adoración las imágenes se bañan literalmente con líquidos lustrales o incluso pastas que pueden desgastar la superficie de la imagen (nº 1, 3, 11, 43 y 81). Lo mismo ocurre con la grasa procedente de las lámparas de los altares, aunque el daño suele ser menor. De hecho, la erosión producida por el frotamiento con bermellón o aceites indica que se trata de una imagen muy venerada.

En Tíbet, sin embargo, y éste es un criterio útil para poder localizar las diferentes piezas si no en su lugar de producción sí al menos de uso, las imágenes se manipulan menos y no se aplican ofrendas directamente sobre ellas. Los objetos tibetanos se conservan perfectamente debido al clima frío y seco, y a que se guardaban en los monasterios preservados de los agentes atmosféricos y de todo tipo de agresiones; mientras, los indios a veces se han encontrado bajo tierra, debido a que las condiciones políticas en algunas épocas han sido abiertamente hostiles al budismo, y además el clima es menos favorable para su conservación. Estos últimos no presentan siempre la base sellada, como es la norma con las imágenes tibetanas. Las imágenes u objetos que son introducidos en el interior de otras imágenes o *stupas* durante su consagración se conservan en buen estado.



nº 41. YAB-YUM: DHARMAPALA HAYAGRIVA Y PRAJNA
Colección privada. Madrid. Tibetano-chino, finales del
siglo XVIII-siglo XIX.
Cobre dorado con incrustaciones de piedras.
Alt.: 19'5 cm.

CAPITULO VI.- LA ICONOGRAFIA.EL PANTEON.

I.- INTRODUCCION.

La iconografía del arte tibetano es una de las más complejas del arte oriental, no sólo por su asimilación de elementos de otras tradiciones sino también por el carácter imaginativo del hombre tibetano, que tiende a materializar y personificar conceptos abstractos como las cualidades humanas, los dogmas, los principios filosóficos, e incluso los textos.

El resultado es un enorme panteón, uno de los más numerosos que existen, por lo que resulta difícil su sistematización y a veces presenta incoherencias que provienen de las diferentes interpretaciones de la tradición ⁷⁶.

Los iconos del arte lamaísta son símbolos que deben servir al fiel para trascenderlos y alcanzar el fin último del budismo: la Liberación. "Conviene hacer notar que según la concepción del budismo tántrico las divinidades ... no tienen existencia propia. No son más que medios que permiten al que medita progresar en el camino de la liberación. A cada paso de su elevación espiritual el aspirante tántrico deberá tomar conciencia de su vacío. El aspecto, en un primer momento desconcertante, de estas divinidades corresponde a esquemas del subconsciente humano. Estas formas, a menudo complejas, experimentadas por los místicos y racionalizadas por los iconografos, son sustento de significados simbólicos todavía poco estudiados, y quizás sujetos a variaciones importantes según la orden religiosa o la filiación espiritual" ⁷⁷.

La base de la iconografía del budismo tibetano la constituye la tradición india ⁷⁸, a la que poco a poco se van incorporando nuevas divinidades a la

⁷⁶. - Existen grabados donde aparece el panteón lamaísta completo, pero los ejemplos que han llegado hasta nosotros son relativamente escasos y tardíos. El panteón más grande contiene 787 imágenes, data del siglo XVIII y se encontró en Beijing en 1926. Rawson (1978), op. cit., pág. 175.

⁷⁷. - G. Béguin (1979), *Arts du Nepal et du Tibet*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Petits Guides du Grands Musées, nº 46, (C),pág. 16.

⁷⁸. - Parece que la primera corriente de budismo Vajrayana en India se desarrollo fundamentalmente en el nordeste, de hecho las pinturas budistas de Ajanta y Ellora del oeste de India, anteriores al siglo VII, muestran menor influencia Tantra y no aparecen divinidades características del tantrismo como Manjusri, las Taras o Prajnaparamita.

vez que se va ampliando el repertorio de santos o maestros venerados. Hay que señalar además la influencia china, visible sobre todo a partir del siglo XIII cuando se inicia la relación con la dinastía Yuan mongola.

Las representaciones no se dejan a la libre inspiración del artista, sino que, por el contrario, responden a normas fijas derivadas de tratados y textos, y en algunos casos son copias de otras imágenes ya veneradas pues esto garantiza su contenido iconológico y su eficacia ritual.

El origen de la mayoría de las imágenes está en la visualización que se produce tras la meditación. La visualización es una de las prácticas esenciales para lograr un estado consciente, pero liberado del razonamiento discursivo similar al que se puede obtener en el sueño o en el momento de la muerte. Se inicia con la concentración en el *mantra* correspondiente a la divinidad, para llegar a la "visión" de ésta, que el iniciado puede percibir, como una proyección de su interior, bajo un nuevo aspecto. Posteriormente el adepto describe la imagen que ha visto, los artistas le dan un soporte físico y pasa a englosar el panteón, dotada ya de un poder espiritual. Este origen visionario explica el carácter tremendamente fantástico, e incluso psicodélico, de algunas representaciones, y es justamente el aspecto más llamativo y atractivo del arte lamaísta para los occidentales.

El repertorio iconográfico que el artista maneja procede fundamentalmente de los *sadhanas* (o *dhyana*), textos rituales indios que recogen tanto las ceremonias necesarias para la visualización de las divinidades, como las normas iconográficas a seguir para su realización, y permiten, por lo tanto, su identificación posterior. En los *sadhanas* se describe el proceso de meditación por el que, a partir de la concepción de la Nada (*sunyata*), una sílaba-germen (*bi ja*) se transforma en una divinidad, y se dan las normas para su representación externa. Uno de los más importantes es el "*Sadhanamala*" indio (siglos VII-VIII) que recoge invocaciones o *sadhanas* que posteriormente serán traducidas al tibetano y recopiladas en el "*Tanjur*". Hay también textos tantras como el "*Heruka Tantra*" o el "*Hevajra Tantra*" que contienen indicaciones iconográficas; además, muchos manuscritos se acompañan de miniaturas, que facilitan la identificación de las deidades.

A veces encontramos obras en el arte del Himalaya que parecen dar muestras de incoherencia iconográfica al no ajustarse a las normas dadas en los textos (*sadhanas*) conocidos; esto puede deberse o bien a su inspiración en textos que en la actualidad no conocemos o, en el peor de los casos, al trabajo de un artista que ha perdido los cauces de acceso a los textos o a los sabios (sacerdotes y *lamas*) capaces de interpretarlos.

Dentro de esta producción artística tan reglamentada, sólo los adornos, los atributos y algunos detalles de las imágenes permiten al artista una mayor libertad creativa, reflejando los cambios en las modas; por eso, a veces, ayudan a la clasificación estilística de las piezas. Por otro lado, estos adornos y atributos no están exentos de significado dentro del profundo simbolismo del arte lamaísta, y enriquecen, completan y clarifican la interpretación de la imagen.

En este capítulo, primero explicaremos la evolución del panteón, inexistente en el budismo primitivo, a través del budismo Mahayana hasta el Vajrayana, para después ver las reglas generales de las representaciones que provienen de textos indios y tibetanos. Además, la gran cantidad de divinidades y sus diferentes aspectos hace necesaria la inclusión de una tipología general en la que se explican y describen las diferentes formas. Dado que es imposible la descripción de cada una de las iconografías, se recogen sólo las más importantes, y desde luego aquellas que aparecen en los objetos catalogados, que se señalan mediante su número correspondiente.

II.- EVOLUCION.

Al hablar del panteón del budismo tibetano hay que partir del primer budismo, en el que no se puede hablar aun de la existencia de divinidades, para después considerar el del budismo Mahayana, y su desarrollo, especialmente importante a partir del siglo VII, época en que se divulgan los "Tantras".

1. EL BUDISMO PRIMITIVO.

El budismo primitivo, u original, era una religión sin imágenes de dioses, de hecho Sakyamuni no sólo no se considera a sí mismo un dios, sino ni siquiera el fundador de una religión, y según la tradición tuvo que ser convencido para que predicara su doctrina.

Aunque en el hinduismo desde el siglo II a.C. se adoraban imágenes de dioses, en el budismo no se representa la figura de Buda por considerar que éste está por encima de cualquier intento de materialización y que su rasgo más característico es el *nirvana*, es decir la no existencia, el vacío. Sólo se alude a Buda a través de símbolos que hacen referencia a diversos aspectos de su vida, o a sus cualidades, como por ejemplo la *Triratna* (Tres Joyas), la *stupa*, el árbol, el trono vacío, las huellas de los pies, y la rueda o *chakra*. La mayoría de estos símbolos pasan a formar parte del programa iconográfico del budismo posterior. Sin embargo, sí existen representaciones iconográficas en el arte del primer budismo. Así, en las *stupas* de Bharhut y Sanchi encontramos representados en relieves los Jatakas (episodios de la vida de Sakyamuni, antes de ser Buda) con un sentido narrativo-didáctico, así como escenas de adoración a los símbolos que representan a Buda, y aparecen en escultura de bulto redondo los *yakshas* y las *yakshis*, especie de genios masculinos y femeninos, de los que derivarán las representaciones posteriores de los *Bodhisattvas*.

En realidad en el budismo primitivo no se da importancia a ninguna forma de ritual. Sólo se realizan acciones como la circunvalación de las *stupas* y el encendido de las lámparas, y los monjes dedican su tiempo fundamentalmente a la meditación, aunque sí parece existir una veneración especial hacia las reliquias (conservadas en *stupas*) del Sakyamuni (ver págs. 35-37).

2. BUDISMO MAHAYANA.

A partir del siglo II d.C., dentro de la evolución del budismo que supone el budismo Mahayana, aparecen en India las primeras representaciones de Buda.

Estas imágenes se hacen necesarias como instrumento de expansión de la religión, mucho más fácil si se apoya en un icono. Dentro de la tendencia mahayana de facilitar al fiel medios para la salvación, son encargadas por los fieles para obtener méritos, como ofrendas para los templos y los monasterios o para los altares domésticos. Posteriormente se desarrolla todo un ritual en torno a las imágenes.

Las primeras imágenes aparecen tanto en la escuela de Gandhara como en la de Mathura ⁷⁹. En ambas escuelas se trata de representaciones idealizadas (con una mayor tendencia al realismo en Gandhara por influencia helenística), aunque con diferencias evidentes, lo cual parece indicar que todavía no estaban codificadas las normas iconográficas.

La escuela de Mathura ha tenido una mayor repercusión en el arte indio posterior y presenta un repertorio iconográfico más amplio; se caracteriza por un mayor idealismo conceptual mucho más coherente al tratarse de imágenes de culto ⁸⁰.

El modelo tomado para la representación de Buda es el de un yogi idealizado, que ejemplifica la disciplina física y mental, con el pelo recogido y sentado semi-desnudo meditando bajo un árbol, pero con signos que indican su naturaleza sobrehumana o de *Chakravartin (lakshana)* (ver pág. 214).

⁷⁹. - No se sabe exactamente si una escuela es más antigua que la otra, o si sus inicios son paralelos. Para la mayoría de los autores la iniciadora es Gandhara, pero otros como A. Coomaraswamy (1985), *History of Indian and Indonesian Art*, N. York, Dover, (L), págs. 59 y 60, dan la iniciativa a Mathura. Esta última enlaza con los comienzos del estilo Gupta.

⁸⁰. - C. García-Ormaechea (1989), *El arte indio*, Madrid, Historia 16, "Col. Historia del Arte", nº 24, (L), pág. 46.

El paralelismo entre rey y dios es muy antiguo en el arte oriental, y probablemente tiene su origen en Irán. En los textos aparece frecuentemente la idea de que las divinidades deben representarse como reyes.

Aparecen también las representaciones de los *Bodhisattvas*, cuyo origen probablemente se remonta a los antiguos *yakshas* indios, aunque también podrían ser trasposiciones de dioses iraníes. Sus primeras representaciones se remontan a Gandhara (s. II d.C.) y en ellas aparecen como príncipes Kushana con el torso desnudo, echarpe y falda, turbante, joyas y bigote, con la *urna*, símbolo de la iluminación, rodeados de un nimbo que indica su carácter espiritual y llevando la *botellita*, *kundika*, u otro atributo. Posteriormente la diadema o corona, probablemente de origen centro asiático, sustituirá al turbante. En Sarnath, en la época Gupta (siglos IV-V), aparecen cada vez menos rígidos, iniciándose la doble flexión (*abhanga*).

Se trata de imágenes idealizadas y estereotipadas puesto que no son tanto la representación realista de un ser humano como la de la Budidad, o de determinadas cualidades budistas. Representan la compasión, el deseo de hacer llegar al hombre común la posibilidad de acceder a la Budidad, y por lo tanto no han perdido el primitivo carácter simbólico del budismo.

3. BUDISMO VAJRAYANA.

El panteón vajrayana, cuyo desarrollo comienza en India, es prácticamente inabarcable. El origen de las imágenes está en la ceremonia de la visualización, y el panteón se compone, además, de las divinidades que aparecen por su tendencia a materializar en iconos todo tipo de conceptos abstractos y, también, como resultado de su tremendo eclecticismo, que le lleva a asumir divinidades de otras religiones.

A pesar de la impresión que nos producen las imágenes lamaístas por lo elaborado de su iconografía, su riqueza ornamental y su expresividad, no debemos olvidar que son en realidad creaciones intelectuales que, para todo buen budista, nunca pierden su carácter abstracto y simbólico. Son pasos que acercan a la liberación, meros instrumentos, y el devoto sabe que no son importantes en sí mismas, sino que, por el contrario, son meros recordatorios de la necesidad de superar los obstáculos materiales.

Como figuras fundamentales del panteón aparecen los **Budas matafísicos** o **Jina Budas** que se enlazan mediante relaciones "familiares" con sus *bodhisattvas* y consortes correspondientes, adjudicándose a cada uno un *mantra* (cuya materialización en realidad son), un color, una dirección o punto cardinal, un *mandala* y un guardián de la puerta de su territorio o residencia (ver pág. 235).

En relación con los Jina Budas está la aparición del **Adibuda** o **Buda primordial**. Su origen estaría en la universidad monástica de Nalanda en torno al siglo X, y su inspiración deriva del "Kalachakra Tantra". El Adibuda es la divinidad en la que se observan más diferencias, tanto locales como entre las órdenes monásticas (ver pág. 232).

También empiezan a surgir las divinidades **terroríficas** por asimilación de divinidades locales, que eran, a su vez, personificaciones de las fuerzas naturales. Además, su aparición está influenciada por el tantrismo que hará que aumenten las divinidades terroríficas por la importancia que se da al aspecto destructor de los dioses (representado en el hinduismo por Siva y

Kali). A todo ello se une la influencia posterior de China, en cuyas representaciones artísticas ya existían dioses guardianes de aspecto terrorífico.

El desarrollo de las imágenes que representan la unión sexual (*yab-yum*) y de las divinidades femeninas a partir del siglo VII también se explica por la influencia Tantra. Se justifica en una creencia popular según la cual el dios escuchaba más fácilmente las plegarias si estas iban dirigidas no a él sólo sino también a su consorte. Además, tiene una explicación metafísica puesto que es en *yab-yum* cuando se realiza la unión perfecta entre los dos principios budistas (la sabiduría y la compasión).

Las diferentes divinidades del panteón reciben culto indistintamente en las diferentes zonas geográficas y órdenes monásticas, aunque su jerarquización y el Buda primordial (Adibuda) sea diferente.

Esto dificulta la esquematización del panteón, cuyas "familias" varían según la fuente consultada (ver esquema familias Jina, pág. 235).

III.- REGLAS GENERALES PARA LAS REPRESENTACIONES.

En este apartado recogemos las reglas de representación que de forma general se siguen para todas las divinidades. Si bien el aspecto concreto de éstas deriva de los *Sadhanas* (ver pág. 204), la iconografía del panteón vajrayana no es radicalmente diferente de la de los dioses hindúes. De hecho sus proporciones, posturas, gestos, e incluso los atributos, son los mismos. Esto es especialmente evidente en Nepal donde el culto budista coexiste con el hindú.

Estas reglas, utilizadas en todo el arte oriental, provienen en el caso del arte tibetano vajrayana de los "*Silpa Sastras*" indios, textos muy antiguos que pueden remontarse al período védico (1500-800 a.C.), aunque se recopilan y ordenan más tarde (800-300 a.C.), en los que se establecen unas reglas de representación que priman el contenido simbólico sobre el aspecto formal.

En la época Gupta (siglos IV-V) es cuando se sistematizan todas las reglas y preceptos iconográficos y se recogen en manuales de iconografía y estética. Como resultado existe una coherencia estilística en las diversas zonas de influencia Gupta, entre las que se encuentran los países del Himalaya, aunque con algunas diferencias entre ellas.

Es, también en la época Gupta, cuando se amplía el repertorio temático marcado por la predominancia de la figura humana, aparecen rasgos como la multiplicidad de miembros, se elaboran y fijan los gestos de Buda, y se popularizan los *Bodhisattvas*. Los elementos tomados de la Naturaleza o del medio animal sólo aparecen como símbolos o como elementos ornamentales. Todos estos rasgos están presentes en el arte lamaísta.

1. SISTEMA DE PROPORCIONES.

Como muchas otras reglas el modelo es indio y parece que data de la época Gupta (siglos IV-V). No es más que la transposición geométrica (iconometría) de los signos o de los rasgos de belleza de Buda; las proporciones son la medida de su belleza. Se emplea para todas las representaciones de las divinidades, aunque por ejemplo, en el caso de las terroríficas el canón empleado es más corto. En algunos casos podemos encontrar representaciones de imágenes desproporcionadas que no respetan las medidas de los brazos en relación al torso, por ejemplo, o que presentan miembros, como las manos, inusualmente grandes (nº 35 y 45); esto indica, como siempre que encontramos rasgos incoherentes con las reglas, o bien su pertenencia a una escuela que se ha apartado de la tradición clásica (por influencia china, por ejemplo), o a escuelas provinciales, o muy recientes, en las cuales no se ha utilizado la guía de un manual iconográfico y de un *lama*, quizás debido a condiciones de aislamiento o por tratarse de una producción hecha masivamente con fines puramente comerciales.

El sistema de proporciones parte de una red de líneas horizontales y verticales trazadas a partir de un eje vertical (la línea de Brahma) y simétricas respecto a él, tomando el palmo (*Tala*) como unidad de longitud. Esta unidad se corresponde aproximadamente a la distancia entre la punta del dedo pulgar y la del índice de una mano extendida ⁸¹, o en el rostro a la longitud entre el nacimiento del pelo y el mentón, y se divide en doce pulgares o dedos (*Anggula*).

Dentro de este sistema reticular se emplean escalas determinadas, siendo la más frecuente la de nueve palmos (*Navatala*), por lo que el cuerpo divino se divide en nueve secciones cada una de un palmo. Esta distribución se corresponde con una estructuración del cosmos en nueve zonas y responde a la analogía, característica del budismo, entre macrocosmos y microcosmos; sirve al propósito de fijar la forma de un ser humano ideal (Buda) en el que se refleja la imagen ideal del universo.

⁸¹.- En las imágenes pequeñas se utiliza como unidad el dedo anular, a veces el del donante, de manera que la huella de éste queda reproducida.

2. SIGNOS CORPORALES.

Se establecen en India en las primeras representaciones de Buda y probablemente su codificación, como la del sistema de proporciones, data de la época Gupta (siglos IV-V). Su origen podría estar en la meditación que tiene como tema de inspiración a Buda, por lo cual su concepción teórica sería anterior a su representación ⁸². Para facilitar la meditación se hace una descripción detallada de las ochenta marcas de belleza y las treinta y dos perfecciones (*lakshana*) que caracterizan a Buda, y muestran su naturaleza sobrehumana, de *Chakravartin* ("Soberano de los Cuatro Puntos Cardinales"). Además de los aquí señalados existen otros muchos, como por ejemplo, el pelo y los ojos azul oscuro, la frente amplia, los hombros redondeados, la piel suave y dorada, y los brazos largos, etc..., encaminados todos ellos a mostrar a Buda de forma emotiva, de manera tal que el que medita pueda entender su condición sobrehumana y, por lo mismo, cuando comience a representarse su imagen deben ayudar a recordar que no es simplemente algo material.

De los treinta y dos signos mayores (*Lakshana*) los más importantes son:

- *Ushnisha*: Casquete, o moño de rizos, símbolo de la sabiduría espiritual concentrada y de la Iluminación. En las primeras representaciones de Gandhara Buda no tiene rizos, porque se trata de un yogi que se ha recogido el pelo después de la Iluminación. Los rizos aparecen a fines del siglo II-principios del III en las escuelas de Mathura y Amaravati en forma de caracoles y girando a la derecha, del mismo modo que lo hace el ombligo, para indicar su naturaleza divina; se adoptan posteriormente en Nepal y Tíbet. La idea de la *ushnisha* formada por rizos podría provenir del pelo que se enrolla bajo el turbante.

⁸².- Eracle en A. Neveu (1975), op. cit., pág. II.

- **Urna:** Especie de tercer ojo, pero diferente de éste aunque se compare a veces con el tercer ojo de Siva. Aparece en el centro de la frente y es símbolo de la Iluminación o de la visión espiritual. En realidad es un rizo de pelo y podría tener su origen en la unión de las dos cejas. Aparece desde el siglo II d.C. en Gandhara y Mathura y se utiliza menos en la época Gupta (siglos IV-V).
- **Lóbulo de la oreja alargado:** Recuerda la vida de Siddhartha cuando era príncipe y llevaba pendientes (incluso tiene un agujero), y posteriormente es signo de sabiduría, sin que parezca responder a un simbolismo más complejo.
- **Ojos:** Entre párpados semicerrados, en forma de loto, y bajo cejas como arcos en tensión, aluden a la pureza y universalidad de la mirada de Buda.
- **Sonrisa:** Símbolo de la serenidad, "con labios como frutas jugosas".
- **Pliegues en el cuello:** (*Trivali*) Símbolo de la felicidad y belleza, y de la energía de la voz. Recuerdan a la caracola (*shankha*) cuya boca con frecuencia está rodeada de tres pliegues.
- **Nimbo:** Aureola de santidad en torno a la cabeza, cuyo origen probablemente está en el disco solar de origen persa; es la representación gráfica del aura, que acompaña a la visión de la divinidad, y que es sólo visible a través del ojo interior, el tercer ojo, de los santos. Su presencia indica la naturaleza divina de la figura representada.
- **Dedos de los pies y de las manos unidos por membranas:** Se utiliza sobre todo en las manos desde la época Gupta (siglos IV-V). Podría venir de la idea de red: la doctrina búdica como red que atrapa al mundo, o de la hoja de palmera que parece una mano con los dedos unidos por membranas. Desde luego está en relación con los patos que tiene membranas en los pies que les permiten nadar por el agua, del mismo modo que el fiel budista atraviesa el mundo fenoménico (*samsara*). Desde el punto de vista plástico, incluso podría derivar de consideraciones de tipo práctico: para aumentar la durabilidad al proteger los dedos de las imágenes.

3. POSTURAS O ASANAS.

Habitualmente las imágenes se hacen para ser vistas desde el frente, lo cual no impide que en la mayoría de los casos los detalles se continúen en la parte posterior. Pratapaditya Pal señala que, tanto la postura estática de pie como la sedente de meditación, parecen las más apropiadas para representar un icono que se verá y adorará desde un sólo punto de vista, y que reproduce formas inertes como corresponde a la materialización de una idea abstracta ⁸³. Hay que tener en cuenta que las primeras representaciones búdicas se hacían tallándolas en la piedra de los monasterios rupestres (como sucede en Bamiyan, Asia Central) y de ellas también deriva una tendencia a la frontalidad y a lo estático.

Las posturas se pueden dividir en dos grupos:

- **Estáticas:** son las que adoptan las divinidades benéficas, los Budas y los *Bodhisattvas*.
 - . De pie:
 - . *Samapada*: nº 1. Simétrica y frontal, generalmente con las manos pegadas al cuerpo para resaltar la inmovilidad.
 - . *Abhangā* nº 6, 8, 47 y 49. Con ligera flexión.
 - . *Tribhangā* nº 5. Con triple flexión, del cuello, el talle y la rodilla.
 - . Sentados:
 - . *Padmasana, Vajrasana, Dhyanasana* o *Vajraparyankā*: nº 9, 11-15, 18-25, 28-31, 33-38, 42. Actitud del asceta en meditación, mostrando ambas o sólo una planta del pie. Puede aparecer la *vajra* como símbolo de esta postura, haciendo referencia a la meditación de Buda en Bodhgaya.
 - . *Bhadrasanā* A la occidental, con las dos piernas colgando, propia de Maitreya. nº 50.

⁸³ - P. Pal (1986 II), *Indian Sculpture*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. Univ. of California Press, 2 vols. (vol. 1, 500 a.C.-700; vol. 2, 700-1800, ed. en 1988) (L), 2º vol., pág. 45.

- . *Lalitasana*: Actitud relajada, con la pierna izquierda doblada reposando sobre la derecha que cuelga (también puede ser al revés) y apoya en una flor. Propia de las Taras ((nº 26, 27, 32, 43 y 45)) y de los *Bodhisattvas*. ((nº 39)) Su origen está en la leyenda que cuenta que cuando Buda despertó de su meditación las flores de loto se abrían espontáneamente a su paso.
- . *Maharajalilasana* o *Rajalilasana*: Actitud real, es una variante de la anterior. La pierna izquierda está doblada en vertical y la derecha colgando (o al revés). Propia de *bodhisattvas* como Avalokitesvara y Manjusri ((nº 39)), de divinidades hindúes (nº 2 y 7) y de reyes ((nº 40)).
- . Tumbados:
 - . *Paranirvanasana*: La actitud que toma Buda en el momento del *Paranirvana* o muerte física.
- . En abrazo o cópula sexual:
 - . *Yab-yum* (padre-madre): Es característica de Tíbet y Nepal. Muestra a la divinidad principal abrazada a su *shakti* o *prajna* en unión sexual. La divinidad masculina puede estar sentada en *padmasana*, mientras su consorte le rodea las caderas con las piernas.
- Dinámicas: características de las divinidades terroríficas, los Dharmapala y los reyes guardianes.
 - . *Pratyaldha* (nº 10, 41 y 44) o *Alidha* (nº 4 y 43)..
Los personajes aparecen en actitud de dar pasos hacia la derecha o hacia la izquierda.
 - . *Ardhaparyanka*: Actitud de danza, propia de las Dakinis ((nº 60 y 61)) y de Hevajra.
 - . *Yab-yum* (padre-madre): ((nº 4, 41 y 43)). En unión sexual dinámica. La divinidad masculina da un paso hacia la derecha, o hacia la izquierda, mientras la *prajna* le ciñe las caderas con una de sus piernas.

4. GESTOS O MUDRA.

No sólo sirven para identificar a las divinidades que se expresan mediante estos gestos o posturas ritualizadas, sino que el sacerdote los utiliza en los ritos, acompañando a los *mantras*, para comunicarse con la divinidad. Muchos son comunes con el hinduismo, aunque en el budismo se suelen relacionar con episodios de la vida de Buda, a la que aluden. Los gestos pueden realizarse de forma independiente o conjunta con las dos manos.

Estos son los más importantes y aparecen en las imágenes tanto de Budas y como de *Bodhisattvas*:

- . **Abhaya mudra** nº 6 y 49. Gesto de no temor o de protección. La mano aparece levantada mostrando la palma. En la historia de la vida de Buda se relaciona con el episodio del elefante salvaje ⁸⁴. Aparece en el período Kushana (siglo I a.C.-IV d. C.) y es común a las imágenes hindúes.
- . **Bhumisparsa mudra** nº 38 y 42. Símbolo de la sabiduría y de la Iluminación. Buda después de haber resistido las tentaciones de Mara toma a la tierra por testigo, tocándola con la mano. Aparece casi siempre en los Budas, con frecuencia bajo el aspecto de Akshobhya. (nº 11-13, 18, 24, 25 y 29)
- . **Dharmachakra mudra** nº 15, 23, 34 y 50. Gesto de girar la rueda de la doctrina, alude a la predicación en Sarnath, es el *mudra* de la enseñanza. La mano derecha en *vitarka mudra* parece sostenida por la izquierda. Aparece sólo en las imágenes budistas.
- . **Dhyana o Samadhi mudra** nº 19-21, 28, 30, 35-37. Actitud de meditación, con la palma de la mano derecha sobre la de la izquierda. Hace referencia al momento de alcanzar la Iluminación, a la perfección, y a la concentración en el *Dharma*. Gesto que también aparece en la estatuaria hindú puesto que es él que adoptan los yogis durante sus ejercicios de meditación.

⁸⁴. - Según narra la leyenda la predicación de Buda le granjeó enemigos entre los que destaca Devadatta. Este planeó varios atentados, uno de ellos consistió en mandar a un elefante ebrio con la intención de que aplastase a Sakyamuni. Sin embargo el animal quedó hechizado por la energía espiritual de Buda y se postro ante él.

- . **Varada mudrā** n.º 5, 6, 26, 27, 32, 33 y 45. Gesto de dar, símbolo de la misericordia, se suele realizar con la mano izquierda y en general en asociación a otro gesto que se realiza con la mano derecha. Su origen está en el período Gupta (siglos IV-V); es un gesto común a las imágenes hindúes.
- . **Vitarka mudrā** n.º 16, 17, 26, 27, 32, 33, 39, 43, 45, 46 y 48.
Actitud de argumentación, alude a una de las fases de la predicación de Buda. A veces aparece en las dos manos, con los dedos índice y pulgar unidos formando un círculo, aludiendo a la rueda de la doctrina.

El resto de los *mudras* que se señalan aparecen en las divinidades menores, en algunos *Bodhisattvas* y en las divinidades terroríficas. Existen además algunos gestos menores que sirven para sujetar los atributos.

- . **Prajñalingamabhinaya o vajrahumkara mudrā** n.º 22. Gesto de gran energía. Con las dos manos entrelazadas sobre el pecho, sujetando con frecuencia los atributos principales (*vajra* y *ghanta*). Aparece sobre todo en las imágenes en *yab-yum* (n.º 4 y 48) y es en realidad una variante del *Vitarka mudra*.
- . **Anjali o puja mudra o namaskara mudrā** n.º 14 y 31. Gesto de saludo, homenaje o adoración, las dos palmas se juntan hacia arriba frente al pecho (equivalente al gesto de oración cristiano) evocando la forma de un capullo de loto.
- . **Tarjani mudrā** Mudra de las divinidades terroríficas que indica amenaza. El índice y el meñique aparecen extendidos mientras el resto de los dedos están doblados. Aparece también en Occidente como gesto de protección frente a la mala suerte.

5. MULTIPLICACION DE CABEZAS, BRAZOS Y PIES.

Ya se utilizaba en el hinduismo para aludir a la omnisciencia "toda sabiduría" (multiplicación de cabezas n^o 23, 41 y 48), omnipotencia (de brazos n^o 1, 3, 4, 7, 14, 23, 34, 41 y 48) y la omnipresencia (de piernas n^o 41), a través de la representación de actitudes sucesivas simultáneamente; por lo tanto parece una alusión a la naturaleza cósmica de las divinidades, especialmente cuando las imágenes tienen cuatro brazos (los cuatro puntos cardinales).

Según Pratapaditya Pal su existencia no es anterior al período Kushana (siglos I a.C.-IV d.C.)⁶⁵, mientras que para A. K. Gordon es un rasgo diferenciador de las divinidades tántricas⁶⁶. Sin embargo, existen antecedentes ya en el valle del Indo (torsos de Harappa del 2000 a.C.), y hay que tener en cuenta que algunos conceptos y elementos tántricos pueden rastrearse hasta este período, como veremos al hablar de la representación de la sexualidad como fuerza creadora. Coomaraswamy añade, además, la necesidad de varios brazos para llevar los diferentes atributos⁶⁷.

Indudablemente la multiplicación de miembros y cabezas implica una mayor madurez técnica por parte del artista que debe situarlos de manera creíble y, a la vez, dentro de una armonía estética.

⁶⁵.- P. Pal (1986 II), op. cit., vol. II, pág. 38.

⁶⁶.- Gordon, A. K. (1967), *The iconography of Tibetan Lamaism*, N. York, Paragon, (L), pág. 42.

⁶⁷.- Ver Coomaraswamy (1923), op. cit., pág. 37 de la introducción y pág. 36.

6. ATRIBUTOS.

Son los símbolos o instrumentos rituales que las divinidades normalmente sostienen en la mano, o aparecen delante de ellas, y que ayudan a identificarlas, pues aluden a su poder y a la función que desempeñan. Aparecen también en las divinidades hindúes, variando su significado según el contexto. Son muy numerosos y se suelen fijar a las manos de las divinidades soldándolos, o mediante un engarce y, lamentablemente, a veces se han perdido. Son bastantes útiles para la datación de las imágenes, porque a través de su tipología se puede ver una evolución.

Al existir en el budismo Vajrayana una serie de familias místicas ligadas a los Jina Budas el atributo de estos suele hacerse extensivo al resto de sus miembros, así la familia de Vairocana tiene como atributo la rueda (*chakra*), la de Akshobhya el rayo (*vajra*), la de Ratnasambhava la joya (*ratna*), la de Amitabha el loto (*padma*) y la de Amoghasiddhi la espada *khadga* (ver pág. 235).

Los atributos que se citan a continuación aparecen explicados más extensamente en el apartado correspondiente a Símbolos (se indica el número de página en cada uno):

- . **PADMA**, (T. *pema*). El loto. n.º 47 y 50. Atributo de Vishnu (n.º 1), en cuya mano derecha suele aparecer, de Siva (n.º 3), de las Taras (n.º 3, 32 y 33), de Vairocana, de Manjusri (n.º 3, 39), de Avalokitesvara (n.º 14), sobre todo en su advocación de Padmapani (n.º 6), y de Prajnaparamita. (ver págs. 265-268).
- . **CHAKRA**, (T. *korlo*). La rueda. Atributo de Vishnu (n.º 1) que la utiliza como arma arrojadiza, y de Maitreya (n.º 50). (ver pág. 270).
- . **STUPA**, (T. *chorten*). Relicario. Atributo de Ushnishavijaya. (ver págs. 271-274).
- . **KALASA**, (T. *bumpa*). El vaso o jarro ritual. n.º 16. Atributo de Amitayus (n.º 19-21, 30).. (ver págs. 274 y 275).
- . **SHANKHA**, (T. *dung*). La caracola. Atributo de Vishnu (n.º 1) que la utiliza para asustar a los enemigos con su sonido. (ver pág. 275).

- . **NAGAS**, (T. *lu*). Las serpientes. Atributo de Vishnu (nº 1) como símbolo de la sabiduría y de la astucia, y de Siva (nº 3). Luego pasa a ser el ornamento de las divinidades terroríficas (nº 10 y 44). (Ver págs. 275 y 276).
- . **VAJRA**, (T. *dorje*). El rayo. nº 41 y 48. Atributo de Vajradhara, Akshobhya (nº 11, 18 y 29) y Vajrapani, tanto en su aspecto tranquilo (nº 38) como terrorífico (nº 10 y 44). Aparece asociado a la **GHANTA** en Vajrasattva, Vajradhara (nº 22), Daka (nº 63), Samvara (nº 4) y Siva (nº 3). (Ver págs. 278 y 279).
- . **VISVAVAJRA**: La vajra doble. Atributo de Ushnishavijaya. (Ver pág. 279).

El resto de los atributos aparecen sobre todo en aquellas divinidades dotadas de múltiples brazos. Parece que hay relación entre el aspecto de éstas y el dinamismo propio de Siva que también usa parte de estos atributos. Muchos de ellos son objetos rituales ligados al Tantra, de aspecto macabro por tratarse de instrumentos mortíferos y aparecen adornados con cráneos o cabezas cortadas. Se explican más extensamente en el apartado de Objetos Rituales, indicándose el número de página en cada uno de ellos.

- . **Las armas**: aluden a la lucha de las divinidades contra fuerzas maléficas de todo tipo. Representan virtudes y pasiones:
- . **KHADGA**, (T. *raltri*). Espada llameante, atributo de Vairocana y de su *Bodhisattva* correspondiente, Manjusri (nº 8, 9, 15 y 39), que la utiliza para combatir la ignorancia; también es uno de los atributos de Siva (nº 3).
- . **TRISULA**, (T. *khatvanga tsesum*). El tridente, atributo de Siva y de Samvara (nº 4). Se asocia al fuego y a la virilidad.
- . **PARASU** nº 3. Especie de hacha con mango muy largo y aspecto de cetro. Atributo de Samvara (nº 4). Alude a la acción de cortar árboles, abriendo el camino que lleva al conocimiento. Muy similar a la **ANKUSA**, gancho en forma de trompa de elefante utilizado para domar a estos animales. Es también un objeto ritual.
- . **CAPA** y **SARA**. El arco y la flecha, atributos de Ushnishavijaya. Se utilizan en la lucha contra las pasiones, y simbolizan la concentración y la sabiduría. Su unión también es símbolo de amor.
- . **GADA**. Especie de maza. Atributo de Vishnu (nº 1).

- . **PASA**, (T. *zhag*). Lazo para atrapar a los enemigos. Atributo de Siva (nº 3), Vajrapani (nº 10), Samvara (nº 4) y Ushnishavijaya.
- . Los objetos rituales o accesorios de culto:
- . **KAPALA**, (T. *todpa*) Copa ritual realizada con un cráneo humano, suele ser el atributo de las *prajnas* que ofrecen en ella sangre a sus consortes (nº 41), como sucede con Vajaravarahi (nº 4). Atributo de Samvara (nº 4) y de Padmasambhava (nº 46). (Ver pág. 325).
- . **KARTRIKA**, (T. *triguk*). Hacha, es el atributo de Samvara y de su *prajna* (nº 4) y de varias divinidades terroríficas, en especial de Mahakala. (Ver pág. 324).
- . **KHATVANGA**, Cetro ritual, atributo de Samvara. (Ver pág. 315).
- . **PHURPA**, Puñal de triple hoja. Es el atributo de Hayagriva (nº 41). (Ver pág. 321-324).
- . **PUSTAKA**, (T. *pecha*) nº 47. Libro. Es el atributo de Vairocana y Manjusri (nº 8, 9, 15 y 39). En algunas ocasiones, y sobre todo como elemento decorativo, aparece en forma de rollo por influencia china.
- . **MALA** . El rosario. Es uno de los atributos de Avalokitesvara (nº 14 y 31) y de Amitabha. (Ver pág. 307).
- . **DAMARU**. Tambor realizado con cráneos humanos. Atributo de Siva (nº 3), especialmente en su advocación de Nataraja. Atributo de Samvara (nº 4). (Ver pág. 311).

Además, a veces aparece la efigie de Buda como atributo (por ejemplo, de Ushnishavijaya) o en el tocado de las divinidades indicando su pertenencia a la familia correspondiente (nº 10 y 31). También se utiliza la cabeza cuádruple de Brahma (nº 4) como trofeo que indica la superioridad sobre los dioses hindúes, o la piel de un animal vencido, que la divinidad ha convertido en parte de su vestuario. Este es el caso de la piel de elefante, cuyo origen estaría en el culto a Siva y simboliza la ignorancia aplastada⁸⁸. Es uno de los atributos de Samvara (nº 4) que la sostiene por encima de sus hombros.

⁸⁸.- Aparece reflejado en la leyenda según la cual el demonio Nila se convirtió en elefante para llevarse a Parvati. Virabhadra, el hijo de Siva lo mató y ofreció la piel a su padre.

7. TRONOS O PITHA.

Con frecuencia las divinidades aparecen sobre un pedestal, un trono o asiento. Estas bases son uno de los elementos de la imagen que permiten una cierta libertad al artista, y en los que se observa con mayor facilidad una evolución estilística. Existen varios tipos.

Por ejemplo, son frecuentes los animales (*Vahana*), posiblemente en recuerdo de cuando estos eran divinizados; pueden ser vehículos (por ejemplo el león, *Simhavaḥana* n.º 40, o el elefante n.º 39). Los leones también aparecen, a veces, decorando los tronos escalonados (*Pithika*) (n.º 14 y 43) de origen indio que aluden al monte Meru.

También existen tronos cuadrados (n.º 7 y 49), o en forma de asiento (n.º 35-37 y 50). Algunas imágenes pueden sentarse sobre cojines (especialmente los *lamas*).

Pero, desde luego, el más representativo es el loto (n.º 1, 3-6, 8-19, 21, 23-34, 38-47 y 50) que puede tener una o dos filas de pétalos y que constituye un elemento útil para la clasificación de las imágenes según su forma y la distribución de los pétalos, en una o dos fila, y en número par o impar.

Además, la parte posterior puede continuar el motivo decorativo de la parte frontal o quedar lisa, y a veces presentar un dibujo de roleos (n.º 24) que permite datarlo en el arte tibetano-chino posterior al siglo XVII.

Otro de los elementos útiles para la clasificación de las imágenes lo constituyen las tapas de las bases que se colocan en el momento de la consagración y que suelen tener como decoración y símbolo una *visvavajra*, en cuyo centro pueden aparecer diferentes marcas.

La *visvavajra*, según P. Pal, es característica de Tíbet y no aparece en India ni en Nepal ⁸⁹. A. Neven ha realizado una tipología de estas ⁹⁰ (ver

⁸⁹.- P. Pal (1969), op. cit., pág. 187.

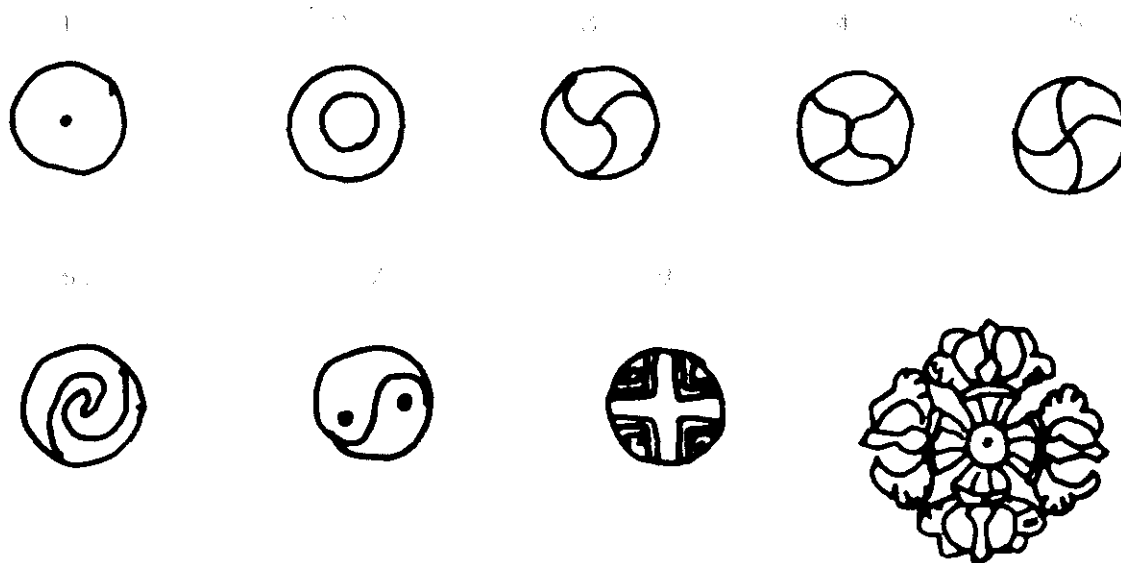
⁹⁰.- A. Neven (1975), op. cit., pág. 18.

ilustración pág. 225), y P. H. Pott coincide con él al reconocer dos marcas como características: el punto o *bindu* propio de Nepal, y el *yin-yang* que indica un origen chino ⁹¹.

También aparece, asociado al trono, la aureola (*Prabhamandala*), que en algunas imágenes se sujeta mediante engarces en la parte posterior. Probablemente en India existe desde el siglo II (período Kushana), pero su uso se generaliza en el período Gupta, siendo una constante del arte Pala (siglos VIII-IX). La aureola se adorna con frecuencia con llamas estilizadas (nº 1, 9, 15, 37), que simbolizan el conocimiento que destruye la ignorancia.

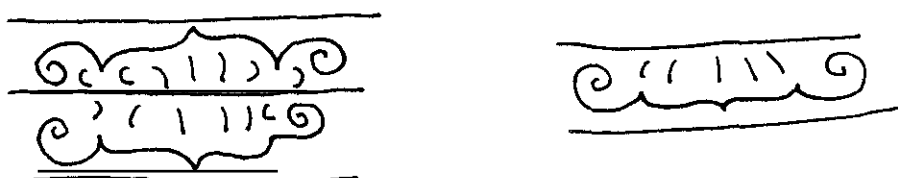
⁹¹. - P. H. Pott (1951), *Introduction to the Tibetan collection of the National Museum of Ethnology, Leiden*, Leiden, Brill (C), pág. 38.

MARCAS EN LA TAPA DE LA BASE DE LAS IMAGENES.
Según A. Neven (1975), op. cit., pág. 18.



- 1.- *Shinde*. De origen tibetano. Se usa en Tibet y Nepal. ((nº 10))
- 2.- *Chakra*. De origen tibetano. Se usa en Tibet y Nepal. ((nº 22))
3. y 4.- De los fines de la esvástica (línea en movimiento y una serie de dobles *Wu-yang*). De origen tibetano. Se usa en Tibet. ((nº 3, 20 y 59))
- 5.- Variante de la esvástica. Se usa en Tíbet y China. ((nº 24))
- 6.- Dos joyas, o querubitas. Se usa en Tibet y China (dinastía Ming). ((nº 21))
- 7.- Se usa en China. ((nº 17, 23, 26, 27 y 47))
- 8.- Se usa en la religión Bon. ((nº 38))
- 9.- *Wu-yang*. ((nº 31))

**ROLEOS QUE APARECEN EN LA PARTE POSTERIOR DE LA BASE
A PARTIR DEL SIGLO XVII.**
((nº 21, 24, 34 y 43))



8. ASPECTO.

Como en la mayoría de las representaciones orientales la concepción de las imágenes en el budismo Vajrayana parte de la idea de lo caduco de la vida terrenal, absolutamente opuesta al antropocentrismo occidental. Por eso las divinidades tienen un aspecto idealizado, no envejecen, porque representan a una etnia suprahumana.

Configuran un tipo por encima de las individualidades, imperecedero e inmutable que debe conmover al fiel sugiriéndole y haciéndole palpable las cualidades de la divinidad, de manera que lo no representado de forma abiertamente realista puede ser conocido por medio de la analogía⁹²; por lo tanto, se pone énfasis en su sensualidad, aspecto que acerca al hombre a la divinidad a través de las emociones que provoca.

La teoría de los Tres Cuerpos (*Trikaya*), que supuestamente un Buda puede asumir simultáneamente, explica la variedad de aspectos que presentan las divinidades⁹³. Se genera así un amplio panteón, en el que se pueden establecer algunas tipologías. En general, las divinidades parecen adecuarse a dos prototipos que son también comunes al arte hindú: el del príncipe, adornado con diademas y todo tipo de joyas; y el del yogi, de cabello enmarañado, que aparece semi desnudo, cubierto con pieles de animales y ornamentos en forma de serpientes, aunque también puede llevar joyas.

⁹². - Esto se manifiesta en fórmulas fácilmente comprensibles, que evocan sensaciones y sentimientos (*Sadrisyam* o Ciencia de las Comparaciones).

⁹³. - El primer cuerpo (*Dharmakaya*) es el cuerpo absoluto, cósmico, sin forma, la propia naturaleza búdica. Es el más difícil de representar, casi irrerepresentable, pero se reconoce en el icono más idealizado, más abstracto del budismo, el Buda asceta, desnudo y sin adornos. El segundo, *Sambhogakaya*, cuerpo glorioso o de la completa felicidad, es una forma sutil o mística que sólo puede ser vista por el ojo interior de los santos, es decir de los *Bodhisattvas* o de los iniciados, tras larga meditación, pero que puede transmitirse al resto de los fieles a través de las imágenes. El *Nirmanakaya*, tercer cuerpo o de la encarnación, el humano, la forma material en que la Budidad, según un concepto típicamente mahayana, se manifiesta ante los hombres a través de los Budas históricos o de sus reencarnaciones. No es eterno, cambia de forma continuamente, y estos cambios son las sucesivas encarnaciones (*tulkus*).

Prácticamente todas las divinidades, masculinas o femeninas, pueden aparecer bajo un aspecto sereno o terrorífico. Los *lakshana* aparecen sólo en las divinidades serenas. Los colores de las divinidades también varían según sean pacíficas o terroríficas; el azul claro denota que son divinidades celestiales, y el amarillo, y especialmente el blanco, se usa para las pacíficas; el azul oscuro, el negro y el rojo es el utilizado para las terroríficas, reservándose el negro para las más diabólicas.

Cuando aparecen juntas varias divinidades se utiliza la perspectiva jerárquica, las figuras más importantes se destacan claramente por su tamaño, y en las representaciones en que aparecen muchas figuras éstas se colocan ordenadas de forma muy estricta. La ordenación o jerarquización deriva de la idea de la transmisión o linaje.

Se pueden diferenciar varios tipos de divinidades según su aspecto:

- 1) LOS BUDAS O ASCETAS. (n^os 11-13, 15, 24, 25, 28, 29, 39 y 40). Se trata del icono más idealizado y perfecto, que parte del modelo del asceta o yogi, en el que se reconocen los *lakshana*, o rasgos de un *Chakravartin*, y cuyo modelo original es Sakyamuni "El sabio de los Sakya", el Buda histórico correspondiente a nuestra era. Aparece vestido, como corresponde a un yogi-monje, con el atuendo monacal (*sanghati*), que consiste en un manto sin coser que cruza el hombro izquierdo y se recoge con el cingulo monacal, símbolo de la austeridad. En realidad hay dos vestiduras más, aunque la más visible sea el *sanghati*; una inferior que se sujeta en las caderas y que, a veces, se perfila en los tobillos, y una superior que llega hasta las rodillas. Los Budas pueden incluso llevar joyas, pero nunca presentan multiplicación de cabezas o miembros como otras divinidades ya que perderían su carácter humano idealizado representado en eterna juventud. No tienen atributos aparte de la *vajra* (n^os 11, 13 y 29), que aparece a veces a sus pies, y el cuenco de limosnas (*patra*) (n^o 28).

II) LOS BODHISATTVAS. (n^o 4-6, 8, 9, 14, 19-23, 26, 27, 30-39, 43, 45, 47 y 49). Son personificaciones de cualidades budistas, tratadas como manifestaciones celestiales, tanto femeninas como masculinas, cuya gloria se representa a través de abundantes adornos y joyas, en relación con el concepto que parte del hinduismo y establece una analogía entre lo teocrático y lo aristocrático (dioses como príncipes, y príncipes como dioses). Llevan pendientes, collares, pulseras, brazaletes, tobilleras, chales⁹⁴ y guirnaldas. En un principio tienen un turbante, después aparece el tocado adornado con joyas, bien como una elevación formada por el pelo (*jatamukuta*) o como una corona propiamente dicha (*mukuta*), generalmente una diadema de cinco puntas⁹⁵. Van vestidos con una falda larga o corta, y los masculinos suelen llevar el cordón sagrado cruzando desde el hombro izquierdo a la cadera derecha. Quizás sean las imágenes en las que es más fácil distinguir épocas o estilos porque los adornos tienden a reflejar las modas coetáneas.

III) LAS DIVINIDADES TERRORIFICAS. (n^o 10, 40, 41, 44, 60, 61, 63, 71 y 74). Tienen una apariencia fácilmente diferenciable porque están adornadas con elementos macabros; no presentan un aspecto sereno, ni los *lakshana*, hacen gestos agresivos, y se caracterizan por su dinamismo. Su rostro aparece con expresión de pasión o de ira, propio de los seres de gran energía; con ojos desorbitados, cejas fruncidas, bocas gesticulantes, a veces con colmillos protuberantes, cabellos erizados como si fueran llamas, cortas barbas rizadas y tercer ojo. Con frecuencia tienen varios brazos, que indican la naturaleza cósmica de su poder, con dedos de uñas largas, con los que sostienen diversos atributos. Tienen cuerpos grandes, de vientre prominente, y muestran los genitales en alusión a su gran potencia

⁹⁴.- Chales o cintas chinas que aludirían a la aureola en el taoísmo.

⁹⁵.- En las coronas hay una evolución desde las de tres picos a las de cinco (alusión a los cinco Jina Budas). En el catálogo de Tibet's House Museum (1966). *Second Exhibition of Tibetan Art*. N. Delhi, Tibet's House Museum (C), págs. 5 y 6, la aparición de ésta se explica como resultado de las ofrendas que van colocando los devotos sobre la corona de la divinidad.

sexual. Se adornan con una diadema rematada con cinco cabezas de muertos o con calaveras, que también forman sus guirnaldas y collares, y con joyas hechas de huesos humanos y adornos de serpientes. Su vestimenta consiste en una piel de tigre o de elefante. Aparecen en una aureola de llamas rojas y humo negro, como símbolo de la energía sobrenatural que se libera en los campos de cremación. Generalmente, a sus pies están los seres monstruosos a los que han sometido, o bien danzan sobre cadáveres en alusión a lo transitorio de la vida terrenal; pueden ir acompañadas de asistentes.

IV) PERSONAJES HISTÓRICOS. (nº 15-17, 42 y 46). Existen una serie de personajes históricos o legendarios que, por ser considerados encarnaciones de divinidades, reciben también culto. Muchos de ellos, como Padmasambhava o Tsongkhapa, jugaron un papel fundamental en la evolución religiosa de Tíbet. En otras ocasiones se trata de *lamas* de las diversas órdenes especialmente venerados.

Se representan de forma sobria y realista, aunque no se pueda hablar exactamente de retrato. Tienen atributos o símbolos que hacen referencia a la divinidad de la que son reencarnaciones.

IV.- ESQUEMA GENERAL DE LAS DIVINIDADES.

. BUDAS: nº 78

- Sakyamuni nº 28 y 51
- Adibuda: Vajradhara (nº 22), Vajrasattva y Samantabhadra o Mahavairocana.
- Jina Budas: Akshobhya (este) (nº 11-13, 18, 24, 25, 29 y 54), Ratnasambhava (sur), Amitabha (oeste), Amoghasiddhi (norte) y Vairocana (centro).
- Otros Budas:
 - . Manusibudas: Maitreya (nº 50).
 - . Budas de la confesión.
 - . Budas de la medicina.

. BODHISATTVAS:

- Avalokitesvara. (nº 6, 14, 31 y 84)
- Manjusri. (nº 8, 9, 39, 61 y 84)
- Vajrapani. (nº 38 y 84)
- Amitayus. (nº 19-21, 30, 35-37 y 61)

. YIDAM: Samvara (nº 4)

. BODHISATTVAS FEMENINOS: nº 47

- Taras: Sitatara (nº 33) y Syamatara (nº 5, 26, 27, 32, 43 y 45)
- Prajnaparamita
- Ushnishavijaya (nº 23, 34 y 90).
- Vajravarahi (nº 4).

. YAB-YUM: nº 4, 41, 48 y 93.

. DIVINIDADES TERRORIFICAS:

- Bodhisattvas de aspecto terrorífico: Vajrapani (nº 10, 44 y 61).
- Dharmapalas:
 - . Hayagriva (nº 41)
 - . Yama (nº 94)
 - . Kubera (nº 94)
 - . Mahakala (nº 94)
 - . Sri-Devi (nº 94)
 - . Beg Tse (nº 94)

- Lokapalas: Vaisravana (nº 40)

- Dakinis. (nº 60 y 61)

. PERSONAJES HISTORICOS:

- Mahasiddhas:
- Arhats.
- Maestros Tibetanos: Padmasambhava (nº 46).
- Lamas (nº 15-17 y 42)

. DIVINIDADES HINDUES ASIMILADAS:

- Indra. (nº 2)
- Siva, (nº 3)
- Vishnu (nº 1).
- Ganesh (nº 7 y 60).

V.- LOS BUDAS.

Constituyen sin lugar a dudas el icono más distintivo y el más representado del arte budista; no ocurre lo mismo con otras divinidades que se comparten con otras religiones. Surgen a partir de una concepción de la Budidad como algo por encima de lo humano y terrenal (representado por Sakyamuni), perfecto, infinito (su vida es ilimitada debido a la gran cantidad de méritos acumulados) y omnisciente. Es probable que el inicio de las representaciones de Buda esté en esta idea de sobre-humano, pues lo que en realidad se está representando es un principio espiritual.

La idea del Buda como monarca universal (*Chakravartin*), capaz de ejercer su influencia en todas las direcciones, se desarrolla en el budismo Mahayana hasta el punto de que aparecen múltiples Budas como manifestaciones de la Budidad, que se suceden a lo largo del tiempo (ver págs. 39-40). Del mismo modo que hay un Buda histórico, podrían haber existido otros Budas en el pasado, en otras eras y con otros ciclos, y la multiplicación de Budas respondería a grados o estadios en el proceso de la meditación o transmutación. De hecho, para el budismo Mahayana los Budas son tan numerosos como los granos de arena en las orillas del Ganges, y esto da lugar a la multiplicación (repetición del mismo icono con ligeros cambios en el color, el *mudra* o los atributos) de Budas.

Así, Sakyamuni sería uno de esta serie de Budas, el séptimo, y quedaría un Buda por venir, Maitreya, el Buda futuro; además, como resultado y símbolo del dinamismo de la Budidad, que se irradia en todas las direcciones, aparecen los cinco Jina Budas.

- . SAKYAMUNI. "El sabio de los Sakya", Siddhartha Gautama, el Buda histórico, se representa de la misma manera en todo el arte budista por ser la primera imagen fijada y, por supuesto, la más reproducida.

- . ADIBUDA. "Nacido de él mismo o Autocreado", el Buda primordial. Personifica la unión con el Absoluto. Se diferencian tres en las diferentes órdenes: Vajradhara, muy popular en Nepal y Tíbet, Vajrasattva y Samantabhadra o Mahavairocana, que es el menos frecuente. Vajrasattva es activo, frente a la pasividad de los otros dos. Tienen aspecto de *Bodhisattvas* y suelen llevar como atributos la *vajra* y la *ghanta* que sujetan cruzadas sobre el pecho en *vajrahumkara mudra*, y pueden aparecer solos o en posición de cópula carnal (*yab-yum*) con su *prajna*, generalmente Prajnaparamita ⁹⁶.
- . JINA BUDAS. El término "Jina" (Victoriosos o Vencedores) es utilizado también por los Jainas pero, sin embargo, parece el más adecuado para estos cinco Budas, aunque también se aplica el término "*Tathagata*" (literalmente "El que ha alcanzado el estado de perfección", "Aquellos que son así", "Cósmicos"), título que ya se encontraba en textos antiguos para referirse a Sakyamuni y que se convierte en un sinónimo de Buda; y el apelativo "*Dhyani*" (Meditación o Visualización). En Occidente frecuentemente se alude a ellos como Budas Metafísicos. Aparecen citados por primera vez en un texto Tantra del año 300 ⁹⁷, pero no se popularizan hasta el siglo VII. Sus primeras representaciones, muy bellas y muy fieles a los *sadhanas*, son de las escuelas de Magadha (Bihar) y Bengala en la época de las dinastías Palla (siglo VIII-XI) y Sena (siglos XI-XIII). Los cinco Budas Metafísicos o Jina Budas pueden tener aspecto de Buda (de hecho no se diferencian de las representaciones de Sakyamuni con diferentes *mudras*), o de *Bodhisattva* cuando se les representa en la órbita celeste o en *yab-yum*, pues cada uno posee un aspecto femenino, su sabiduría o *prajna*, con la cual aparecen enlazados en cópula sexual. No obstante, estos Budas no pasaron por la etapa de *Bodhisattvas*, siempre fueron lo que son, por lo que aparecen siempre en postura de meditación.

⁹⁶.- Según Getty (1962), *The gods of northern buddhism, their history, iconography and progressive evolution through the northern buddhist countries*, Tokyo, Tuttle (L), pág. 116.

⁹⁷.- En el "*Guhyasamaja*" o "Tantra de la Comunión Secreta", atribuido a Asanga. Citado por B. Bhattacharyya (1968), *The Indian Buddhist Iconography. Mainly based on the Sadhanamala and other cognate tantric texts of rituals*, Calcutta, K. L. Mukhopadhyay (L), pág.45.

La mayoría de los dioses del panteón Vajrayana son manifestaciones o emanaciones de ellos y, generalmente, la relación se establece a través de familias con rasgos comunes como los colores, los elementos ⁹⁸, y los cinco *mudras* representativos de la vida de Sakyamuni. Además, a cada uno se le adjudica un *mantra* (cuya materialización en realidad son), un vehículo, un guardián de la puerta de su territorio o residencia, y una dirección o punto cardinal. Ocupan los cinco espacios, o regiones de meditación, en un intento de representar geométricamente el poder de Buda que desde el centro, Buda primordial o Adibuda, emana o influye en todas las direcciones, es decir hacia los cuatro puntos cardinales. La omnisciencia de Buda se manifiesta en sucesivas familias que se representan en sus respectivos *mandalas*, presididas por los cinco Jina Budas, con sus *bodhisattvas* y consortes correspondientes (Ver esquema pág. 235). Todas estas divinidades encarnan las diferentes manifestaciones de la energía, negativa y positiva. Cada adepto se identifica con uno de los aspectos negativos y debe, a través del aprendizaje y los cambios interiores que éste supone (la transmutación), convertirlos en su opuesto, en energía positiva. A veces se alude a estos dos aspectos de la energía como defectos y virtudes, pero esto le otorga una perspectiva ética, cercana a la judeo-cristiana, no siempre clara en el budismo tántrico, cuya meta es el conocimiento de uno mismo y en el cual el hombre asume sus pasiones y debilidades para poder así, con todas las armas que cuenta, luchar contra ellas. De los cinco Jina Budas, Amitabha, Akshobhya y Vairocana son los primeros en aparecer dentro del budismo Mahayana y los que reciben culto individual.

I) AKSHOBHYA. (T. Mikyopa) (nº 11-13, 18, 24, 25, 29 y 54). "El Imperturbable", tiene como símbolo la *vajra* y su *mudra* es el *bhumisparsa mudra*, tomando a la tierra por testigo. Se relaciona con el este. Su origen estaría en la época Gupta (siglos IV y V). Fue una divinidad importante en India oriental en los siglos IX al XII y desde

⁹⁸. — Estos elementos (*skandhas*) ejemplifican los grados en el camino de la iluminación o Búdidad. Se corresponden a los elementos Neoplatónicos y de la alquimia, aunque se ordenan de diferente manera: tierra-agua-fuego-aire-éter.

allí paso a Nepal y llegó a Tíbet en la época de la segunda evangelización. En la época Pala en la escuela de Magadha se asimila a la figura del Buda histórico Sakyamuni.

II) AMITABHA. (T. Opagme). "El Buda de la luz infinita o de la vida eterna". Se relaciona con el oeste, aparece en *dhyana mudra*, actitud de meditación, y a veces se identifica con Amitayus. Es invocado en los ritos encaminados a conseguir la longevidad. Padmasambhava es considerado una emanación suya. Es la primera forma de los Budas metafísicos o Jina Budas que aparece. Su origen enlaza con los mitos solares probablemente por influencia de escitas y persas (está en relación con Ahura-Mazda). Parece que su culto empezó en el noroeste de India desde donde se extendería a Asia Central, Tíbet, China, Corea y Japón (en estos tres últimos países recibe el nombre de Amida y su culto es más importante que el del propio Buda dando lugar a la secta de la Tierra Pura). Su paraíso, el occidental (*Sukhavati*), es el más popular (ver pág. 71). La fe y la devoción a Amitabha abren el camino a este paraíso, descrito como un mundo de felicidad y placeres materiales, evidentemente más atractivo para el hombre vulgar que la abstracción del *nirvana*.

III) VAIROCANA. (T. Ramsnang) "El Resplandeciente", representa el conocimiento ideal, es el primero en importancia y el más antiguo en Nepal. Aparece en el siglo IV. Representa el centro y por ello al situar a los Budas en la *stupa* no aparece en el exterior, aunque ocasionalmente puede hacerlo entre Akshobhya (este) y Ratnasambhava (sur). Puede aparecer con multiplicación de brazos. Su *mudra* característico es el *dharmachakra mudra*, girando la Rueda de la Doctrina. Su culto era muy popular en Asia central, China y Japón.

IV) RATNASAMBHAVA. (T. Rinchen Chungden). "El nacido de una joya (*ratna*)", asociado con el sur, aparece en *varada mudra*, gesto de generosidad, y es especialmente popular en Tíbet y China.

V) AMOGHASIDDHI. (T. Donyo Drupa). "El del Exito o el poder infalible", preside el norte en *abhaya mudra*, gesto de no temor, su *prajna* suele ser la Tara verde.

ESQUEMA FAMILIAS JINA

A continuación damos una relación de los Jina Budas, con sus puntos cardinales correspondientes, así como sus *mudras*, símbolos y *Bodhisattvas*. Hay que tener en cuenta que este esquema puede presentar ligeras variaciones según la fuente utilizada ¹.

	Budas	Mudras	Simb.	Bodhisattva
Este	AKSHOBHYA	BHUMISPARSA	VAJRA	VAJRAPANI
Sur	RATNASAMBHAVA	VARADA	RATNA	RATNAPANI
Oeste	AMITABHA	DHYANA	PADMA	AVALOKITESVARA
Norte	AMOGHASIDDHI	ABHAYA	KHADGA	VIVASPANI
Centro	VAIROCANA	VITARKA	CHAKRA	MANJUSRI

Existen también correspondencias con energías positivas y negativas. Estas últimas son las que definen la relación del aspirante con una u otra familia. Son las siguientes: la ira (con la familia *Vajra*), la pasión (con la familia *Ratna*), la maldad (con la *Padma*), la envidia (con la *Khadga*) y la ignorancia (con la *Chakra*). Estas equivalencias se extienden también a los respectivos consortes, los *mantras* y los colores (el centro: blanco, el norte: verde, el oeste: rojo, el sur: amarillo y el este: azul).

¹. - Ver Gómez Rea (1985), *Himalaya*, Madrid, Orbis-Montena, "Col. El Universo del Espíritu" (L), págs. 32 y 114, Waddell (1972), op. cit., págs. 350 y 351, Rawson (1978), pág. 178, y Tucci (1973 IV), *The Theory and Practice of the Mandala*, N. York, Samuel Weiser (L), págs. 53 y 81.

. OTROS BUDAS:

- **MANUSIBUDAS.** Budas mortales, suelen aparecer en grupos de siete, o incluso de veinticinco, porque de hecho pueden multiplicarse casi infinitamente. En el budismo Mahayana se reconocen treinta y dos por lo menos, de los cuales los más representados son los correspondientes a las últimas siete eras (*kalpa*), de los que el último, Sakyamuni, es el único histórico. En Tíbet existe la teoría, no vigente en India, que defiende la existencia de cinco que se corresponden con los Jina Budas, de quienes serían creadores. Suelen presentar aspecto de Buda y se distinguen porque aparecen agrupados, generalmente sentados en *bhumisparsa mudra*, tomando a la tierra por testigo, y son de color amarillo o dorado. Se les adjudican *Bodhisattvas* mortales.
- **MAITREYA** (T. *Champa*). ((nº 50)) "El amistoso" o Buda futuro. Será Buda mortal cuando descienda sobre la tierra, mientras tanto espera que llegue su era en el cielo de los Tusitas. Se le representa como *Bodhisattva* con una *stupa* en el tocado, o como Buda, a veces sentado a la occidental, en *dharmachakra mudra*, girando la Rueda de la Doctrina. Recibe culto tanto por parte de los budistas hinayana como de los mahayana. Sus primeras representaciones se remontan a Gandhara.
- **BUDAS DE LA CONFESION.** Son invocados por los monjes cuando se reúnen para hacer confesión pública de sus pecados.
- **BUDAS DE LA MEDICINA.** Entre los que destaca *Bhaishajyaguru*, "El Buda que cura", el gran médico que cura tanto las enfermedades físicas como las espirituales, estableciéndose una equivalencia entre el proceso curativo y el crecimiento espiritual. Se le suele representar de color azul con el *myrobalan* (fruta con propiedades medicinales) en la mano derecha. Su culto fue muy importante en Tíbet, lo cual no es de extrañar dado el gran desarrollo y la importancia de la medicina tibetana, aunque su origen es probablemente occidental (de Asia Central o Cachemira).

VI.- LOS BODHISATTVAS.

El término sánscrito *Bodhisattva* (*bodhi* -Iluminación- y *sattva* -Esencia) define bastante claramente su significado, pero se aplica de manera genérica y engloba a todas las divinidades masculinas pacíficas. Los *Bodhisattvas* son las manifestaciones celestiales de los Budas, personifican cualidades budistas y pueden ser *yidam*.

Ya se ha explicado su aparición con el desarrollo del panteón mahayana como emanaciones de los Budas primigenios, cuya energía creadora representan, y con los que existen relaciones "familiares" y correspondencias comunes (ver esquema pág. 235). Los *bodhisattvas* pueden aparecer agrupados de varias maneras, y asociados con otras divinidades sin que esto parezca obedecer a unos criterios uniformes ni rígidos.

Entre ellos destacan los tres, que se explican a continuación, que están siempre presentes en todos los grupos de *Bodhisattvas*.

- AVALOKITESVARA. (T. Chenrezig). (nº 14, 31 y 34) "El compasivo", literalmente "El señor que vigila o todo lo ve", *Bodhisattva* de la compasión, el gran protector de Tíbet y los tibetanos. Es una emanación de Amitabha. A él está dirigido el *mantra* más utilizado "Om mani padme hum" (ver pág. 282 y 283). Sus atributos son el rosario y el loto, en alusión al corazón y por lo tanto a la compasión. En general tiene aspecto de yogi y su vehículo es el león.

Aparece citado en textos desde la época del emperador Ashoka (siglo III a.C.) y sus primeras representaciones son de la época Gupta (siglos IV-V). Su culto era frecuente en India del norte en el siglo III y en el siglo VII ya se había convertido en el *bodhisattva* más popular.

Puede aparecer bajo diversos aspectos: como el *Bodhisattva* de los cien ojos y los cien brazos; como Padmapani, "El que lleva el loto" (nº 6); con once cabezas; como Lokeshvara, "Señor del mundo" (epíteto que también se emplea para Siva) sentado con el loto en la mano derecha, y el tridente en la izquierda; como Amoghapasa, con varias cabezas, aspecto que es

especialmente venerado en Nepal. Son muy frecuentes sus manifestaciones femeninas, especialmente la diosa Guanyin que se popularizará en China. Puede aparecer acompañando a Buda junto a Maitreya.

- . MANJUSRI. (T. Jampal). (nº 8, 9, 39, 61 y 84), "El de la dulce apariencia", *Bodhisattva* del conocimiento, patrón del aprendizaje y encarnación de la sabiduría, se corresponde con el Buda metafísico Vairocana. Sus atributos son el libro (*pustaka*), generalmente el Prajnaparamita, y la espada (*Khadga*) para acabar con la ignorancia, y a veces el loto azul (*utpala*) que simboliza la inteligencia. Suele aparecer haciendo el gesto de la enseñanza y es de color rojo.

Poco utilizado por la orden Nyingmapa, que le consideran escurridizo y difícil de atraer como *yidam*, es, sin embargo, empleado con frecuencia por los Gelukpa probablemente por la importancia que dan estos al estudio, y también por la orden Kadampa.

Podría ser anterior al siglo IV, pero no aparece representado ni en Gandhara ni en Mathura, aunque sí en Sarnath, Magadha, Bengala y Nepal. Según la leyenda llegó a Nepal proveniente de China y sería el creador, al cortarlo con su espada, del escarpado desfiladero del valle (el valle de Katmandú) por el que pasa el río Bagmati y en torno al cual surgen las más importantes ciudades.

- . VAJRAPANI. (T. Chana Dorje). (nº 33 y 84). "El que lleva la vajra" de aspecto terrorífico o sereno, pero siempre con la vajra en la mano derecha. Al pertenecer a la familia de Akshobhya (*vajra*) que se identifica con la ira, su aspecto terrorífico es muy importante y predominante, aunque algo tardío ¹⁰⁰.

En su aspecto pacífico es uno de los *bodhisattvas* que aparecen antes representados en el arte budista (hay ejemplos en Gandhara donde aparece como guardián del Buda Sakyamuni). Se identifica en el "*Sadhanamala*" con Indra. Puede aparecer como protector de las *nagas*, bajo la forma de Garuda.

¹⁰⁰. - P. Pal (1983 I), op. cit., nº 9, pág. 45, mantiene que los primeros ejemplos son del siglo X.

Estas son las agrupaciones más frecuentes:

- . **LA TRINIDAD DE BODHISATTVAS.** (¶ 84) Es una forma de agruparlos muy frecuente y popular porque reúne a los más venerados: Avalokitesvara, Manjusri y Vajrapani.

- . **JINA BODHISATTVAS:** Como se ha explicado a cada uno de los cinco Jina Budas le corresponde un Bodhisattva (ver esquema pág. 321). Estos a veces llevan la imagen de su padre espiritual, o Buda correspondiente, en el tocado o en el centro de la diadema.

- . **AMITAYUS.** (T. Tsepagme). (¶ 19-21, 30, 35-37 y 61). Es una manifestación de Amitabha, y uno de los *bodhisattvas* más populares ya que es "El de la larga vida o de la vida eterna". Su atributo es el vaso sagrado o *Kalasa* que contiene la *amrita*, ambrosía o agua de la longevidad. Se le invoca en rituales para curar enfermedades, transmitir el poder vital y prolongar la vida. Algunos autores le consideran un Buda identificándole con Amitabha.

VII.- YIDAM (S. ISHTA DEVATA).

Son las divinidades tutelares o personales ("de elección") que el maestro adjudica al aspirante teniendo en cuenta sus características personales.

El monje deseoso de profundizar en el conocimiento religioso será iniciado en el ciclo de una estas divinidades en función de sus afinidades psicológicas y los consejos de su maestro. El estudio de los textos, la enseñanza oral y el aprendizaje de los ritos esotéricos específicos de una divinidad le permitirán alcanzar la realización tanto espiritual como intelectual que conduce a la salvación.

Esta enseñanza esotérica puede durar varios años y está ligada a ceremonias de iniciación complejas y que se suponen reveladas por divinidades terroríficas a los *Mahasiddhas*.

Los *yidam* personifican ciclos filosóficos, en relación con un "Tantra" concreto, que aparecen desplegados de forma más completa en los *mandalas* correspondientes, instrumentos fundamentales para su liturgia.

Son característicos y originales del budismo Tántrico, iniciado en India, aunque probablemente por su carácter esotérico allí son raras sus representaciones, y sólo han llegado hasta nosotros lotos de bronce que contienen en su interior a la divinidad tutelar y sus acompañantes. Parece que los diferentes ciclos estaban ya constituidos en torno a los siglos VII al XI y llegaron a Tíbet y Nepal en los siglos X al XII.

Su iconografía es compleja y pueden ser pacíficos o terroríficos, aunque predominan estos últimos, pero más que en el tema macabro se hace hincapié en el tema sexual, por lo que suelen aparecer en *yab-yum*. La mayor parte de las divinidades pueden ser *yidam*, pero también hay unas divinidades concretas que cumplen este papel.

Para Gilles Béguin sólo cuatro son exclusivamente *yidam*: **Kalachakra** "La rueda del tiempo" (principalmente adorado por los Kadampa y Gelukpa), **Guhyasamaja**, **Hevajra** y **Mahamaya** o **Samvara**, estos tres últimos especialmente venerados por los Kagyupa y Sakyapa ¹⁰¹. Además **Mahabhairava** es venerado por los Gelukpa.

- . **SAMVARA.** (ཀླུ་ 4) Es una manifestación de Akshobhya. A menudo se le representa con su *prajna* Vajravarahi en *yab-yum*, en la forma conocida como Chakrasamvara. Es uno de los mas importantes a partir de la Reforma o Segunda Difusión del budismo tibetano y por lo tanto especialmente venerado por las órdenes Gelukpa y Kagyupa. Su color es el azul y su símbolo la cabeza cuádruple de Brahma.

¹⁰¹ - G. Béguin (1989 I), *Tibet: Terreur et magie. Dieux farouches du Musée Guimet*. Bruxelles, Exp. Musées Royaux d'Art et d'Histoire (C), pág. 14.

VIII.- YAB-YUM.

Se trata de la representación de una divinidad masculina, enlazado en unión sexual con una divinidad femenina. El término tibetano *yab-yum* se traduce como unión padre-madre. Como todas las representaciones características del arte tibetano tiene un fuerte simbolismo, quizás el más importante del budismo Tántrico, pues se trata de la unión de los dos principios fundamentales: el masculino (*upaya*) la compasión, y el femenino (*prajna*) la sabiduría, cuya unión mística es fuente de gran felicidad y conduce a la Budidad. El simbolismo sexual alude al mayor estado de felicidad (ver págs. 39 y 47) y es utilizado universalmente para expresar el misticismo, debido a que el sexo, considerado como uno de los instintos humanos más profundos y poderosos, puede ser sublimado y utilizado para entrar en contacto con lo Absoluto ¹⁰².

Estas representaciones de la unión sexual ya aparecían en el hinduismo desde la época Gupta, pero de manera diferente. En éste las parejas (*mithuna*) aparecen enlazados de las maneras más variadas y naturalistas y son imágenes de fuerte contenido erótico, que comunican el sentimiento amoroso como algo que va acompañado de un aura de serenidad y autoabandono; otras veces, se representa a un dios con su manifestación femenina, *shakti*, sentada en una de sus piernas. Sin embargo, en el budismo Vajrayana se trata de representaciones un tanto estereotipadas, pero muy evidentes de la cópula sexual.

Tanto en el hinduismo como en el budismo, se pueden dar tres interpretaciones complementarias a estas representaciones eróticas ¹⁰³: en primer lugar, reflejan la energía sexual como un instinto fundamental, innato y muy poderoso, son una afirmación de la vida frente a la fragilidad humana; en segundo lugar, aluden a la creación del cosmos (fruto de la unión sexual del principio femenino y masculino), y debido a la equivalencia

¹⁰².- P. Pal (1969), op. cit., pág. 23.

¹⁰³.- G. Tucci (1969), *Rati-lila; an interpretation of the Tantric Imagery of the Temples of Nepal*, Geneva, Nagel (L), págs. 123 y 160.

entre el hombre (microcosmos) y el universo (macrocosmos), es obvio que la energía sexual puede asimilarse a la energía cósmica; en tercer lugar, el acto sexual es el símbolo de la trascendencia del espacio temporal, en él se alcanza la plenitud absoluta o máxima felicidad por encima de cualquier dualidad, es la reintegración en la unidad primordial y por lo tanto la liberación. Esta se interpreta en el budismo como la iluminación, el *nirvana*, el estado de Buda, que se alcanza mediante la unión de los dos principios (*upaya* y *prajna*) consiguiendo así la máxima felicidad y pudiendo escapar a la rueda de las reencarnaciones.

Las representaciones de *yab-yum* aparecen pocas veces en piedra y casi nunca en capillas fácilmente accesibles; sin embargo son frecuentes las pequeñas esculturas o pinturas que se situaban en lugares menos visibles por considerarse que sólo debían ser vistas por los iniciados ¹⁰⁴.

¹⁰⁴. - P. Pal (1985), op. cit., pág. 86. En los templos hindúes aparecen por el contrario en el exterior del templo. Hay autores, Tucci (1969), op. cit., pág. 160, que han visto en esto el deseo de marcar que se trata de espacios sagrados reservados sólo a los iniciados.

IX.- DIVINIDADES FEMENINAS.

Son las consortes místicas o *prajna*,¹⁰⁵ patronas de la sabiduría. Tienen aspecto principesco como los *bodhisattvas* y aparecen con múltiples adornos.

El origen de las divinidades femeninas se remonta al Neolítico cuando aparecen los primeros cultos relacionados con la fecundidad, representada tanto por la tierra como por la mujer. Esta energía creadora se personaliza en India en la Gran Diosa Madre, la *Shakti*. Su representación se hace tanto a través de figurillas femeninas como de elementos más simbólicos tales como el órgano sexual femenino: la vulva-vagina (*yoní*), el vaso o el jarro y el loto abierto. Quizás las primeras personificaciones femeninas serían las de las *yakshi*, genios femeninos de fertilidad arbórea, relacionadas con el árbol pipal.

Cuando la cultura dominante brahmánica de los arios se impone relega todos estos ritos matriarcales asimilándolos e integrándolos en una sociedad y una cultura cuyo centro es el hombre. Fruto de esta asimilación será el que el culto a la Gran Diosa Madre se materialice en el panteón hindú en una serie de divinidades femeninas, esposas de las masculinas predominantes, con lo cual el concepto del poder de la mujer se traslada a un aspecto del dios, su fuerza creativa. Los ritos relacionados con la fecundidad se hacen más abstractos y giran en torno a la sexualidad masculina. Sin embargo, la permanencia del culto a la Gran Diosa Madre en la cultura popular cristaliza alrededor del siglo VII en torno a Siva, con él que se relacionan tanto la adoración del órgano sexual masculino (*lingam*), que es una especie de potenciador energético, como la danza de actividad creadora.¹⁰⁶

105. - En el budismo Vajrayana se utiliza el término *prajna* para aludir a la energía femenina, que en el hinduismo recibe el nombre de *shakti*. En Nepal, sin embargo, también se llama *shakti* o *shakti* (femenino de dios, *Shakti*).

106. - Esto es manifestado en la famosa iconografía de Siva Nataraja danzando su baile de destrucción, lo que a la vez implica creación, ya que la muerte permite la reencarnación, es decir la vida.

La importancia de los ritos relacionados con la fecundidad y la sexualidad vuelve a ponerse de manifiesto en el Tantra, donde encontramos la representación gráfica más abstracta de la energía creadora femenina: el *shri yantra* (el triángulo como esquematización de la vagina) (Ver pág. 386).

En el budismo, religión metafísica y espiritual, las diosas son la materialización de la *prajna* (la sabiduría), la energía estática, frente al *upaya* (la compasión), la energía activa masculina; la sabiduría esta latente e inerte y la misión de la compasión es hacer desaparecer la ignorancia para que se pueda manifestar (ver pág. 47). Por ello, en oposición a los Tantras hindúes, la energía femenina es la pasiva, mientras que la masculina es la activa. Sin embargo, en algunas representaciones, la *prajna* aparece más agresiva que su pareja. De hecho no son más que dos aspectos de la Budidad, de la iluminación final que se consigue tras la simbólica (o real, según el rito y las órdenes) unión sexual, que también se expresa de manera más conceptual a través de parejas de objetos como la *vajra* y la *ghanta*.

El papel de la sexualidad dentro del Lamaísmo, debido a su componente tántrico, es fundamental. A pesar de que generalmente las órdenes monásticas, especialmente las reformadas, practican el celibato, no existe un rechazo de la energía sexual considerada un impulso fundamental que se puede sublimar en energía espiritual.

Las divinidades femeninas aparecen semidesnudas adornadas con joyas y adornos como los *bodhisattvas*, o con ornamentos macabros si se trata de divinidades terroríficas. Las *prajnas* suelen llevar el cabello recogido en un tocado que recuerda a un tazón invertido (*Karandamukuta*). En su evolución parece que, si bien las primeras representaciones estarían más cercanas a la imagen de una Diosa Madre con los caracteres sexuales muy desarrollados (caderas y pecho prominentes), en las etapas posteriores esto tiende a suavizarse y las figuras femeninas se estilizan cada vez más ¹⁰⁷.

¹⁰⁷. - P. Pal (1985), op. cit., pág. 85.

- . TARA. (T. Drolma). (nº 5, 26, 27, 32, 33, 43, 45 y 61) La divinidad femenina más importante de la civilización tibetana es Tara, cuyo nombre parece derivar del término "tar" (cruzar) puesto que ayuda a cruzar "el océano de la existencia", es decir sería la salvadora (papel en cierta manera similar al de la Virgen María, que no paso desapercibido a los primeros misioneros cristianos, que intentaron establecer paralelismos un tanto forzados).

Sería una materialización de la *prajna* de Avalokitesvara de cuyas lágrimas vertidas por la infelicidad del mundo surge como una encarnación de la sabiduría compasiva. Se la representa como a una reina idealizada y probablemente tiene relación con la iconografía de Lakshmi, la mujer de Vishnu. Su culto es extraordinariamente popular debido precisamente a su papel como protectora de todo tipo de calamidades, hasta el punto de que existen hasta veintiún tipos.

Entre estos destacan dos advocaciones:

- La Tara verde, *Syamatarā*, (nº 5, 26, 27, 32, 33 y 45) de la que es considerada reencarnación la legendaria princesa nepalí Bhrikuti, esposa de Songtsen Gampo y cuyo atributo es el *utpala*, el loto cuyos pétalos se abren por la noche.
- La Tara blanca, *Sitatara*, (nº 33) cuya reencarnación sería la otra esposa del rey tibetano, la princesa china Wencheng, especialmente venerada entre los mongoles. Esta tiene siete ojos (los habituales más el tercer ojo, más los que aparecen en las palmas de las manos y en las plantas de los pies) y su atributo es el loto abierto, florecido.

Ambas se suelen representar en *Lalitasana*, o actitud relajada ¹⁰⁸. Parece que la relación con las esposas del rey Songtsen Gampo, reconocido como reencarnación de Avalokitesvara, se debe al agradecimiento hacia las que son consideradas las responsables de la introducción en Tíbet de las primeras imágenes budistas (ver pág. 78).

¹⁰⁸ - P. H. Pott (1951), op. cit., pág. 93, diferencia a la Tara Verde por llevar dos lotos, uno en cada mano, y a la Blanca por los siete ojos y por aparecer siempre en *padmasana*, o postura de meditación.

- . **USHNISHAVIJAYA.** (ཡུ་ཤེན་འཇིག་རྒྱལ་པོ་ 23, 34 y 70) Es una emanación de la *ushnisha* de Buda y una materialización del encantamiento (*Dharani*) del mismo nombre, además de una de las divinidades de la larga vida. Tiene ocho brazos y tres caras, y sus atributos son la efigie de Buda, la *stupa*, la flecha, el arco, el lazo y el jarro (*kalasa*) que contiene el agua de la inmortalidad y que se asocia a ritos de prolongación de la vida (ver pág. 64).

- . **PRAJNAPARAMITA.** Es la personificación del *sutra* del mismo nombre, uno de los textos fundamentales del budismo Mahayana (ver pág. 73). Es venerada por representar las mayores virtudes y entre ellas la del conocimiento. De hecho, todas las divinidades femeninas restantes, al ser materializaciones de la sabiduría, pueden ser consideradas como emanaciones suyas.

- . **VAJRAVARAHI.** (ནག་པོ་མཁའ་ལྔ་མཁའ་ལྔ་) "La jabalina diamantina", pertenece a la familia del Buda Vairocana, representa la intuición y la belleza. Su símbolo es el jabalí femenino que suele aparecer en su tocado. Es la consorte del *vidam* Samvara.

X.- LAS DIVINIDADES TERRORIFICAS.

De todas las representaciones iconográficas del arte lamaísta son probablemente las más llamativas y sorprendentes para los occidentales, que se asombran al encontrarlas en las paredes de los templos, o en los altares en las capillas. Su aspecto es más bien grotesco a ojos de los profanos, mostrando "una furia estilizada y superficial suavizada por su propia exageración" ¹⁰⁹, y está en consonancia con el espíritu tibetano que gusta de lo exagerado. Pueden llegar a producir miedo si se tiene en cuenta que suelen aparecer en lugares oscuros (en capillas especiales llamadas *Gonkhang*), donde flanean las lámparas de mantequilla y el silencio sólo es roto por la repetición de los *mantras*.

Son una de las representaciones que despierta más admiración por su originalidad, y aunque no todas tienen origen tibetano, es en el budismo Vajrayana donde alcanzan un mayor desarrollo ¹¹⁰. Como muchas otras iconografías proceden de la mezcla de las doctrinas esotéricas de India con las tradiciones locales pre-búdicas ¹¹¹. Estas creencias animistas, que personifican las fuerzas malévolas de la naturaleza, se resisten a desaparecer con la implantación de una religión originariamente pacífica como es el budismo. Los tibetanos, les tienen enorme devoción y necesitan de estas imágenes beligerantes, en pie de guerra tanto física como espiritual. Pueden interpretarse como el resultado de una situación social muy opresiva y, para algunos autores, de una aculturización impuesta desde el poder ¹¹², que subyace en los ritos chamanísticos que el budismo no consigue eliminar del todo. Son el vínculo entre el viejo Tíbet y el nuevo budismo, entre religión y misticismo, entre clero y laicos.

¹⁰⁹. - G. Tucci (1976), op. cit., pág. 105.

¹¹⁰. - Según P. Rawson (1978), op. cit., pág. 131, "reflejan una espiritualidad que no es india sino específicamente tibetana".

¹¹¹. - Según ibídem, pág. 137, podría estar en relación con el antiguo culto Tantra a los *mahasiddhas*.

¹¹². - F. Sierkema (1966), *Tibet's terrifying deities. Sex and aggression in religious acculturation*, Rutland, Vermont & Tokyo, C.E. Tuttle Co. (L).

Las divinidades terroríficas tienen un aspecto chocante y tremendamente complicado con adornos abundantes, colores vivos, aspecto activo y enorme expresividad. Permiten una mayor fantasía y libertad al artista, cuya misión consiste en hacer la transposición plástica de una visión, que tiene bastante de alucinación. Tienen un fuerte componente simbólico; lo que representan no se basa en la "realidad", ni puede ser experimentado, por lo que no se persigue la identificación. Su iconografía deriva de las normas recogidas en los *sadhana* y evoluciona muy poco, razón por la cual nos encontramos con las habituales dificultades de datación.

Es su aspecto terrorífico lo que garantiza su eficacia, debido a que su misión es proteger la fe y la doctrina, de potencias hostiles que son, a su vez, terroríficas, y proporcionar poder al fiel que las invoca (protección o poderes mágicos). Por lo tanto cuanto más terrible sea la impresión que causan más beneficiosos serán sus efectos. A veces pueden tener una presencia más terrorífica que la de los demonios a los que someten, algunos de aspecto bastante inofensivo, y que con cierta frecuencia son dioses brahmánicos reconocibles (འཇིགས་པ་པོ།). De esta manera, se plasma plásticamente la superioridad del budismo Tántrico sobre otras religiones indias, especialmente el hinduismo, del mismo modo que, por ejemplo, en el Románico occidental se representan demonios bajo los pies de los santos que los someten ¹¹³.

- . DHARMAPALAS. (T. CHOEKYONG). "Los ocho terribles", "Guardianes de la ley". Probablemente eran, en un principio, divinidades locales que fueron asimiladas en el budismo, pues hay leyendas que cuentan su conversión a veces violenta ¹¹⁴. A estas divinidades de origen indio se añaden las tibetanas y, posteriormente, las mongolas.

¹¹³. - Este sometimiento del hinduismo es especialmente característico de Tíbet, pero resulta algo más chocante en Nepal donde en la actualidad se da una convivencia absolutamente pacífica, e incluso una asimilación entre las dos tradiciones desde la época de la implantación del hinduismo como religión oficial (siglo XIII).

¹¹⁴. - De hecho a partir del siglo VII, el budismo Tántrico integra a las figuras más importantes del panteón de Siva. Esto se explica por la relación con el Tantra hindú, sobre todo a través de Cachemira y de la influencia de universidades como la de Nalanda en Bihar.

Existen múltiples *Dharmapalas*, que en realidad son formas locales de los principales. Su número varía según las tradiciones; el que sean ocho parece fijado tardíamente alrededor del siglo XVI o XVII, pero también se habla de seis o siete, y en las pinturas murales de Alchi sólo encontramos dos. A veces, para completar el número de ocho, se añade otra divinidad terrorífica, o se desdobra una de ellas en dos aspectos diferentes. Como toda la iconografía budista, tienen un fuerte simbolismo y sus combates legendarios reflejan la lucha del hombre y los obstáculos que debe vencer para alcanzar la liberación.

Residen en los lugares impuros en los que se queman los cadáveres, o donde se abandonan, una vez descuartizados, para que sean devorados por los animales. Existen míticamente ocho de estos espacios que se suelen representar en el círculo exterior de los cosmogramas o *mandalas*, en los cuatro puntos cardinales y/o sus espacios intermedios, por lo que existe relación entre los *Dharmapalas* y los *Lokapalas* o *Dikpalas*, guardianes del espacio (ver pag. 253).

El culto que reciben, así como su jerarquización o su correspondencia con divinidades serenas (Jina Budas), varía según las órdenes monásticas y los textos. Cada monje está bajo la protección de una de estas divinidades y será iniciado en su ciclo literario y ritual. A veces aparecen pintadas en las paredes a la entrada de los templos en su función de guardianes.

. **PALDEN LHAMO (S. SRI DEVI).** (ཀླུ་ལྷ་མོ་) "La bella diosa". Es la única divinidad femenina entre los *Dharmapalas*. Según la tradición tibetana es un aspecto terrorífico de la hija de Brahma convertida al budismo; también podría ser una transformación de la diosa hindú Kali, tan importante en el Tantra. En cualquier caso, representa las energías oscuras de la Gran Diosa Madre. En Tíbet es posible que sustituya a antiguas divinidades femeninas asociadas con la religión Bon, y aparece asociada a Mahakala pero también a Yama o Heruka. Es la protectora de la orden Gelukpa, que la considera la patrona de Lhasa y del Dalai Lama, y por lo tanto es muy representada.

Según la leyenda era la esposa de un rey al que quiso convertir al budismo, ofreciendo a su propio hijo como sacrificio si no lo lograba.

Al fallar, se fabricó una silla con la piel de su hijo muerto. Entonces, el rey lanza una flecha en su persecución, que hace una herida en la mula que monta. Los poderes mágicos de la diosa convierten esta herida en un ojo suplementario.

Otros rasgos de su iconografía, además de los indicados en ésta leyenda (la silla de piel humana y como vehículo una mula, que cabalga sobre un océano de sangre, con un ojo en el lomo), son sus atributos la *Khatvanga* y la *Kapala*, y la sombrilla de plumas de pavo real.

. YAMA. (ཡམ་པ་) "El rey de la muerte". Parece que en origen era un guardián del espacio hindú (*Lokapala*) sometido al budismo. Se le considera el primer hombre muerto y por lo tanto guía, o rey, del mundo de los muertos y de los demonios (esta función también la cumple en China). A veces, se le atribuye el papel de juzgar a los muertos en el *Bardo* consultando el espejo que refleja el *Karma*, y determinar en cuál de los seis reinos les corresponde reencarnarse.

Resistió la tentación de incesto con su hermana Yami, con la que a veces se le representa; en otra ocasión será vencido por Yamantaka, "El vencedor del señor de la muerte", de aspecto aún más terrible ¹¹⁵.

Yama es de color negro, a veces con cabeza de toro (o *yak*) y vientre protuberante sobre el que suele llevar un medallón. Generalmente, tiene como atributos en la mano derecha un cetro con calaveras insertadas y en la mano izquierda un lazo para atrapar a los demonios. Su vehículo es un toro, que pisa a un hombre que muestra los genitales. Si Yami le acompaña, le ofrece un vaso ritual (*Kapala*) y sujeta en la otra mano un tridente.

¹¹⁵. - Olschak, B. C. y Wangyal, G. T. (1973). *Mystic Art of Ancient Tibet*. London, Shambhala (C), pág. 99, relatan la siguiente leyenda: Había un ermitaño que tras largas meditaciones había casi conseguido la liberación. Pero unos ladrones que habían robado un *yak* entraron en la cueva donde estaba. Mataron al *yak*, y al descubrir al ermitaño le cortan la cabeza para no tener testigos, impidiendo así su acceso a la Iluminación. Este, tomó la cabeza del *yak* y la colocó sobre sus hombros, convirtiéndose en Yama, el iracundo señor de la muerte, que llevado por la ira, mató a los ladrones, y a los aldeanos que encontró en su camino. Estos, desesperados, invocaron a su protector Manjusri, que transformándose en Yamantaka, conquistó a Yama.

Yamantaka, a veces se identifica con Yama y también con Bhairava (forma terrorífica de Siva). Podría ser también una forma terrorífica de Manjusri, el *bodhisattva* de la sabiduría. Se popularizó gracias a Tsongkhapa, el fundador de la orden Gelukpa. Su aspecto es muy parecido al de Yama, pero también puede aparecer con nueve cabezas y treinta y cuatro brazos.

. **HAYAGRIVA**. (ཇུ 41) "El de cabeza de caballo". En el hinduismo es uno de los avatares de Vishnu que tomó el aspecto de caballo para combatir a un demonio Rakshasha¹¹⁶. Ya era venerado en India en el siglo VI, quizás por su relación con el caballo de Avalokitesvara, Balaha. En el budismo Mahayana está en relación con este *Bodhisattva*, de quien es un aspecto terrorífico. En cualquier caso en torno a él cristalizan todas las leyendas en relación con los caballos, animal mítico para un pueblo que los ha utilizado secularmente. Se convierte en una divinidad importante del panteón lamaísta en China, Tíbet y Nepal.

Parece que su introducción en Tíbet data de la primera difusión del budismo, en la época de la predicación de Padmasambhava, y por lo tanto será adoptado por la orden más antigua, los Nyingmapa¹¹⁷.

En Tíbet se representa, además de en imágenes rituales, en los paños de oraciones como el caballo aéreo vehículo de los dioses, e intermediario entre el mundo terrenal y el divino; también en los *Phurpa*, por lo que tanto está en relación con ritos exorcistas (ver pág. 324).

116.- En India existen toda una serie de tradiciones en relación con la importancia del caballo. Como, por ejemplo, el Ashvamedha o sacrificio del caballo, rito real dedicado al soberano victorioso, y a través del cual se convierte en Chakravartin, o señor de los Cuatro puntos Cardinales. Consistía en el sacrificio de un caballo blanco, generalmente en primavera, y sus preparativos podían llevar un año, período en el cual el caballo deambulaba libre y respetado, acompañado de una comitiva formada por otros caballos y príncipes. Finalmente el caballo era adornado suntuosamente y la reina simulaba yacer con él en una ceremonia pública, después de lo cual era inmolado. En la India del sur existe otra tradición (Sudhananyan) en torno a un dios caballo que guarda los campos por la noche. Recogido de G. García-Ormaechea (1998), *India inmortal*, Madrid, Historia 16, "Colección historias del Viejo Mundo", nº 16, pag. 53.

117.- Para Gilles Béguin (1989 I), op. cit., pág. 45, las primeras alusiones a Hayagriva datarían de la predicación de Atisa (siglo XI).

. **JAMBHALA (S. KUBERA).** (卐 卐) Dios de las riquezas, guardián de los tesoros terrestres y protector de la buena salud, y por ello tremendamente popular entre los tibetanos. Además, es un *Lokapala*, el guardián del norte (Vaisravana o Virupaksa).

Su iconografía tiene se origina en los *Yaksha* hindúes o genios de la fertilidad arbórea. Lleva una mangosta de cuya boca salen joyas, o una *Kapala* llena de riquezas.

. **MAHAKALA o MAHAHAJRABHAIRAVA.** (卐 卐) "El gran tiempo" o "El gran negro", en Tíbet también "El señor de la tienda". Probablemente, su introducción en el Lamaísmo se produjo con Rinchen Zangpo (958-1055) (ver págs. 132-133). Se corresponde a Bhairava, el aspecto terrorífico de Siva, y su influencia llega hasta Japón. Se le considera también un aspecto terrorífico del *Bodhisattva* Manjusri, o se le identifica con Yamantaka, el vencedor de Yama, y se le considera la pareja de Palden Lhamo. Aparece representado con seis brazos y frecuentemente con las rodillas flexionadas. Sus atributos son la *Kapala* y la *Kartrika*.

. **BEG TSE.** (卐 卐) "El de la cota de malla escondida". Podría ser autóctono y no provenir de la tradición india. Aparece en el panteón budista tibetano desde la segunda mitad del siglo XVI. Se suele asociar con el color rojo, y es especialmente importante en el panteón de la orden Gelukpa, y en Mongolia.

- . **LOKAPALAS.** Son los cuatro guardianes de las direcciones o puntos cardinales. Suelen aparecer representados en las entradas de los templos y en las "puertas" de los *mandalas*. Se les representa armados con casco y cota de malla y sentados en actitud relajada. Son comunes a hindúes y budistas, y muestran la pervivencia de antiguos dioses védicos. Para algunos autores su iconografía es de origen chino ¹¹⁸.

Indra, o Dhritarashtra, el más importante, preside el este, es de color blanco y se le suele representar con un instrumento musical; Varuna o Virupaksa, aparece en el oeste, de color rojo, y lleva una *stupa* o una *vajra* o una serpiente como atributos; Vaisravana o Kubera, (卐 卐) que se

¹¹⁸. - Tucci (1973 III), op. cit., pág. 194.

identifica con Jambhala, quizás de origen centro asiático, preside el norte, es de color naranja y sujeta el estandarte y la mangosta; y Yama o Virudhaka, está en el sur, es de color azul y lleva una espada.

- . **DAKINI.** (T: mkha' gro ma). En el hinduismo eran demonios femeninos de segundo rango pertenecientes a la corte de Kali, y por lo tanto bastante macabros, aspecto éste que pasa el budismo. Pero la mayor parte de las veces se designa con este nombre a las compañeras de las yogis (yogini), iniciadoras en los ritos mágico-sexuales, que tienen aspecto terrorífico y detentan las enseñanzas secretas que transmiten a sus amantes ¹¹⁹.

Además, por el propio significado del término, "La que anda por el espacio", se les suele describir como seres voladores, que hace de ellas una especie de brujas a las que se invoca en momentos de necesidad.

Suelen aparecer desnudas y bailando sobre cadáveres para subrayar su papel dinámico, que no es muy frecuente en las divinidades femeninas tibetanas, presentan tercer ojo y adornos fabricados con huesos humanos.

¹¹⁹. - Algunos textos describen a Padmasambhava forzando a una *dakini* en su "palacio" (lugar de cremaciones) para obtener la iniciación definitiva. Esto está en relación con la transmisión de los poderes en el Tantra por vía femenina a través del contacto sexual. Rawson (1978), op. cit., págs. 94 y 98.

XI.- LOS PERSONAJES HISTORICOS.

Son aquellos personajes de existencia histórica probada y que, debido a la teoría de la encarnación, adquieren un papel dentro del panteón Vajrayana similar al de las divinidades. Incluso algunos *lamas* son objeto de veneración dentro de sus respectivas órdenes y se atribuye a sus imágenes un poder espiritual, por lo que aparecen en los amuletos que los peregrinos se llevan después de visitar un monasterio.

No se puede decir que sean retratos en sentido estricto, pues generalmente los personajes se representan una vez muertos; por otro lado, la intención de la imagen es otra: lo que hace dignos de veneración a estos personajes es su cualidad de personificar virtudes, o de ser la encarnación de divinidades (*tulku*), lo cual inevitablemente conlleva una idealización. En general son personajes muy estereotipados, la materialización de una especie de arquetipo, debido a que sus representaciones se reconstruyen partiendo de la tradición, o de las indicaciones de los textos-manuales de iconografía. Pero puede darse el caso de que un retrato totalmente imaginario produzca la sensación de ser real, de reflejar los rasgos de una persona concreta, debido a su enorme fuerza expresiva, por lo que algunas representaciones pueden ser consideradas realistas sobre todo a partir del siglo XVII y, especialmente, en el caso de los *tulku* para las cuales han podido ser utilizados modelos vivos. Es posible que, por lo menos en algunas iconografías, la influencia predominante sea la china.

- . MAHASIDDHAS. "Los perfectos", nombre que reciben los ochenta y cuatro *siddhas* indios. Suelen ser eclesiásticos en ruptura con la vía monacal, que según las hagiografías semi legendarias viven en los siglos VII al XI y son considerados los verdaderos fundadores del budismo Vajrayana. Son venerados también por los hindúes (*sivaitas*). Se les considera los creadores de varias doctrinas tántricas budistas, e inician a los maestros tibetanos, especialmente en los ciclos literarios y rituales consagrados a las divinidades tutelares (*vidam*).

Son celebres por sus dotes mágicas (*siddhi*), que les permiten superar la muerte, comunicarse con las divinidades, entrar en los cuerpos y las casas sin ser vistos, curar las enfermedades, y en algunas caso cumplir sus deseos sólo con la fuerza del pensamiento. Se les representa con aspecto ascético por tratarse de yogis; semi-desnudos, suelen llevar el cabello largo recogido con *ushnisha*, el cordón de la meditación cruzado sobre sus hombros, y generalmente aparecen en actitud meditativa sentados sobre pieles de antílope (símbolo del voto de *Bodhisattva* o compromiso de retrasar su propia salvación para ayudar a los demás), teniendo a veces a su lado la cesta que contiene las escrituras (*Tripitaka*). Su aspecto refleja una inmensa energía, como la de los chamanes cuando están en trance, y puede incluso recordar al de las divinidades terroríficas.

Parece ser un tema más típicamente tibetano. Aparecen pocas veces representados en escultura en Nepal, aunque sí en pintura ¹²⁰.

- . ARHATS. Monjes santos del budismo Hinayana, discípulos de Buda, que predicán su doctrina y alcanzan el *nirvana*, es decir no renacen. En un principio son dieciséis, pero en Tíbet se añaden dos más. Aparecen con ropa monástica y la cabeza desnuda y se identifican por los atributos. En China reciben el nombre de *Lohan*.

Su iconografía es de origen chino y se remonta a la época de la dinastía Song (siglos X-XIII) aunque se fija durante el reinado de la dinastía Yuan (siglos XIII-XIV). Se les suele representar con un fondo de paisaje.

- . MAESTROS TIBETANOS. Generalmente suelen aparecer sentados sobre cojines, sólo Tsongkhapa aparece a veces sobre el loto:

- PADMASAMBHAVA. (པདྨ་སཔུ་བཟུ་མཆོག་) "Nacido del loto", fundador del Lamaísmo, es uno de los *mahasiddhas* (ver pág. 109). Su manifestación más popular es la de Guru Rimpoche, "El Gran Maestro", con hábitos rojos de mangas largas y solapas, tocado con un gorro muy característico de orejeras caídas rematado por media *vajra* y una pluma de pavo real, que simboliza la pureza sin pecado. En la parte delantera del gorro aparece el símbolo doble de la luna y el sol. Su expresión es severa y suele

¹²⁰ - P. Pal (1985), op. cit., nº de cat. S48, pág. 123.

llevar bigote. Está sentado en *padmasana*, o actitud de meditación; sus atributos son la *vajra*, la *kapala* que contiene una *kalasa*, y la *trisula*, o tridente, o el *khatvanga* con cabezas ensartadas. Aparece ya representado en el monasterio de Alchi (siglos XI-XII).

- **ATISA.** Maestro indio, primer gran reformador del Lamaísmo (ver pág. 115). Tiene aspecto de monje, gorro puntiagudo y realiza el *mudra* de enseñanza (*vitarka mudra*). Suele aparecer sentado sobre un loto con una cesta redonda y una *stupa*. Se la considera una encarnación de Manjusri.

- **MARPA.** Asceta tibetano, se le representa con la cabeza desnuda y como atributo el libro (ver pág. 85).

- **MILAREPA.** "El yogi vestido de algodón", discípulo de Marpa (ver pág. 85). Va vestido con una túnica blanca como muestra de que es un yogi y puede soportar el frío con ropa fina. Se lleva la mano derecha al oído para oír su voz interior.

- **TSONGKHAPA.** Artífice de la gran reforma del Lamaísmo y creador de la orden Gelukpa (ver pág. 89). Aparece con ropa monástica roja y un gorro amarillo puntiagudo con largas orejeras como corresponde a su orden. Tiene expresión sonriente y la nariz bulbosa, y realiza el *mudra* de la enseñanza (*vitarka mudra*). Sus atributos son la espada y el libro (es considerado una encarnación de Manjusri) y está sentado sobre un pedestal de loto.

- **SONGTSEN GAMPO.** Es el rey introductor del budismo en Tíbet (ver pág. 77). Lleva un alto turbante naranja o dorado por el que asoma una pequeña cabeza de Avalokitesvara, de quien es considerado una encarnación. Suele aparecer franqueado por sus dos esposas, la princesa china a la derecha (del espectador) y la nepalí a la izquierda.

. **LAMAS.** (págs 15-17 y 42) El monje tibetano lleva el hábito típico del monje budista (*sanghati*, ver pág. 227), pero sin embargo se diferencia de éste al no llevar dos de sus atributos más característicos: el bastón y el cuenco de pedir limosnas, por no ser los tibetanos monjes mendicantes. El hábito de lana roja se compone de una falda sujeta a la cintura con un cinturón (amarillo en la orden Gelukpa) del que cuelga la botella de agua, con la cual

se supone que se aclara la boca por las mañanas; un chaleco con o sin mangas, parece que introducido por Tsongkhapa; y una capa. Además, la parte superior del torso se puede cubrir con chales.

Un elemento nuevo en la vestimenta, que parece invención de la zona del Himalaya debido al clima frío, son los gorros, de los cuales los monjes usan varios tipos dependiendo de la orden, el rango del monje y la ocasión. Algunos de estos sombreros, sin embargo, tienen su origen en India y deben su introducción legendaria a Padmasambhava, aunque otros proceden de China y Mongolia. Destacan los gorros puntiagudos con orejeras, generalmente amarillos y característicos de la orden Gelukpa en las ocasiones especiales; el gorro tipo Padmasambhava característico de la orden Nyingmapa; y el picudo de la orden Kargyupa. Con frecuencia, los *lamas* aparecen sentados en cojines.

DALAI LAMA. Se le representa con el gorro amarillo de los Gelukpa y ricas vestimentas. Tanto él como los *lamas* sujetan a veces un libro en la mano izquierda. Destaca el V Dalai Lama (1617-1682), el gran unificador, cuyos rasgos personales son la papada, los ojos saltones y el pequeño bigote.

XII.- DIVINIDADES HINDUES ASIMILADAS.

Al ser el budismo una religión de origen indio no pudo evitar el impacto del hinduismo. Del mismo modo que los hindúes hacen de Buda la novena encarnación de Vishnu, y no se puede decir que éste sea un papel especialmente relevante, los budistas incorporan a los dioses hindúes en papeles subordinados, como asistentes de Buda, o incluso más degradantes, como vehículos. También pueden aparecer aplastados bajo los pies de otras divinidades, o como trofeos de estas (ཁྲུ 4).

Sin embargo, sobre todo en Nepal debido a su papel intermediario entre Tíbet e India y a la adopción del hinduismo como religión oficial (siglo XIII), se producen abundantes representaciones de dioses hindúes y la asimilación de estos dentro del panteón búdico.

- . VISHNU. (ཁྲུ 1 ~ 36) "El preservador", suele aparecer como un príncipe de pie con sus atributos habituales, la *chakra* llameante, la caracola, el mazo y el loto. Lleva un tocado del tipo *Kirtamukuta*, una especie de corona alta, y tiene, generalmente, una sola cabeza y cuatro manos. Puede aparecer con su esposa Lakshmi y su vehículo Garuda.
- . SIVA. (ཁྲུ 37) "El destructor". Sus atributos son el tridente, la *chakra*, el *parasu*, el mazo, y a veces lleva una gacela en una mano. Con una sola cara y dos, cuatro o más manos, o con cinco caras en representación de los cinco elementos. Lleva el pelo enmarañado con barro peinado hacia arriba, como un yogi, y adornado con la luna y la serpiente (símbolo de la ira). Puede tener un tercer ojo simbolizando el fuego con el que periódicamente destruye el universo.

A veces aparece con su esposa Parvati (en su advocación de Uma), en la forma Uma-Mahesvara. En su aspecto de Pasupatinath (Señor de los animales) es especialmente venerado en Nepal, tanto por hindúes como por budistas. También es venerado bajo la forma de *lingam* o falo, a veces asociado al *yoni* o vulva. Su aspecto terrorífico, Bhairava (término tántrico "el que ha ido más allá"), es enormemente popular en Nepal y se asimila a divinidades terroríficas lamaístas.

- . GANESH. (गणेश १ y ३०) Su nombre quiere decir "Señor del Pueblo o de la tribu". El dios con cabeza de elefante, hijo de Siva y Parvati, es muy popular tanto en India como en Nepal, pues se le considera portador de buena suerte. A veces aparece bailando y su vehículo es la rata. Sus atributos son el colmillo roto, el hacha de guerra y el cuenco con dulces.
- . INDRA. (इन्द्र २) Dios de la lluvia, guardián del paraíso, uno de los más antiguos dioses indios, y uno de los más importantes del panteón védico. Muy popular en el valle de Katmandú, donde, a pesar de que no tiene templos, existen múltiples imágenes suyas tanto en madera como en metal, que se sacan en las procesiones durante los festivales realizados en su honor, que tienen lugar en agosto.



nº 62. STUPA. Colección privada, Madrid. Tíbet, siglos
XIII-XV.
Latón. Alt.: 19 cm.

CAPITULO VII.- LOS SIMBOLOS

I.- INTRODUCCION.

En el budismo tibetano se utilizan múltiples símbolos que suelen ser polivalentes y presentar varios significados, fruto de diversas tradiciones que se complementan entre sí. Aquí vamos a estudiar los más frecuentes y, sobre todo, aquellos que aparecen en los objetos catalogados.

Los símbolos responden al deseo de integrar en un esquema coherente con un propósito práctico conceptos intuitivos, principios metafísicos, o estados de conciencia, pasos en el acercamiento del devoto hacia la liberación. Pueden ser considerados como iniciáticos, puesto que juegan un papel fundamental al constituirse en instrumentos para lograr la integración en lo Absoluto a través de las emociones que evocan.

Atendiendo a su origen, algunos provienen del budismo primitivo (Hinayana) y eran la única forma de hacer referencia a Buda, dado que no existían todavía las representaciones iconográficas. Con el desarrollo del budismo Mahayana aparecen los primeros iconos junto con nuevos símbolos, muchos de los cuales tienen su origen en el Tantra; representan cosmogramas (la situación del individuo dentro del cosmos) y tienen una enorme importancia, como por ejemplo los *mandalas*, que son los principales instrumentos visuales (*yantras*).

Además, hay una serie de representaciones de elementos naturales y animales cuyo origen se remonta a los cultos primitivos que aparecen tanto en India como en China y que juegan un papel que podríamos considerar "decorativo", por la profusión con que están utilizados, pero que no carecen de sentido simbólico y aumentan, por lo tanto, el valor espiritual de los objetos en los que aparecen.

El concepto de polaridad (masculino-femenino, aire-tierra, luz-oscuridad), tan importante en el Lamaísmo por influencia del Tantra y del Taoísmo (*yin-yang*), está abundantemente representado por parejas de símbolos, que indican conceptos opuestos y de los cuales quizás el más utilizado es el binomio *vajra-ghanta*.

También es frecuente la utilización de grupos de símbolos que, a su vez, constituyen generalmente objetos litúrgicos y como tales aparecen en los altares; los reseñamos al final de este capítulo. Están en relación con las ofrendas como elemento característico del ritualismo lamaísta, aunque también son muy frecuentes en China. Suelen agruparse plásticamente formando pequeños bodegones, pero pueden utilizarse como símbolos independientes.

Aunque todas las representaciones iconográficas pueden considerarse simbólicas, éstas se estudian en el apartado de Iconografía debido a su complejidad. Muchos de los símbolos son también atributos de las divinidades, y ayudan a identificarlas, por lo que asimismo aparecen en este apartado.

Los símbolos tienen una importancia fundamental en los objetos rituales porque estos pueden considerarse, en la mayoría de los casos, símbolos en sí mismos y además, debido al barroquismo decorativo que los caracteriza, suelen presentar múltiples elementos simbólicos.

La clasificación de los símbolos se ha hecho ordenadamente partiendo de su origen, y se estudian teniendo en cuenta en primer lugar este aspecto, después su forma, o formas de representación más habituales y, en último lugar, su uso. Se hacen referencias a los objetos catalogados donde aparecen los símbolos reseñando su número entre paréntesis. Se indica en primer lugar el término más utilizado, generalmente el del país de origen, aunque los términos en sánscrito (S.) son los más frecuentes por su carácter de lengua sagrada. Siempre que sea posible, se dan las equivalencias en otras lenguas (T.: tibetano, C.: chino).

II.- CLASIFICACION DE LOS SIMBOLOS SEGUN SU ORIGEN.

- Símbolos universales que aparecen en varias culturas:

PADMA
ESVASTICA

- De origen indio, algunos son comunes con el hinduismo y se utilizaban ya en el budismo primitivo:

CHAKRA-DHARMACHAKRA
STUPA
KALASA
SHANKHA
NAGAS
MAKARA
KIRTIMUKHA

- Aparecen en el budismo Vajrayana por influencia india:

VAJRA
GHANTA
CHINTIMANI
MANTRAS
YANTRAS (MANDALA)
(LA RUEDA DE LA VIDA)

- De origen chino, se incorporan a Tíbet a partir del siglo XIII:

SHOU
DRAGON
YIN-YANG
DISCO EN MOVIMIENTO
MURCIELAGOS
GRECAS

GRUPOS DE SIMBOLOS:

TRIGRAMAS
TRIRATNA
SIMBOLO DE LA TRINIDAD DE LOS BODHISATTVAS
ASTAMANGALA
SAPTA RATNA
RINCHEN DUN
PANCHA KAMAGUNA
OCHO SIMBOLOS DE LA BUENA SUERTE

III.- SIMBOLOS UNIVERSALES.

.- *PADMA* (T. *Pema*) Loto.

. Origen: En términos generales los símbolos relacionados con las plantas y árboles, tan comunes en todas las culturas, aluden al desarrollo de una vida espiritual.

Entre ellos está el loto, flor universalmente sagrada, que representa la pureza por crecer limpia en el barro. Por ello, se usa como metáfora del hombre sabio que viviendo en el mundo se mantiene al margen de sus maldades, como el loto que crece inmaculado.

Se asocia al agua y a la fecundidad, o creación, y por lo tanto con frecuencia es un símbolo femenino (suele ser el atributo de las divinidades femeninas), asociándose también a la tierra. En el hinduismo simboliza las aguas primordiales de las que surge el mundo ¹²¹.

Además, posee la cualidad de florecer al salir el sol y cerrarse por la noche por lo que se relaciona con el ciclo de la vida y la muerte, y por extensión con el ciclo de creación y destrucción del universo, y con el sol.

También se considera símbolo de la universalidad (el espacio) por la disposición radial de sus pétalos, y forma parte del *mandala*, el cosmograma más frecuente ¹²².

Es el símbolo más utilizado en el arte indio en el que es considerada la flor más bella, símbolo por lo tanto de la belleza, siendo múltiples las comparaciones o alusiones que se hacen al loto (cara de loto, piel de loto, mano de loto...). Su uso se generaliza a partir del siglo V (final de la época Gupta) pasando

¹²¹.- En India, como símbolo de creación, aparece debajo de Brahma cuando éste emerge del agua.

¹²².- La universalidad, o el Todo, el Absoluto, razón por la cual se relaciona con la abstracción anímica. La postura de meditación es la postura del loto (*padmasana*) y la *chakra* del corazón tiene forma de loto.

a ser el principal soporte o asiento de las divinidades (como símbolo del cosmos) de las tres principales religiones indias: hinduismo, jainismo y budismo; el motivo decorativo principal y el atributo (como símbolo de la belleza, de la pureza, de la sabiduría, del *nirvana*...) de varias divinidades.

En el budismo primitivo es el símbolo de la liberación alcanzada por Buda, de la pureza absoluta ¹²³. Aparece en las *stupas* de Bharhut y Sanchi (tanto en forma naturalista como estilizada) ¹²⁴ y en Ajanta (en forma de flores que sostienen los dioses, como el famoso *Bodhisattva*, o formando *mandalas*). En el siglo II, en las escuelas de Gandhara y Mathura, es el asiento o trono de Buda, y a veces los siete pasos que da éste siendo niño se representan por medio de siete lotos. Además puede ser el soporte de otros símbolos como la vajra, el libro o los *mantras*.

En el budismo Mahayana representa el principio femenino y se asocia a la campana (*ghanta*). Puede simbolizar también la polaridad masculino-femenino de una divinidad (el tallo y la corola). Además en las descripciones de los paraísos budistas suelen aparecer estanques con lotos.

También fue adoptado por el Taoísmo chino en el que de nuevo representa el principio femenino, y aparece tanto en el arte de China como de Japón.

. Forma: Existen múltiples variedades siendo *Padma* el nombre genérico. El número de sus pétalos también puede variar. Si tiene dos alude a la polaridad sexual; si tiene cuatro a la tierra, a lo material, por marcar las cuatro direcciones; y si tiene ocho representa el equilibrio cósmico, los puntos cardinales y las direcciones intermedias. El loto blanco, o loto sagrado, suele

¹²³ - Según el *Lalitavistarasutra* "El espíritu del mejor de los hombres...no tiene mancha, como el loto que crece en el agua lodosa sin que ésta se adhiera a él".

¹²⁴ - La *stupa* tiene relación con el loto por poder ser ambos símbolos del cosmos, y a veces ésta se eleva sobre una especie de tócalo de rayos (el loto solar); de la misma manera cualquier plano de un templo puede tener forma de loto.

tener ocho pétalos en alusión al Octuple Sendero, que se expresa por la negación, del mismo modo que la blancura del loto es la negación del color.

Puede aparecer representado estilizado y geometrizado como un disco radiado, o naturalista detallando todas las partes, las hojas y el tallo. La flor puede ser completamente abierta, redonda y rosa (*padma*), y se corresponde a la especie "*Nelumbium speciosum*"; semiabierta, con la flor alargada (*utpala*) como la especie "*Nymphaea*", blanca o azul; o en forma de capullo.

- . Uso:
- Formando el pedestal o trono de las imágenes (n^o 1, 3-4, 8-19, 21, 23-34, 38-47 y 50) simple o doble, con los pétalos abiertos hacia arriba y hacia abajo. Representa el estado de pureza total de la divinidad que no ha sido creada por nadie. Sus numerosos pétalos hacen referencia a la pluralidad de universos sobre los que reinan las divinidades.
 - Formando la aureola de las imágenes.
 - En la postura *Lalitasana*, posición relajada, en la que el pie derecho de la divinidad (frecuentemente una Tara) apoya sobre un loto (n^o 26, 27, 32, 41, 47 y 39).
 - Como atributo:
 - . de las Taras: Syamatara, la Tara Verde (el loto azul *utpala*), Sitatara, la Tara Blanca (el loto abierto, *padma*) (n^o 5, 32 y 37).
 - . de Manjusri (el loto azul *utpala*) y Vairocana (n^o 8, 39).
 - . de Avalokitesvara, especialmente en su advocación de Padmapani (n^o 6), (el loto rosa) como símbolo de la fe.
 - . de Prajnaparamita (el loto cerrado)
 - . de Vishnu, (n^o 1) de cuyo ombligo a veces emerge como símbolo de la tierra de la que él es el preservador.
 - Las tapas de los objetos de uso cotidiano se suelen rematar con un capullo de loto (n^o 68-70, 79, 85 y 88).

- Constituye uno de los elementos básicos de objetos rituales como el *mandala* (nº 61), la *stupa* (nº 62), la *ghanta* (nº 64, 65 y 69), el *phurpa* (nº 71), la *vajra* (nº 67 y 76) y los molinos de oración (nº 70, 73 y 79).
- Como uno de los elementos del *Ashtamangala* (nº 54, 61 y 90).. (Ver pág. 291).
- Las *chakras* o puntos energéticos del cuerpo místico se simbolizan a través de lotos abiertos, cada uno con diferente número de pétalos y diferente color.

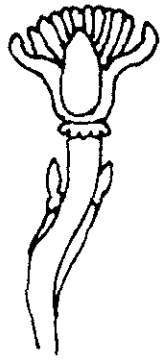
.- **ESVASTICA.** (T. *Gyung-drung*) Representa el movimiento sin fin, el disco solar o la bola de fuego en movimiento, la longevidad y la iluminación eterna. Además es un emblema de buena suerte.

. Origen: Se remonta a la prehistoria de Asia, Europa y América. En India aparece como símbolo de Vishnu y de Siva y en la etapa pre-icónica del budismo en las huellas de los pies que representan a Buda. El término (*svastika*) es de origen sánscrito: *su* (bueno) y *asti* (así es). A China y Japón pudo llegar con el budismo o tener su origen en un tipo de espiral geometrizada ya representado anteriormente.

. Forma: En el budismo gira a la derecha, pero en la religión Bon tibetana, en la que es el símbolo más importante, lo hace en sentido contrario (igual que en la cruz gamada nazi).

. Uso:

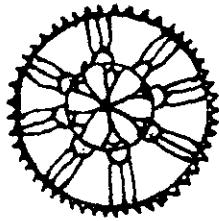
- Como elemento decorativo (nº 43).
- Pintado en el suelo y umbrales de las casas y los monasterios.



UTPALA



PADMA



DHARMACHAKRA



SHANKHA

IV.- SIMBOLOS DE ORIGEN INDIO.

.- **CHAKRA-DHARMACHAKRA** (T. *korlo-cokhor*) Rueda-Rueda de la Doctrina, de la ley sagrada o *Dharma*.

. Origen: En la India prebudista es el emblema del soberano universal *Chakravartin* "El que gira la rueda, el que gobierna, el señor de los cuatro puntos cardinales", y esto probablemente tiene su origen en el parecido de la rueda con el sol, cuyos movimientos controlan el mundo; pero además puede ser entendido literalmente pues el *Chakravartin* (como, por ejemplo, los grandes soberanos Ashoka, Kanishka...) gira la rueda de su carro según avanza conquistando el mundo. También se relaciona con el loto por lo similar de su forma abstracta.

En el budismo primitivo es uno de los símbolos a través de los cuales se representa a Buda, soberano universal ¹²⁵. Más tarde aludirá a la primera predicación en Sarnath (el acto de predicar se define como "girar la Rueda de la Doctrina"), y por lo tanto en el budismo Mahayana es el emblema de la Doctrina; por extensión, del budismo y de la unidad de todas las cosas.

. Forma: De seis radios, a veces llameante. En Tíbet, normalmente de ocho radios (*Dharmachakra*) simbolizando el Octuple Sendero, o de múltiples de ocho; también existe la posibilidad de que tenga cien radios representando la simetría y perfección de la ley. El disco en movimiento (ver pág. 289) a veces ocupa su centro.

. Uso: - Ornamento arquitectónico flanqueado por dos ciervos que aluden al sermón de Buda en el parque de Sarnath, o por unicornios o rinocerontes, es decir animales de un solo cuerno representativos de India de donde se les supone originarios.

- Símbolo aislado sobre un loto y con una aureola de llamas propio de los gobernantes tibetanos como el Dalai Lama.

¹²⁵. - Su primera aparición es sobre los cuatro leones en "el capitel de Sarnath", del reinado de Ashoka (siglo III a.C.) en India. Aunque no se conserva aparece representado muchas veces, por ejemplo en la *stupa* nº 2 de Sanchi.

- Forma parte de los *Sapta Ratna* o siete joyas del *Chakravartin* (ver pág. 292) y de los *Ashtamangala* u ocho símbolos de la Buena Suerte (nº 54, 61 y 90) (ver pág. 291).
- Como rueda llameante, arma arrojadiza de Vishnu (nº 1).

.- **STUPA** (T. *chorten*). Es el símbolo más universal del budismo.

. Origen: Aparece en el budismo primitivo. En un principio es un elemento funerario que deriva del túmulo para la realeza. Según la tradición, las cenizas de Buda fueron repartidas en varias *stupas* que se convierten en centros de peregrinación y son circunvalados. Representa a Buda y el triunfo sobre la muerte, el *nirvana*. Las *stupas* más antiguas datan del siglo III a.C., del reinado del emperador Ashoka de la dinastía Maurya, como la *stupa* nº 2 de Sanchi, conservada in situ. La aparición de las imágenes en el budismo Mahayana no las sustituye sino que se asocia con ellas, pues se supone que contienen las imágenes de los cinco Jina Budas, que incluso a veces aparecen en el exterior ocupando cada uno el punto cardinal que le corresponde. De este modo, más que un símbolo del *nirvana* se convierte en un símbolo de la Budidad como principio universal y dinámico.

Tradicionalmente se diferencian varios tipos: las que contienen reliquias, u objetos que han pertenecido a Buda, y las que representan la doctrina o conmemoran la muerte de Buda. Como receptáculo lo es de los tres elementos sagrados: la mente (el propio Buda o sus restos), el cuerpo (las imágenes) y la palabra (los libros), y pasan a ser objetos devocionales en los altares.

. Forma: Tiene una estructura hemisférica que apoya sobre una base. Su tamaño puede variar desde las grandes *stupas* (monumentos de hasta 50 metros de alto) a las pequeñas portátiles, que son en realidad objetos rituales que se agrupan o disponen en hileras. Lo mismo sucede con los materiales; como monumento arquitectónico suele ser de ladrillo recubierta de

barro y pintada, mientras que las rituales suelen ser de metal. Su forma puede ser más o menos esquemática (se conocen en Tíbet hasta ocho formas distintas ¹²⁶), pero en cualquier caso en Tíbet y por influencia Tantra, tiene cinco partes que se corresponden con formas geométricas, colores, los cinco elementos básicos del universo (se trata de un cosmograma similar al *mandala*) e incluso con los *chakras* del cuerpo humano, pues es un símbolo del cuerpo de Buda y por extensión del cuerpo místico de cada hombre; existe un parecido formal con el cuerpo humano sentado:

- La base cuadrada amarilla (la plataforma con cinco escalones, que recuerdan los cinco elementos) representa lo estático, el elemento tierra, y se corresponde a la primera *chakra* situada en la base de la pelvis.
- El círculo blanco (la cúpula) simboliza el agua y se corresponde con el ombligo. Es el receptáculo de las reliquias u ofrendas. En las primeras *stupas* del budismo Hinayana era la parte más desarrollada posteriormente se da más importancia a los remates superiores. Representa los poderes físicos y místicos necesarios para realizar acciones beneficiosas. Sobre la cúpula aparece la *Harmika*, que en las primeras *stupas* era una empalizada de madera o piedra (simbolizando la que puede rodear cualquier árbol sagrado y, especialmente, el de Bodhgaya) con los ojos y la nariz de Buda pintados, sobre todo en las *stupas* nepalíes. Este último detalle aparece para recordar que la *stupa* es el equivalente de una figura humana en meditación.
- El triángulo rojo (los trece anillos) que representa las trece etapas necesarias para alcanzar la Iluminación rematado por la sombrilla (innovación tibetana como símbolo del

¹²⁶.- Tucci (1973 III), op. cit., pág. 113: las más comunes son la de Iluminación, la del descenso del cielo, y la de muchas puertas. Esta última está representada por la *stupa* o *Kumbum* de Gyantse en Tíbet.

espiritual *Chakravartin* ¹²⁷). Suele presentar el aspecto de anillos aunque originariamente serían sombrillas, cuyo número fue aumentando hasta que fue limitado a trece ¹²⁸ (los escalones del cielo budista), sujetos por un eje (*axis mundi*) que, a nivel macrocósmico simboliza el monte Meru, y a nivel microcósmico, la columna vertebral. Es el símbolo del fuego y tiene su correspondencia en el corazón.

- El sol y la luna creciente verdes (*T. nyi-da*), que también pueden aparecer como emblemas independientes, forman el pináculo o remate final junto a la llama (*Bindu*). Representan el elemento celeste o gaseoso, el aire, y se relacionan con la *chakra* representada en la garganta. También se pueden entender como una metáfora de la Iluminación (la llama) en la que se disuelven la sabiduría (el sol) y la compasión (la luna). Como símbolo aislado de buena suerte puede aparecer en las casas.
- La llama final azul representa el éter y se corresponde con la *chakra* más elevada en el centro de la cabeza simbolizando la conciencia universal.

CHAKRA	ELEMENTO	STUPA	FORMA	COLOR
Cabeza	Eter	Llama	Llama	Azul
Garganta	Aire	Sol-luna	Semicírculo	Verde
Corazón	Fuego	Anillos	Triángulo	Rojo
Ombligo	Agua	Cúpula	Círculo	Blanco
Pelvis	Tierra	Base	Cuadrado	Amarillo

¹²⁷ .- Reynolds y otros (1986), *Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection*, Newark-New Jersey, The Newark Museum (C), vol. I, pág. 68.

¹²⁸ .- Martin, Heinz E. R. (1980), *El arte tibetano*, Barcelona, Blume (L), pág. 172.

. Uso: - Monumento funerario de peregrinación que señala lugares sagrados o conmemora hechos, y que debe rodearse siguiendo el sentido de las agujas del reloj. En su interior contienen reliquias (huesos, cenizas, ropas, *tsha-tsha*) y también libros, que al ser objetos sagrados y no poderse destruir se depositan en las *stupas*.

- Relicario (𑖀𑖩 𑖄𑖪), objeto ritual que aparece en los altares. Una de las formas más usuales es la tipo Kadampa.

- Forma parte de la *Triratna*, las tres joyas del budismo, representando a Buda y acompañado por una imagen (símbolo de la *Shanga*, la comunidad de monjes) y un libro (símbolo del *Dharma*, la ley sagrada) (ver págs. 291-292).

.- *KALASA* (T. *bum-pa* o *tse-bum*) Vaso o jarro ritual que contiene la *amrita* o ambrosía, el agua de la vida, la longevidad, la vida eterna, y simboliza la posibilidad de alcanzar las más altas aspiraciones.

. Origen: El vaso o jarrón se ha relacionado siempre con el binomio creación-destrucción. Esto puede justificarse en el hecho de que a veces se usaba para contener las cenizas después de una cremación. Aparece en India tanto en el hinduismo como en el budismo. Otras veces remata las *stupas* como símbolo del nacimiento de Buda.

. Forma: Su forma característica es la globular con base en forma de flor y colgantes laterales. Se remata con una forma llameada que recuerda la rama del árbol *ashok* ¹²⁹, planta que según la tradición crecía en Bodhgaya, el lugar donde se produce la Iluminación de Buda. Puede ir acompañada del espejo y en ocasiones de plumas de pavo real. Se diferencia del jarro de agua con pico y asa, que sirve para llenar los cuencos de ofrendas.

¹²⁹.- De donde deriva el nombre del famoso primer emperador Maurya, Ashoka, que significa "sin dolor", el gran propagador del budismo.

- . Uso: - Atributo de Amitayus (nº 19-21, 30), y de algunos *lamas* (nº 16).
 - Objeto ritual y relicario (nº 51) (ver pág. 314).
 - Forma parte del *Ashtamangala* (nº 54, 61 y 90) (ver pág. 291).
 - Como un elemento de las lámparas de mantequilla (nº 80) (ver pág. 316).

.- *SHANKHA* (T. *dung*) Caracola marina, se trata de una especie concreta de molusco que existe en la costa del océano Indico ¹³⁰. Es considerada sagrada en las tres grandes religiones de India: hinduismo, jainismo y budismo. En esta última es el símbolo de la resonancia del budismo, de la palabra hablada por Buda y también de la vulva femenina a la que puede recordar por su forma. Suele ser un atributo muy común simbolizando la abundancia y la fertilidad.

. Origen: India, donde se utilizan como instrumentos musicales, objetos sagrados y para fabricar joyas u ornamentos. Se importan a Tíbet donde son considerados artículos de gran valor.

. Forma: Las más valoradas y menos frecuentes deben enroscarse hacia la derecha, recordando el modo de hacer la circunvalación a los monumentos sagrados, y ser blancas.

- . Uso: - Como objetos rituales, vasos de ofrendas.
 - Como instrumentos musicales rituales (ver pág. 310).
 - Atributo de Vishnu, simbolizando el elemento agua (nº 11).
 - Forma parte del *Ashtamangala* (nº 54, 61 y 90) (ver pág. 291).

.- *NAGAS* (T. *lu*) Divinidades-serpientes que tienen el tronco y la cabeza humanos, la parte inferior de serpiente, y suelen estar coronadas por cobras. De carácter semi-divino tanto en India como en la religión Bon, conectan con el mundo subterráneo y aparecen como mediadoras entre el cielo y la tierra. En Tíbet son símbolo de suerte, y al relacionarse con la lluvia, que pueden favorecer, de fertilidad y de renovación periódica.

¹³⁰.- "Xancus pyrum" o "Turbinella pyrum".

- . Origen: India, donde se les atribuye enorme importancia en las creencias más primitivas, como genios fluviales.
- . Forma: Más o menos estilizadas, con cabeza humana o con aspecto simplemente de serpientes.
- . Uso:
 - Ornamento de las divinidades terroríficas (nº 10 y 44).
 - En los objetos rituales (nº 59 y 40).
 - Atributo de Siva (nº 31), la cobra, representando la sabiduría y la astucia.
 - Pedestal sobre el que descansa Vishnu que representa a Ananta, la serpiente cósmica, sobre la que se recuesta el dios al generar el Universo.

.- **MAKARA** (T. *chusin*) Monstruo marino, mezcla de cocodrilo y delfín con trompa de elefante (una especie de dragón de agua), dientes y lengua ondulada; es guardián de un tesoro y de su boca a veces salen perlas, joyas y llamas, que representan las riquezas y desilusiones del mundo. Símbolo de la buena suerte y, por su carácter de animal insaciable, del amor sin límites de Buda y por lo tanto de la redención.

- . Origen: India. También aparece en la cerámica china, aunque se interprete más concretamente como una suerte de dragón.
- . Forma: Puede aparecer aislado, o en números pares y de forma simétrica y contrapuesta.
- . Uso:
 - En objetos de uso cotidiano: generalmente forma la boca o el pico de las jarras (nº 35).
 - En los objetos rituales: en los *phurpas* es el elemento del que sale la daga (nº 53 y 71); en las *vajras* en la base de los garfios (nº 66 y 47) y, en general, protege todos los instrumentos cortantes (nº 72 y 87).

- Como remate arquitectónico, y en dinteles de puertas y ventanas.
- En números pares formando las aureolas de las imágenes.
- Montura de algunos dioses hindúes.

.- **KIRTIMUKHA** "Cara gloriosa". Máscara estilizada de monstruo o de león, sin maxilar inferior de la que salen joyas y serpientes. Símbolo sagrado de las riquezas y desilusiones del mundo.

. Origen: En India se utilizan como elemento decorativo en la arquitectura, en China se corresponde con el *Tao-tie*, y surge como abstracción de dos dragones confrontados y simboliza la fertilidad de la tierra.

. Forma: Aislado, o repetido formando guirnaldas.

. Uso: - En los amuletos (nº 57 y 58).
 - En las *ghantas* es el tema decorativo habitual formando guirnaldas (nº 64 y 68).

V.- SIMBOLOS DEL BUDISMO VAJRAYANA.

.- **VAJRA** (T. *dorje*) Rayo, trueno o diamante. Símbolo de lo indestructible (como el diamante) y permanente (la unidad básica que hay por debajo de toda dualidad); de la luz y el calor purificador, del poder inmenso y el vacío, de lo absoluto y la realidad trascendental, y del órgano sexual masculino. No se puede desintegrar, ni estropear, no le afecta ni la violencia física ni el pensamiento racionalista ¹³².

. Origen: Aparece en India como arma del dios hindú Indra, que éste utilizaba para disipar las nubes liberando el agua, y como alusión de poder en los sellos del valle del Indo y en la *stupa* de Sanchi ¹³³; pero como símbolo se desarrolla en el budismo Vajrayana, o diamantino, del que es un elemento fundamental. Es el símbolo de la unión mística, y está asociado a la *ghanta*, de la polaridad masculina, *upaya*, mientras ésta lo es de la femenina, *prajna* (ver pág. 46). Es el instrumento tántrico que fue traído a Tíbet en el siglo VIII por Padmasambhava, considerado el fundador del Lamaísmo, y que los *lamas* utilizan para hacer desaparecer las tinieblas de la ignorancia abriendo el camino al conocimiento espiritual.

. Forma: En Tíbet suele tener cinco garfios que evocan la disposición de los cinco Jina Budas, representando el lugar donde convergen al Adibuda, pero también puede tener nueve garfios.

. Uso: - Símbolo y atributo de Vajrapani (འོད་ཀླུ་པུ་འཇམ་དཔལ་ལྷ་མོ་), Aksobhya (འཇམ་མཐོག་པུ་འཇམ་དཔལ་ལྷ་མོ་) y Vajradhara (འོད་ཀླུ་པུ་འཇམ་དཔལ་ལྷ་མོ་), en este último junto con la *ghanta*, como también en Daka (འོད་ཀླུ་པུ་འཇམ་དཔལ་ལྷ་མོ་), Samvara (འོད་ཀླུ་པུ་འཇམ་དཔལ་ལྷ་མོ་) y Siva (འོད་ཀླུ་པུ་འཇམ་དཔལ་ལྷ་མོ་).

¹³².-Según el "Kanjur" cuando Sakyamuni alcanza la Budidad tras la meditación en Bodhgaya, los dioses vienen a venerarle diciendo: "Reverencia te sea dada. ¡oh Muni! (sabio). Tu mente es profunda... Has encontrado la más alta perfección. eres el más sagrado. Eres inmutable, firme como el monte Meru (el Olimpo hindú) o el petro (el rayo o vajra) en las manos de Indra (dios de la lluvia y guardián del cielo). constante en tu voto y resolución". Recogido de Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. II, pág. 34.

¹³³.- Rawson (1978), op. cit., pág. 81, también alude a su posible origen en el trueno con dos extremos de tres garfios que aparece en los siglos II y III en las imágenes de Zeus helenísticas.

- Objeto ritual, cetro (nº 67 y 76) (ver pág. 312).
- Elemento decorativo y protector en los objetos rituales (nº 53, 61, 64, 68, 69, 71, 87 y 94).

VISVAVAJRA: *Vajra* doble. El término sánscrito *visva* indica el Todo, lo omnipresente. Simboliza el equilibrio, las cuatro partes del mundo, los cuatro colores básicos y las cuatro actividades de Buda.

. Forma: Se trata de dos *vajras* cruzadas, generalmente en el centro hay un espacio circular donde puede aparecer otro elemento.

- . Uso:
- Objeto ritual (nº 44).
 - Como marca en la tapa del pedestal de las imágenes (nº 5, 10, 12, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 31, 32 y 47) y de las cajas (nº 39).
 - Elemento decorativo en los molinos de oración (nº 78 y 79).

.- **GHANTA** (T. *dil-bu*) Campana. Suele ir asociada a la *vajra*, simbolizando ésta el principio masculino, y la *ghanta* el femenino (la sabiduría), por lo que su asociación recuerda la unión sexual, es decir la conjunción de la compasión y la sabiduría, y por lo tanto la suprema verdad (ver pág. 63). Su parte cóncava simboliza el vacío, mientras su sonido evoca la voz de la doctrina.

- . Origen: Budismo Vajrayana.
- . Forma: El tamaño debe ser proporcional al de la *vajra*, de manera que el mango de la campana sea tan largo como ésta.
- . Uso:
- Atributo de Vajradhara (nº 22), Daka (nº 33), Samvara (nº 4) y Siva (nº 5), junto a la *vajra*.
 - Objeto ritual, el sacerdote la sujeta en la mano izquierda y a la *vajra* en la mano derecha (nº 64, 68, 69 y 77) (ver pág. 433).
 - Como marca en la tapa de la base de las imágenes (nº 16).



MANTRA DE LOS 10 PODEROSOS



"OM MANI PADME HUM"

.- **CHINTIMANI.** (T. *nor-bu*) Joya sagrada y milagrosa que puede conceder todos los deseos.

. Origen: Budismo Vajrayana. La creencia en sus poderes mágicos es muy antigua.

. Forma: En forma de perla o como un grupo de cinco, seis o nueve joyas estilizadas, unidas y flameadas.

. Uso: - Como remate de ciertos objetos rituales (nº 51, 31 y 35).
- En los *thankas*.

.- **MANTRAS.** Representaciones epigráficas de símbolos-sonidos con valor energético.

. Origen: Tantra indio.

. Forma: Utilizan el alfabeto sánscrito porque éste emplea todos los sonidos que la voz humana puede emitir y, por lo tanto, es universal y reflejo del cosmos. Probablemente parten de la creencia que se remonta a la época de los himnos védicos en el valor de los sonidos como liberadores de la energía contenida en las palabras, relacionándose con una enseñanza oral y por lo tanto esotérica.

Pueden aparecer formando oraciones y textos o como *mantras* aislados, sílabas sagradas: *Bija*, que generalmente acaban en *m*, *k* o *t*. Algunas son sonidos puros, otras son las primeras sílabas del nombre de los dioses con alguna modificación.

El sonido o *mantra* más utilizado es "*Om*", compuesto en realidad por tres letras (*aum*) que, a través de los tres sonidos que lo forman, representa la Iluminación. Estos sonidos representan la creación, la conservación y la destrucción, o bien los principios masculino, femenino y su unión, o como casi siempre que se trata de tres elementos las tres joyas del budismo (*Triratna*).

El sonido "*Om*" forma parte de otro *mantra* también muy utilizado, asociado al *Bodhisattva* Avalokitesvara: "*Om mani padme hum*". Su significado es "Salve, oh joya del loto", es decir que el poder divino (la joya (*mani*) -el elemento masculino- contenida en

el loto (*padme*) -el elemento femenino), inherente a todo hombre, pero oculto por la ignorancia, se manifieste, y se trata nuevamente de una referencia a la unión sexual simbólica de la compasión y la sabiduría ¹³⁴.

Otro *mantra* muy usado es el Signo de los Diez Poderosos, *Dasakara vasi* (T. *namchu wangden*) (ཏཱ་བཙུ་པ་པོ་) "Om Ham Ksha Ma La Va Ra Ya Hum Phat", compuesto por siete consonantes entrelazadas para formar un monograma de manera que su poder energético aumente, y coronado por los símbolos de la luna, el sol y la llama. Se trata de una figura cósmica que sirve como punto de partida para la meditación y se relaciona con los *chakras*, o puntos de energía utilizados en el yoga. Estas diez sílabas representan los elementos del cosmos según la doctrina *Kalachakra* y simbolizan la iniciación al conocimiento oculto.

- . Uso:
- En objetos de uso cotidiano, especialmente en los molinos de oración (མཚན་མོན་པ་པོ་ལ་མཚན་མོན་པ་པོ་).
 - En los *mandalas* y otras pinturas los *mantras* de divinidades específicas pueden sustituir a su imagen.
 - En piedras amontonadas en los caminos (piedras *mani*) y en los paños de oración (ver pág. 306).
 - Como elemento decorativo en las *ghantas* (ཏཱ་བཙུ་པ་པོ་, ཏཱ་བཙུ་པ་པོ་, ཏཱ་བཙུ་པ་པོ་ སྐུ་པ་པོ་) y en objetos de uso cotidiano (ཏཱ་བཙུ་པ་པོ་, ཏཱ་བཙུ་པ་པོ་ སྐུ་པ་པོ་).

.- **YANTRAS.** Son soportes energéticos visuales en forma de diagramas.

- . Origen: Tantra indio. En su vertiente hindú se utilizan diseños puramente lineales, mientras que en el budismo a menudo se combinan con representaciones iconográficas de los diferentes aspectos de la divinidad (a la que se alude en el hinduismo a través de *mantras*, triángulos o lotos).

¹³⁴ - Según A.V. Fernández Salboa (1989), op. cit., pág. 166, alude a los seis mundos en los que puede reencarnarse un espíritu al atravesar el *Sardo*, estado intermedio entre dos reencarnaciones. Así cada sonido corresponde a un mundo: al de los dioses (*Om*), los titanes (*Ma*), los hombres (*Ni*), las bestias (*Pa*), los espíritus famélicos (*Me*) y los habitantes del infierno (*Hum*).

. Forma: Muy variadas, se puede considerar que todas las representaciones lo son. Existen una serie de *yantras* elementales, que se pueden combinar en formas más complejas cada una con su propio simbolismo, enriqueciéndose mutuamente: el punto (*bindu*) en torno al cual se organiza todo *yantra* esté o no representado ¹³⁵, que simboliza la energía condensada, y se utiliza para concentrar las fuerzas psíquicas del iniciado. El triángulo rojo con el vértice hacia abajo que representa la energía femenina, mientras el blanco con el vértice hacia arriba representa la masculina; también alude el primero a la desintegración o separación de la unidad primordial, el absoluto, y el segundo a la integración en ésta. A veces los dos triángulos aparecen superpuestos indicando la tensión entre los opuestos, la cualidad dinámica de la creación, y, como siempre que se contraponen símbolos masculinos y femeninos, la unión del alma individual con el Absoluto. El *shri yantra*, formado por la yuxtaposición de cuatro triángulos "femeninos" y cuatro "masculinos" rodeados de círculos y lotos, permite conocer la realidad a través del encuentro de diferentes campos de energía. El cuadrado representa la base estática, la tierra, pues incluye los cuatro puntos cardinales y es la base de muchos *yantras* presentando generalmente cuatro puertas que aíslan simbólicamente del exterior. El círculo rodeado de pétalos de loto es otro símbolo femenino, y con frecuencia aparecen varios en sucesión indicando las etapas o grados a través de los cuales se accede a la Iluminación.

MANDALA: (T. *Kyil-kor*) (ཀླིང་པོ་) Su origen podría rastrearse hasta el zigurat mesopotámico, que también es un cosmograma ¹³⁶. El término sánscrito describe un disco o círculo y por derivación un distrito, territorio. Los usan también los sivaítas de Cachemira.

¹³⁵ - Ver por ejemplo su uso en el centro de la *visvavajra*, nº 10.

¹³⁶ - Tucci (1973 IV), op. cit., pág.43.

El círculo es un símbolo universal que aparece en varias culturas representando generalmente la relación entre el hombre y el universo; es la base para la orientación espacial y psíquica, a partir de la cual el hombre es capaz de comprender y asimilar su experiencia. Por lo tanto, se trata de un cosmograma que alude a una realidad subjetiva. Representa un lugar de recogimiento, un espacio acotado, frente a la confusión exterior.

En el budismo tántrico es la proyección en dos o tres dimensiones de la residencia o el palacio de una divinidad bajo el aspecto de un diagrama centrado en torno a un eje. Marca una superficie consagrada, y la protege con una línea de *vajras* y puertas de las fuerzas desintegradoras. Se trata de un cosmograma completo, un círculo místico, una proyección en dos dimensiones de la *stupa*. Es el *yantra* más representativo del arte tibetano. Se utiliza como elemento imprescindible en ciertas técnicas de meditación centradas en la divinidad concreta a la que se dedica el *mandala*. Por lo tanto existen muchos tipos cuyo desarrollo parece remontarse a los siglos VI al XII.

Se enmarca en un círculo generalmente rodeado de aureolas flamígeras (símbolo de la conciencia que debe quemar la ignorancia), de *vajras* (el conocimiento superior, la Iluminación) que garantizan su poder, y de pétalos de loto (el renacimiento espiritual) en cada uno de los cuales reside una divinidad, aunque ésta a veces se represente a través de un *mantra*.

En el círculo se inscribe un cuadrado (la mansión sagrada) normalmente dividido en cuatro triángulos que se diferencian mediante colores y se corresponden con los cuatro puntos cardinales que, utilizando también el centro (donde está la divinidad principal, siendo el resto manifestaciones suyas) y comenzando por el este, situado en la parte inferior, y siguiendo el sentido de las agujas del reloj (este-rojo, sur-negro, oeste-blanco, norte-amarillo y centro-verde), sirven para situar a los cinco Jina Budas generalmente en unión sexual con su *prajna*

correspondiente, o a las otras divinidades a las que esta dedicado el *mandala*. Este cuadrado suele estar dentro de otro con cuatro puertas (*toranas*), a base de arcos que recuerdan la forma de las *vajras* y que surgen, a veces, de la boca de *makaras*.

En los *thankas*, en la parte superior aparecen divinidades pacíficas y en la inferior terroríficas, enmarcando el *mandala* y uniendo así en el mismo plano una perspectiva paralela, la de las divinidades, y perpendicular, la del *mandala*.

- . Uso: - Pintados en techos de capillas señalando un espacio sagrado.
- Pintados en *thankas* o en placas de metal (ཐང་མེའུ་) constituyen un instrumento ritual usado sobre todo en la meditación.
- También existen *mandalas* efímeros realizados en determinadas ceremonias que se dibujan en el suelo con arroz, arena u otros materiales perecederos.
- Forman la estructura de algunos altares y templos.
- Dibujados en papel, se llevan doblados dentro de bolsitas como amuletos (ver pág. 308).

- . LA RUEDA DE LA VIDA, *Samsara Chakra*, *Kala Chakra*, *Dharma Chakra*, *Bhava Chakra* (T. *srid-pa'i korlo*). Se trata de una representación didáctica del ciclo de la existencia que deben atravesar todos los seres hasta alcanzar el *nirvana*. Se puede considerar una forma de *mandala*. Ilustra de forma fácilmente comprensible las cuatro verdades del budismo: la existencia del sufrimiento terrenal, sus causas, la desaparición del dolor y el camino de la salvación. Sujeta la rueda con sus garras Yama, el Señor de la Muerte (ཐུང་མེའུ་), de aspecto terrorífico, como símbolo de la vida perecedera.

Se debe seguir desde el centro donde se representan los tres venenos espirituales: el cerdo negro (la ignorancia), la serpiente verde (el deseo) y el gallo rojo (la ira). Alrededor aparecen los dos caminos posibles: el negro, que conduce al infierno y las reencarnaciones negativas (representado por demonios que arrastran a los pecadores) y el blanco, o de la

felicidad, que conduce a las reencarnaciones positivas y a la Liberación (representado por hombres santos y sabios). Alrededor, se representan los seis mundos simbólicos, las seis condiciones para el hombre después de la muerte, los seis Caminos de la Transmigración: el de los dioses (*devas*), el de los titanes o semi-dioses (*asuras*), el de los hombres, el de los animales, el de los monstruos (*preta*) y el de los infiernos ¹³⁷. Buda aparece en todos ellos para recordar la posibilidad del *nirvana* para todos los seres.

En el círculo exterior se representan las doce causas y sus efectos: la ignorancia (el hombre ciego y viejo), las acciones que modelan el propio destino o *Karma* (el alfarero), la conciencia superior incontrolada de los ignorantes (el mono que va de árbol en árbol), la energía espiritual y física (una barca con dos pasajeros), los cinco sentidos y la capacidad de pensar (la casa con cinco ventanas y una puerta), el contacto sensual (un hombre y una mujer abrazados), las emociones (el hombre herido por la flecha en un ojo), el deseo (la mujer ofreciendo bebida a un hombre), las ataduras de los deseos (un hombre cogiendo fruta), la procreación (la novia), el nacimiento (el parto), y la vejez y la muerte (hombres llevando un cadáver en posición fetal, que evoca la nueva reencarnación posible).

- . Uso: - Se representa con frecuencia pintado en las paredes de los vestíbulos en los templos. En *thankas*. Hay representaciones similares en calendarios que se utilizan como objetos rituales para la adivinación (¶ 84).

¹³⁷ - Borges y Jurado (1991), op. cit., págs. 74-76 explican quienes son los pobladores de estos mundos: Los *asuras*, enemigos de los *devas* que en parte corresponden a los gigantes de la mitología escandinava y a los titanes griegos. Son afines a las *naqus* por su característica de habitar bajo tierra. Los *preta* son hombres atormentados por el hambre y la sed; su vientre puede ser del tamaño de una montaña y su boca como el ojo de una aguja. Son negros, amarillos o azules, llenos de lepra y sucios, y merodean por los cementerios. Los seres infernales sufren en el mundo subterráneo y pero también pueden aparecer en otros lugares. El de los hombres es el camino más difícil de lograr y que no se debe desaprovechar ya que todos los hombres pueden alcanzar el *nirvana*.

VI.- SIMBOLOS DE ORIGEN CHINO.

.- SHOU o Hexagrama.

- . Origen: Carácter chino que se utiliza como símbolo de longevidad. También es la agrupación de varios diagramas (dobles, compuestos por seis líneas).

- . Uso: - En objetos rituales (nº 83).

.- DRAGON (T. *druk*).

- . Origen: China, donde simbolizaba la renovación y la transformación, el poder sobre la lluvia y se asocia a la primavera y con el emperador¹³⁰. También se relaciona como monstruo marino con las *nagas* de origen indio.

- . Forma: El dragón grande, el más utilizado tanto en China como en Tíbet, es el más poderoso y habita en el cielo. Suele aparecer sujetando la joya llameada (*chintamani*), o un disco, o flanqueando una representación del monte sagrado (nº 32). En Tíbet a veces aparece, solo o en pareja, de forma tan estilizada que parece disolverse en una especie de nube.

- . Uso: - En objetos de uso cotidiano como elemento decorativo (nº 40).

.- YIN-YANG

- . Origen: Antiguo símbolo chino que representa los dos principios creativos, la polaridad. *Yin* es el elemento femenino, así como la tierra, la oscuridad, lo estático; mientras que *Yang* es el elemento masculino, el cielo, la luz, lo dinámico.

- . Forma: Cuando se interaccionan forman un símbolo muy estereotipado y sencillo (ver pág. 288).

- . Uso: - Suele aparecer en la tapa del pedestal de las imágenes como centro de la *visvavajra* sobre todo en las piezas tibetano-chinas (nº 17, 22, 26, 27 y 47).

- En objetos de uso cotidiano.

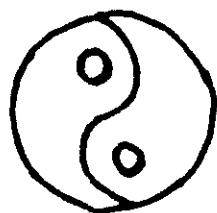
¹³⁰ - Según la mitología china debería tener la cabeza de un camello, los cuernos de un ciervo, los ojos de conejo, las orejas de la vaca, el cuello de la serpiente, el vientre de la rana, las escamas de la carpa, las pezuñas de águila y las palmas del tigre, reuniendo así prácticamente todos los poderes del reino animal.



KIRTIMUKHA



MURCIELAGO



YIN-YANG



DISCO EN MOVIMIENTO



SHOU

.- DISCO EN MOVIMIENTO (T. *Gakhil*) Símbolo de la compasión liberadora.

. Origen: Chino.

. Forma: Disco con tres o cuatro radios que giran.

. Uso: - Como marca de la tapa de la base de las imágenes, en forma similar al *yin-yang*, ocupando el centro de la *visvavajra* que decora la tapa (nº 51).

- En objetos de uso cotidiano.

.- MURCIELAGOS. Emblema de felicidad. Al contrario de lo que sucede en Occidente es considerado un animal benéfico.

. Origen: Chino.

. Forma: Muy estilizados y llenos de adornos, tanto que a veces recuerdan a una mariposa. Suelen aparecer de dos en dos, enfrentados y simétricos.

. Uso: - En objetos rituales y de uso cotidiano como elemento decorativo (nº 39 y 40).

.- GRECAS. (C. *Leiwen*) Significado similar al del *yin-yang* (el principio creativo) o la esvástica (el movimiento). Concretamente, simboliza la lluvia.

. Origen: Chino. Puede derivar de pictogramas neolíticos, que representaban nubes y truenos a base de espirales geometrizadas.

. Forma: Muy variadas, formando ángulo recto o con formas curvilíneas.

. Uso: Se utilizan formando cenefas para decorar objetos de uso cotidiano (nº 59, 70, 83 y 89).

VII.- GRUPOS DE SIMBOLOS.

.- TRIGRAMAS

. Origen: China, atribuidos al legendario emperador Fu-Xi (2.852 a.C.) que los diseñó después de observar el caparazón de una tortuga. Posteriormente otro emperador los estudió y relacionó con la adivinación y la geomancia.

. Forma: Son líneas continuas y discontinuas que simbolizan elementos del universo, sensaciones, animales y puntos cardinales, y están en relación con la idea del *yin-yang*. El *yin* se representa con dos líneas discontinuas y el *yang* con una línea continua. Suelen aparecer en grupos de ocho (*Ba Gua*):

1	2	3	4	5	6	7	8
----	----	----	----	- -	- -	- -	- -
----	----	----	- -	- -	- -	----	----
----	- -	----	- -	- -	----	- -	----

- 1.- El cielo, el poder, el caballo, El sur.
- 2.- El viento, la madera, la flexibilidad, el ave, El suroeste.
- 3.- El fuego, el sol, el resplandor, el faisán, El este.
- 4.- Las montañas, la resistencia, el perro, El noroeste.
- 5.- La tierra, la sumisión, el buey, El norte.
- 6.- El trueno, el poder, el dragón, El noreste.
- 7.- La lluvia, la luna, el peligro, el cerdo, El oeste.
- 8.- El agua, el placer, la cabra, El sudeste.

. Uso: - En Tíbet se usan fundamentalmente en representaciones astrológicas (calendarios, 卐 卐) y de adivinación.

.- **TRIRATNA** (T. *Dgor-mchog Gsum*), las tres joyas o tesoros del budismo: Buda, *Shanga* (la comunidad monástica, y en el lamaísmo la Iglesia) y *Dharma* (la doctrina o ley sagrada).

. Origen: India.

. Forma: Se puede representar por tres joyas unidas, con aspecto de tridente, sobresaliendo ligeramente la del centro y rodeadas por llamas; o de forma más realista con una *stupa* (Buda), la imagen de una divinidad (*Shanga*) y un libro (*Dharma*). Existe incluso otra posible representación claramente icónica: el *lama* (Buda), por ser el que muestra el camino de la Budidad; las

Dakinis (Shanga), cuya compañía ayuda a encontrar la sabiduría; y el *yidam (Dharma)*, que es la expresión de la doctrina.

.- **SIMBOLO DE LA TRINIDAD DE BODHISATTVAS:** Vajrapani (la fuerza), Manjusri (la sabiduría) y Avalokitesvara (la compasión). Los tres santos patrones más populares se representan por la unión de sus respectivos símbolos, que, también, aluden a los fundadores del Lamaísmo considerados como reencarnaciones de los *Bodhisattvas*: Trisong Detsen, Santarakshita y Padmasambhava.

. Forma: La espada flameada (símbolo de Manjusri) surge de la vajra (símbolo de Vajrapani) que a su vez se apoya en el loto (símbolo de Avalokitesvara), y todo ello flanqueado por dos parejas de aves, loros o patos.

.- **ASHTAMANGALA** (T. *tashi takgye*), los ocho símbolos gloriosos de la buena suerte. Recuerdan los regalos ofrecidos por seres celestiales a Buda después de alcanzar el *nirvana*. En el período pre-icónico del budismo, a veces aparecen representados en las plantas de los pies que simbolizan a Buda. Son emblemas del soberano espiritual Tathagata y también de los ocho grandes *bodhisattvas*.

. Forma: Estos símbolos pueden aparecer como símbolos independientes, aunque agrupados, o entrelazados formando un conjunto.

Son los siguientes: 1.- **CHAKRA-DHARMACHAKRA**, la rueda de la ley sagrada (ver pág. 270). 2.- **PADMA**, el loto (ver pág. 265-268). 3.- **CHATRA** (T. *duk*) la sombrilla formada a base de anillos o *chatravati*, símbolo real del *Chakravartin*. Corona las *stupas*. Suele tener colgaduras laterales y se remata con una llama.

4.- **MATSYA** (T. *ser-nya*) los peces dorados, relacionados con el agua; son símbolos de la liberación y de la fidelidad al budismo y a la *Shanga*. También del poder político y espiritual del *Chakravartin*. A veces aparecen como símbolos independientes y siempre contrapuestos de forma simétrica (ཀླུ་མཚོ།). 5.- **SHANKHA**, la caracola marina (ver pág. 275). 6.- **DHVAJA** (T. *gyaltsen*), el estandarte de la victoria; simboliza la victoria en las batallas pero

también en la Iluminación; recuerda por su forma al monte sagrado, centro del universo. También se emplea como elemento arquitectónico, por existir la creencia en su eficacia para combatir las fuerzas malignas. Como la sombrilla, suele tener colgaduras laterales y se remata con una joya flameada. Además, es el atributo de Vaisravana (nº 60). 7.- *KALASA*, el vaso ritual (ver pág. 274-275). 8.- *SHRI VATSA*, el nudo sin fin. De origen indio, según la leyenda era un rizo del pecho de Vishnu; deriva de la esvástica. Es el símbolo de los renacimientos infinitos, de eternidad y también el nudo amoroso que representa la relación entre los dos principios, la sabiduría y la compasión. También puede aparecer como símbolo independiente (nº 71 y 83)..

- . Uso: - Como elementos ornamentales en los altares realizados en bronce u otra aleación. En los objetos rituales como elementos decorativos ((nº 54, 61 y 90)) y en la parte inferior de los *thankas*.

.- *SAPTA RATNA RAJYA* (T. Gyelsi Nadun), las siete joyas valiosas del soberano *Chakravartin*.

- . Origen: Aparecen en India como símbolos de la realeza y son adoptados después por el budismo como emblemas de Buda soberano universal (*Chakravartin*).

- . Forma: Esta formado por: 1.- *Dharmachakra* (ver pág. 270). 2.- *Chintamani* (ver pág. 281). 3.- Esposa solícita o reina (*Rani*, T. *Tsunmo*), que abanica y cuida a su señor y simboliza la constancia y la realeza. Puede aparecer asociada el ministro y al general. 4.- Ministro honesto (*Mahajana*, T. *Lonpo*) Gobierna los asuntos del imperio. 5.- Elefante blanco (*Hasti*, T. *Langpoche*), símbolo del poder absoluto. También es el animal sobre el que se apoya la tierra. Se identifica con el elefante de Indra, Airavata. Puede ir rematado por la alhaja flameada. 6.- Caballo (*Asva*, T. *Tamchog*), demuestra el poder absoluto, probablemente está en relación con los caballos que arrastran el carro del sol y simbolizan la idea de un reino sobre el que no se pone el sol. Se

relaciona con el antiguo ritual de legitimación divina o de consagración del soberano ¹³⁹. Además, por su capacidad de trasladar a su jinete a cualquier sitio, se asocia a la realización de los deseos materiales. Suele ir rematado por la alhaja flameada. Aparece con frecuencia en los paños de oración. 7.- General que derrota a los enemigos (*Kshatri*, T. *Magpon*).

A veces los *lamas* añaden un símbolo más: el Jarro que guarda las riquezas escondidas en las tres regiones de la tierra.

. Uso: - Como ofrendas (objetos rituales) a las divinidades y en los *thankas* en la parte inferior.

.- SIETE JOYAS (T. *Rinchen Dun*) Ofrendas de joyas que se agrupan normalmente de siete en siete. Tienen un significado similar y son equivalentes a la *Sapta Ratna*.

. Origen: Probablemente de influencia china.

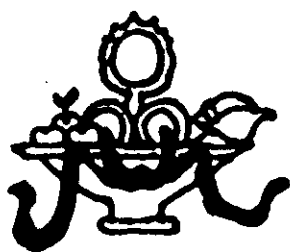
. Forma: Aparecen en cuencos: 1. El ornamento (T. *Khyi-na*) que sustituye a la *Dharmachakra*; 2. Los anillos entrelazados a *chintamani*; 3. El coral con ramificaciones a la reina; 4. Los ornamentos cuadrados entrelazados al ministro; 5. Los colmillos al elefante; 6. El cuerno del unicornio a la montura del emperador, el caballo; y 7. Las espadas o la esvástica al general.

¹³⁹. - Ver nota nº 116, pág. 252 del capítulo de Iconografía.

ASHTAMANGALA



PANCHAKAMAGUNA



.- **PANCHA KAMAGUNA o SARVAMANGALAM** (T. *Doyong nga*) Ofrendas de los cinco sentidos.

. Origen: China.

. Forma: Pueden aparecer todas juntas en un cuenco, o independientes.

Son las siguientes: el espejo (la vista), los címbalos o el laúd (el oído), el incienso dentro de una caracola (el olfato), una fruta u otro alimento (el gusto) y la seda u otro tejido (el tacto).

En las representaciones de las divinidades terroríficas pueden ser sustituidas por partes del cuerpo humano en evidente relación con los sacrificios humanos: los ojos, las orejas, la nariz, la lengua y el corazón o el cráneo.

. Uso: - Como objetos rituales-ofrendas que se colocan en el altar ante la imagen.

- En la parte inferior de los *thankas*.

.- **OCHO EMBLEMAS DE LA BUENA SUERTE**, recuerdan momentos de la vida de Buda.

. Forma: Aparecen dentro de cuencos como ofrendas.

1.- El espejo (T. *Melong*) refleja el destino del fiel.

2.- El elixir vermífugo (T. *Gi-vang*) o secreción de las glándulas de un elefante, como símbolo saludable.

3.- El yogurt (T. *Zho*) que según la leyenda ofreció una campesina a Buda después de su meditación.

4.- Las hierbas (T. *Tsa-dur-ba*) que dio un vendedor a Buda para su colchón.

5.- Los melocotones (T. *Shing-to Bir-ba*), frutas que ayudan a prolongar la vida, según la mitología china.

6.- La caracola que simboliza la proclamación de la doctrina búdica.

7.- El bermellón en polvo (T. *Li-Khri*), de las pinturas rituales.

8.- La semilla de mostaza blanca.

. Uso: - Objetos-ofrendas en los altares.

- Representados en los *thankas*.



nº 87. KARTRIKA (T. triguk). Museo Nacional de Etnología,
Madrid, Donación Santos Munsuri. Tíbet, siglos XIX-XX.
Hierro y latón. Alt.: 12'5 cm. Ancho: 15'5 cm.

CAPITULO VIII.- LOS OBJETOS RITUALES

I.- CONCEPTO.

El ritualismo tan marcado propio del Lamaísmo, religión que se caracteriza más por el empleo de ritos (devoción ritualizada) que por la propagación de una doctrina, no podía dejar de producir una ingente y variada cantidad de objetos, que se emplean en las diversas ceremonias ¹⁴⁰.

Todos los objetos artísticos realizados en el área del budismo lamaísta pueden ser considerados como rituales. Esta es una consideración aplicable a la mayor parte del arte asiático, que no hace distinción entre lo útil y lo bello, entendiéndose por utilidad el papel que el objeto artístico puede cumplir en la necesidad de todo hombre de enlazar con lo trascendente, de alcanzar la liberación final, es decir, como instrumento de perfeccionamiento espiritual (ver págs. 116).

Al estudiar los objetos rituales lamaístas hay que tener en cuenta que su propia concepción es ritualista, del mismo modo que su contemplación por parte del fiel forma parte de un ritual. No surgen de la voluntad individual del artista sino de preceptos religiosos y, por supuesto, su realización está reglamentada.

En este apartado nos ocupamos de aquellos objetos que no pertenecen a la estatuaria; son instrumentos litúrgicos utilizados por los fieles en los ritos ¹⁴¹, o usados en la vida cotidiana, que en el mundo lamaísta nunca está desprovista de contenido espiritual. Constituyen un eslabón entre el arte religioso y el profano, en los que siempre está presente el componente espiritual. El hombre tibetano vive en un medio hostil, y con frecuencia aislado, y desarrolla desde tiempos primitivos la creencia en amuletos y ritos que le protegen de la naturaleza y de los espíritus malignos.

140.- La doctrina llega fundamentalmente al pueblo en forma de historias fácilmente comprensibles sobre la vida de Buda, los Jatakas (historias de sus vidas anteriores) y las vidas de los hombres santos que se transforman en héroes con enormes poderes sobrenaturales.

141.- Conviene señalar la diferencia entre rito y liturgia. El rito es una ceremonia que todo fiel puede realizar, mientras que la liturgia sigue las reglas de una determinada iglesia u orden religiosa.

Las costumbres y creencias tradicionales, en relación con el animismo primitivo, permanecen bajo el aspecto de rituales domésticos, siendo frecuente la utilización de palos protectores, escaleras rudimentarias (en relación con la creencia de que los reyes míticos descienden y ascienden al cielo), construcciones de madera con hilos de colores cruzados que van desde formas sencillas como cruces, a otras más complicadas que forman una especie de jaulas y que sirven para atrapar al demonio en los ritos mágicos. Otras veces, estas creencias prebudicas son asimiladas por el Lamaísmo, como ocurre con la reutilización de las piedras con *mantras* u oraciones escritas en ellas (piedras *mani*), cuyo origen se puede rastrear hasta viejas creencias animistas, que dotaban a las piedras (sin ningún tipo de manipulación) de poderes mágicos.

Esta evolución de las creencias, desde ritos y costumbres que enlazan con la prehistoria a formas más evolucionadas, da lugar a la existencia de dos culturas solapadas: una primitiva, que mantienen las personas más incultas especialmente en el medio rural, en las tierras aisladas y áridas, y otra mucho más evolucionada y estéticamente mucho más compleja, que se desarrolla en los medios culturalmente más desarrollados. Del mismo modo, podemos diferenciar entre los objetos propiamente litúrgicos, manipulables sólo por los *lamas* iniciados (igual que ocurre en otras religiones, por ejemplo, en el cristianismo), y aquellos que constituyen parte de la vida cotidiana ritualizada, tanto del monje común, como del laico.

En sentido estricto todos los rituales del budismo Vajrayana parten de la idea del ser como potencialmente divino, capaz de desarrollarse de forma ilimitada, y persiguen lo Absoluto, la Liberación, por lo que buscan la destrucción de las pasiones de la mente y en último extremo del ego; pero esto no implica que no se atienda a necesidades más materiales y, de esta manera, la religión se haga accesible para la mayoría de la población.

El estudio de los objetos rituales, como casi toda la producción artística lamaísta, plantea dudas en aspectos tales como su utilización precisa, su simbolismo, y los ciclos legendarios con los que se relaciona, por aparecer múltiples variantes en los textos, algunos de los cuales, por otra parte, desaparecieron y han llegado hasta nosotros sólo gracias a la tradición

oral. Es posible que algunos objetos jugaran sólo un papel votivo, especialmente los de tamaño muy grande, que serían difícilmente manipulables; otros podrían ser los atributos móviles de estatuas de divinidades o santos. De hecho, muchos de ellos serían en principio atributos que, al ser utilizados por el sacerdote para identificarse con una divinidad en concreto, se convierten en rituales. La tradición explica el origen de algunos de ellos de manera milagrosa y los adorna con leyendas y mitos.

La datación presenta las dificultades comunes a todo el arte lamaísta, y para ella hay que basarse en los temas decorativos o iconográficos característicos de un período, o en la existencia de rasgos relacionados con un estilo determinado.

Otro tanto podemos decir de la localización. Resulta difícil situar con exactitud la producción de objetos rituales, aunque sabemos de la existencia de talleres reputados por su calidad en la antigua provincia de Kham, en el Tíbet oriental, que exportaban una gran parte de su producción. Los objetos llegados a Occidente proceden sobre todo de Tíbet, y son, además, más variados que los que proceden de Nepal.

II.- CARACTERISTICAS.

La tipología es extremadamente variada, aunque hay una serie de formas básicas, que a su vez constituyen símbolos y objetos rituales fundamentales del budismo Vajrayana, que se repiten constituyendo partes de otros objetos, como por ejemplo la *vajra* o la *kalasa*. Los objetos rituales lamaístas no son nunca simplemente funcionales y, por lo tanto, además del simbolismo del objeto en sí, es fundamental la ornamentación utilizada. Los motivos decorativos muestran las mismas influencias (de Asia Central, India y China) que afectan a toda la producción artística (ver págs. 142-148).

El carácter simbólico se manifiesta en el hecho de que los objetos tienden a emparejarse, es decir a manipularse uno con cada mano (de la misma manera, se colocan en ambas manos de las divinidades de las que son atributos) enriqueciéndose de esta manera su significado. Así, por ejemplo, la *vajra* se asocia a la *ghanta*, la *kapala* a la *kartrika*, la trompeta hecha con un fémur al *damaru*, etc... Esto responde a la polaridad característica del budismo Vajrayana, y suele aludir a sus dos conceptos fundamentales: la sabiduría y la compasión, que tienen un simbolismo sexual (la energía femenina y la masculina) que se traslada a los objetos.

La tendencia predominante es el "barroquismo", una decoración profusa (que P. H. Pott califica de tropical ¹⁴²) con un diseño complejo, en el cual incluso las formas utilitarias son exageradas, y un empleo exhaustivo de la decoración que conduce al *horror vacui*. Algunas formas parecen corresponderse perfectamente a ciertos motivos decorativos; es decir, hay una adecuación al marco y un empleo de determinados temas en ciertos elementos de manera uniforme en todo el arte lamaísta. Es como si los artesanos hubieran dado con la forma más adecuada (por su aspecto, simbolismo y utilidad) y desde entonces ésta se hubiera repetido sancionada por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de los picos de las jarras que se decoran con *makaras* (nº 83), de los bordes que se adornan con contarios o con grecas (nº 59, 70, 83 y 89), y de los remates de las tapas que tienen forma de capullos de loto (nº 68-70, 79, 83 y 88)..

¹⁴².- P. H. Pott (1951), op. cit., pág. 53.

Uno de los temas decorativos-simbólicos más utilizados es la escritura en sánscrito o tibetano (n^o 52, 61, 70, 73, 79, 84, 86 y 93) (tipo Lantsa, escritura tradicional derivada de la india), no siempre fácil de descifrar porque en su ejecución, a veces, parece primar lo decorativo sobre lo simbólico. En cualquier caso, la forma de la caligrafía, según siga o no el modelo tradicional, puede ser un indicio que ayude en la catalogación de las piezas.

Ya hemos aludido a las dificultades de datación y localización de los objetos. El sorprendente parecido entre diversos objetos del mismo tipo hace difícil diferenciar escuelas y períodos. Las diferencias de estilo se perciben mejor en los objetos más ricos, con más decoración, que al presentar mayor campo de acción permiten mayor libertad al artista. Pero generalmente, los rasgos que diferencian a unos objetos de otros parecen provenir más bien del gusto del donante que encarga la obra, ya sea un particular o un monasterio. Es frecuente la copia de objetos antiguos y, por lo tanto, la evolución estilística no siempre está muy clara.

Con frecuencia, están realizados en metal, pues debido a su carácter sagrado se hacen en materiales imperecederos y en muchas ocasiones preciosos (como el oro y la plata, a veces con decoración de piedras incrustadas), aunque existen objetos que utilizan otros materiales (ver pág. 189-190).

Las aleaciones más utilizadas, igual que sucede con las imágenes, son el cobre y aquellas en cuya composición interviene este metal. El trabajo del cobre en un principio denota la influencia procedente de Irán y Asia Central, con decoración de motivos zoomorficos, antropológicos y vegetales, ordenados de forma geométrica y simétrica en guirnaldas o franjas. Posteriormente, como en todo el arte tibetano, se percibe la influencia china con decoración de arabescos complicados y más abstractos. Otra influencia fundamental es la nepalí, que da lugar a objetos más elegantes, con dibujos de filigrana.

El estilo tibetano maduro genera objetos con aspecto pesado y muy ornamentados. Los centros de producción fundamentales son: Leh (Tíbet occidental), Lhasa (centro) y Derge (este).

III.- LOS ALTARES.

Como una gran mayoría de los objetos rituales aparecen en los altares, conviene describir éstos, teniendo en cuenta que hay una gran variedad de tipos según la riqueza del templo, o de la casa, puesto que también existen altares domésticos, e incluso en las tiendas de los nómadas. Podemos distinguir tres tipos: los domésticos, que en las casas ricas pueden convertirse en una verdadera capilla (T. *Chokang*) y emplear a un *lama* para los ritos diarios; los privados de los monjes en los monasterios; y los de los templos (T. *Lhakang*), que son los más elaborados y con imágenes más grandes.

Los altares de los templos están situados en el centro de la nave y presididos por la imagen principal de tamaño grande. Suelen estar coronados por un parasol o una sombrilla de seda que se mueve con el aire caliente que desprenden las lámparas y que, como ya hemos visto en el apartado de Símbolos (ver pág. 291), indica el carácter real o de soberano universal de Buda, y un baldaquino, a veces flanqueado por dragones.

Además, hay que diferenciar los situados en las capillas de las divinidades terroríficas (T. *Gonkhang*) consideradas especialmente sagradas, cuya entrada está generalmente prohibida a los extranjeros, las mujeres y los hombres casados. Estas capillas juegan un lugar importante en la vida monástica. Hay monjes que pasan en ellas una parte importante de su tiempo meditando, y representan dentro del templo, entendido como una proyección del universo, el lugar reservado a los peligros y el mal. En sus altares las ofrendas y los símbolos tienen un carácter macabro por hacer claras referencias a los sacrificios humanos. La entrada a estas capillas oscuras se hace a través de puertas bajas y estrechas decoradas con caras de monstruos. Con mucha frecuencia aparecen en ellas armas y máscaras. Las pinturas que las decoran (tanto murales como *thankas*) presentan un fondo negro.

Ante el altar, cada mañana, el encargado (en el caso de los altares domésticos el jefe de la familia) llena los cuencos de agua, y quema incienso y hierbas aromáticas (como el junípero) para expulsar a los malos espíritus. Los fieles se arrodillan ante las imágenes y se encienden lámparas,

acompañando todo de rezos e invocaciones. Estos rezos constituyen, junto a las limosnas dadas a los monjes, la parte más importante del ritual diario del laico.

Según la riqueza del altar existen más o menos objetos. En general estos se disponen en tres o más estantes. Abajo están las ofrendas dispuestas en vasijas y cuencos, en número de cinco o siete, con agua (para beber y lavarse), arroz (al menos dos con el arroz colocado en forma de cono), flores (clavadas en el arroz, a veces se trata de imitaciones de papel), incienso (palitos de junípero o sándalo empolvados con incienso mezclado con almizcle y barro) y perfume (agua de azáfran). Además están los pasteles sagrados (*Torma*) hechos con pasta, mantequilla y azúcar, pero no siempre comestibles, de forma cónica y colocados sobre una bandeja de metal, y las lámparas de mantequilla. En el estante de más arriba aparecen instrumentos musicales, esto es, dos címbalos o gongs, trompetas hechas con una caracola, flautas, tambores y más trompetas, algunas realizadas con huesos humanos; y otros objetos, como *stupas*, libros, la *vajra* y la *ghanta*, la *kalasa*, hachas y espejos. En el estante superior se colocan las imágenes (una o tres) más los pasteles sagrados en forma de botella (*Torma*). Debajo del altar se sitúa el jarro de agua que sirve para llenar los recipientes más pequeños, un cacharro para el grano de las ofrendas, incensarios y dos jarrones de flores. A la derecha del fiel suele haber un pequeño taburete que sostiene un *mandala* (símbolo del universo) de arroz policromo con tres pisos, que se renueva todos los días para representar la ofrenda del mundo. A la derecha del altar está la mesa del *lama* principal, detrás de la cual se coloca un cojín. En ella a veces se sitúa el *mandala* con la ofrenda de arroz, un pequeño tambor, la campana, la *vajra* y la *kalasa*. Estos son los objetos que el *lama* va a necesitar en las sucesivas ceremonias, por lo que cumple un papel de mesita auxiliar.

Como vemos, la disposición de los objetos en los altares manifiesta uno de los rasgos más característicos del arte tibetano: la tendencia a agrupar pequeños objetos con aspecto de bodegones sobre los altares (que también aparecen en la parte inferior de los *thankas*), de forma simétrica y ordenada.

IV.- CLASIFICACION DE LOS OBJETOS RITUALES SEGUN SU USO.

1. RELACIONADOS CON LA ORACION.

La oración es un hábito fundamental para los tibetanos (ver págs. 62 y 63). Su origen es probablemente ancestral y nace de la necesidad de calmar a las fuerzas malignas de la naturaleza que rodean al hombre.

En el budismo Vajrayana se produce la sustitución de la oración hablada por la escrita (por ejemplo, en los molinos de oración). Esto no proviene sólo del deseo de hacer más fáciles y mecánicos los ritos, sino sobre todo de la dificultad que conlleva la repetición oral para el hombre del pueblo, pues ésta debe realizarse pronunciando correctamente una lengua extraña para él (el sánscrito). Es por ello por lo que se sustituye la oración recitada por la escrita que, al ser menos poderosa, debe repetirse muchas veces.

.- MANTRAS

Se utilizan como fórmulas de oración los *mantras* (de *man*, pensar, y *tra*, instrumento), con signos principalmente en sánscrito, o en tibetano, que representan sonidos simbólicos con un poder espiritual, pues se relacionan con una divinidad concreta. Aparecen como instrumentos esotéricos propios del Tantra, tanto recitados como escritos, en paños que mueve el viento, piedras o amuletos, porque su poder no reside tanto en su sonido como en la fe de quien los emite a modo de jaculatorias místicas-esotéricas. En cualquier caso su eficacia proviene de la repetición. Aunque el pueblo llano puede utilizarlos para conjurar la buena suerte, o luchar contra problemas concretos, utilizados de forma adecuada pueden servir para modificar el estado de la conciencia. Es decir, su finalidad en realidad es mística, aunque se utilizan por su sentido mágico. Se trata de otro caso más en el que un principio filosófico se ha vulgarizado y de esta manera popularizado entre los laicos. Su importancia es tal que a veces el budismo esotérico recibe el nombre de Mantrayana o "Vía de los *mantras* o formulas esotéricas".

Los *mantras* escritos sobre tela o papel, del mismo modo que los libros, van a ser posibles gracias a la introducción desde China en el siglo XV de la técnica de la impresión con bloques de madera (ver pág. 191).

El pueblo llano utiliza también los *dharani*, conjuros aparecidos ancestralmente para atraer la buena suerte, o para luchar contra problemas concretos, como por ejemplo la enfermedad o las picaduras de insectos ¹⁴³; pero éstos no deben confundirse con los *mantras* (aunque a veces el contenido puede ser el mismo), que utilizados de forma adecuada pueden servir para modificar el estado de la conciencia. Estos *dharani*, a veces sin significado traducible, se pueden doblar y guardar como amuletos protectores personales, enrollar en molinos de oración, meter en las imágenes durante los ritos de consagración, o incluso ser masticados como medicina (parece que en India ya se utilizaban en usos medicinales). También aparecen escritos en las paredes y en los techos de las capillas.

Algunos se atribuyen al Buda Sakyamuni y aunque éste en general rechazaba la magia pudo haberlos utilizado con otra finalidad. De hecho, debido al eclecticismo propio de la religiosidad tibetana, es difícil distinguir en los ritos lo pre-budista de lo budista, o de lo Bon, aunque sí parece evidente, en este caso, que existe una fuerte influencia Tantra. Esta doctrina proporciona una base teórica para su uso al establecer el poder mágico del sonido, al estar el universo compuesto de vibraciones sonoras.

Se les llama *Bija* (ver pág. 281) cuando son sílabas-germen sagradas que designan específicamente a una divinidad, y pueden, a través del poder que adquieren al ser emitidas, invocarla para que se materialice. Al representarse gráficamente tienen el mismo poder que si apareciera la divinidad. Además, en el curso de la meditación son el

¹⁴³ N. Douglas (1978), *Tibetan Tantric charms and amulets*. N. York, Dover (L), págs. IX y XVII, define los *dharani* como versos o frases con poder mágico, hechizos o encantamientos, que a veces requieren de determinados ritos para producir efecto, y que también pueden formar un conjunto de varios estructurados para una finalidad concreta.

primer paso del adepto para obtener la visualización de una divinidad concreta. Las *bijas* pueden combinarse para formar *mantras*, no necesariamente con significado. Este carácter germinativo parte de la idea de que, al crear el mundo, la voluntad se multiplica en forma de palabras, que pueden condensarse bajo el aspecto de una divinidad.

.- PIEDRAS MANI

En todos los caminos, especialmente en los que conducen a lugares sagrados, aparecen estas piedras decoradas con *mantras*, símbolos e imágenes. El viajero las circunvala dejándolas siempre a su derecha. Parece que ya en tiempos prehistóricos existía la costumbre de hacer montones con piedras, como si fueran la morada de los dioses. Su poder deriva de haber sido depositadas en un lugar concreto.

. - PAÑOS DE ORACION

Pequeños trozos de tela de colores vivos en los que se imprimen *mantras* y animales simbólicos, que protegen de los enemigos, favorecen la fecundidad o aumentan la riqueza. Pueden estar en cualquier lugar especialmente en aquellos amenazados por espíritus malignos.

. - MOLINOS DE ORACION

Cada vuelta corresponde a una repetición de la oración en él escrita. Se pueden sujetar con la mano (㊦ ㊦, ㊦ y ㊦), colocar sobre una mesa (㊦ ㊦), moverlos el viento, el agua o el aire caliente que desprenden las lámparas. Varían de tamaño, y pueden llegar a ser enormes como los que se encuentran en los templos.

No existen antecedentes en India, por lo que podría ser un objeto ritual autóctono. Su origen podría derivar de una interpretación literal de la frase "girar la Rueda de la Doctrina" (*dharmachakra*), que en realidad quiere decir "enseñar la doctrina de Buda". Conocemos su existencia a partir de los siglos XV-XVI.

Deben ser girados en la misma dirección en que se hace la circunvalación de los monumentos sagrados, esto es como las agujas del reloj, siguiendo la dirección del sol, que se corresponde con el sentido en que se leen los *mantras*, es decir de izquierda a derecha.

Están compuestos por un mango generalmente de madera, rematado en su parte superior por una clavija metálica larga en la que, a modo de eje, se asienta el molino propiamente dicho, formado por un cilindro hueco con tapas en sus extremos que encierra en su interior textos sagrados. A través de una abertura central sobresale una varilla rematada por un botón, que mantiene juntas las distintas piezas. A la pared exterior del cilindro se fija una cadenita de cuyo extremo cuelga una bola, que sirve para marcar las vueltas. Existe un anillo, que se puede romper con el tiempo, destinado a impedir el continuo roce de la bola sobre la superficie del molino.

.- ROSARIOS (*Mala*, T. *trengwa*)

Ya eran utilizados por los hindués. Dentro del budismo se emplean sólo en el budismo Mahayana para acompañar la repetición de *mantras* del laico y durante la meditación. Los *lamas* los usan, también acompañados de *mantras* especiales, para invocar a la divinidad y en otros ritos. Los tibetanos los llevan habitualmente consigo.

En Tíbet y China los utilizados por los *lamas* tienen siempre ciento ocho cuentas, que es considerado un número mágico. Las cuentas pueden ser de semillas, turquesas, coral, huesos (especialmente de *lamas* sagrados) y vertebras de serpiente. E incluso, cuando aparecen como guirnaldas formando parte de los ornamentos de las divinidades terroríficas, pueden estar hechos de cabezas humanas cortadas, por lo que existen algunos con cabezas escultóricas en sustitución de las reales.

También se usan para la contabilidad, y de hecho su propia concepción está en relación con la idea de contar el tiempo y de medir los ciclos de las reencarnaciones.

2. AMULETOS

Objetos hechos para ser llevados como protección contra males concretos. Son muy frecuentes, prácticamente todos los individuos los llevan colgando del cuello, las muñecas, o del cinturón.

Pueden ser de varios tipos, como por ejemplo talismanes en forma de *mantras* impresos sobre papel, semillas, tierra de lugares sagrados, o reliquias de hombres santos.

. LOS RELICARIOS.

Contienen reliquias sagradas y con valor mágico, es decir amuletos; constituyen por sí mismos un apartado muy importante y pueden ser de varios tipos: en forma de *stupa* (nº 62), en forma de *kalasa* (nº 51), en forma de pequeñas joyas (nº 55-58), o dentro de cajas portátiles como los *Gahu* (nº 54 y 90).

Estos últimos pueden ser de tela o cuero, aunque la mayoría de los conservadas en Occidente son del tipo utilizado en los viajes. Estos son bastante grandes con forma de pequeña capilla redonda, rectangular u ovalada, y de metal. Contienen una pequeña imagen, con mucha frecuencia de Tara (protectora contra la mala suerte y las enfermedades), que puede ser pintada (nº 90) o un *tsha-tsha* (nº 54), y amuletos de varios tipos.

Puede utilizarse para su elaboración diferentes metales, buscando el contraste de color y empleando el metal más caro para la parte delantera y realizando con el otro la caja propiamente dicha (por ejemplo, el cobre y la plata). La decoración puede ser muy variada de filigrana, incrustaciones de piedras, aplicaciones de otros metales, etc... Suelen presentar con mucha frecuencia los Ocho Símbolos Gloriosos (*Ashtamangala*, ver pág. 291) sobre un fondo floral (lotos) y también *mantras*. Tienen argollas en los laterales para atarlas.

3. INSTRUMENTOS MUSICALES.

La música juega un papel fundamental en las ceremonias lamaístas pues su finalidad, tanto si es vocal como instrumental, es similar a la de los *mantras*. Además, la música tibetana es muy peculiar, no existe nada parecido en Nepal, y probablemente es el resultado de influencias chinas, indias o centroasiáticas ¹⁴⁴.

La música tibetana resulta muy impresionante y, sin embargo, el efecto se consigue con pocos y sencillos medios: la voz humana (en registro bajos que van elevándose en semitonos) y algunos instrumentos de viento y percusión.

Hay que diferenciar entre las orquestas seglares y las de los monasterios, formadas por *lamas* y compuestas sólo por instrumentos de viento y de percusión, pero en las que juegan una parte fundamental los cánticos. Se utilizan en determinados ritos y como exorcismo contra los espíritus malignos.

.- LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO.

Se soplan habitualmente de dos en dos para evitar que el sonido se interrumpa cuando el músico necesite tomar aire.

Dentro de los instrumentos de viento están las trompetas que pueden ser de varios tipos. Las de los templos que son enormes y a veces necesitan de más de un monje para ser manipuladas. Son extensibles por lo que se llaman telescópicas y producen un sonido muy profundo. Se usan para anunciar el inicio de las ceremonias tántricas, a veces desde el techo de los monasterios, y en las danzas.

¹⁴⁴. - La forma de anotar la música no se parece al sistema occidental y consiste en líneas onduladas de diferente grosor acompañando al texto que se canta, que indican no sólo cuando el tono de la voz debe subir o bajar sino también el sonido de los instrumentos mediante signos como una caracola o un tambor en el lugar indicado.

Más pequeñas son las hechas de huesos (T. *Kangling*), generalmente de un fémur. Constituyen uno de los atributos de las divinidades terroríficas y se emplean en las ceremonias exorcistas, porque se les atribuye el poder de someter a divinidades y demonios.

Además, están las realizadas con una caracola, con pico de metal y adornos de tela, o montadas en un panel de metal alargándolas para hacer más profundo su sonido.

Forman parte de la orquesta monástica y se usan también para llamar a los monjes a rezar, o a las abluciones rituales, como símbolo de la voz del *dharma*. Son también muy usadas en India. Se asocian al agua, y se les atribuye poder sobre la lluvia, por lo que se decoran con frecuencia con dragones y nubes. Se soplan desde el tejado en dirección a los cuatro puntos cardinales para proteger a la cosecha de las tormentas. También se usan como vaso de ofrendas y son uno de los símbolos de los cinco sentidos (Ver pág. 275).

También están las pequeñas de metal (᳚᳚ ᳚᳚), rectas o curvas que suelen acabar en forma de *makara* y con adornos de tela.

Otro tipo son las flautas, y oboes. Son los únicos instrumentos que producen una melodía, y se usan en todas las ceremonias, menos en las exorcistas.

.- LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSION.

Se utilizan címbalos pequeños y grandes (᳚᳚ ᳚᳚) en los ritos relacionados con las divinidades pacíficas y terroríficas, respectivamente. Los címbalos no sólo forman parte de la orquesta, también se utilizan para marcar el principio y el final de un canto o de un servicio religioso. Además, aparecen en los grupos de objetos que constituyen las ofrendas como símbolos del sonido (ver pág. 295). Suelen estar hechos de una aleación especial de bronce, que varía según el sonido que se desea obtener.

. DAMARU.

Es un tamboril compuesto por dos cráneos unidos y cubiertos con piel humana. Del centro salen dos cordones de los que cuelgan dos elementos rígidos. El instrumento se agita sujetándolo por el centro de manera que estos elementos, generalmente en forma de bolas, golpean alternativamente los dos tambores emitiendo pequeños ruidos secos y repetitivos.

Según la tradición mítica los dos cráneos pertenecían a un hermano y hermana incestuosos, pero en general el examen de los existentes revela que suelen ser cráneos masculinos. En cualquier caso la orden reformada de los Gelukpa no utiliza órganos humanos y los sustituye por cráneos y piel de monos, o cuernos de rinoceronte ¹⁴⁵. También pueden ser de madera. Su origen es indio, aparecen como atributos tanto de las divinidades hindúes como budistas, simbolizando el palpito creador.

Juega un papel importante en los ritos, especialmente en los chamanísticos, debido a las propiedades mágicas que se atribuye a su sonido capaz de expulsar a los espíritus malignos. Se usan para marcar intervalos en los recitados, llamar la atención junto con otros instrumentos de las divinidades invocadas, y para inducir el adecuado estado de ánimo en el exorcista.

¹⁴⁵ .- Hay rinocerontes en Assam, zona muy cercana a Bhután, y sobre la que este reino ejerció en algunas épocas su soberanía. G. Béguin (1990 I). *Art ésotérique de l'Himalaya. Catalogue de la donation Lionel Fournier*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux. (C), pág. 163.

4. OBJETOS LITURGICOS.

Son aquellos que se usan en la mayoría de los ritos llevados a cabo por los *lamas* (*vajra*, *ghanta*, *kalasa*), pues forman parte de sus atributos personales, y también aquellos que se encuentran habitualmente en los altares, como la *stupa*, las lámparas y los incensarios.

Los objetos litúrgicos más utilizados (*stupa*, *vajra*, *ghanta* y *kalasa*) son generalmente símbolos fundamentales del Lamaísmo y atributos de las divinidades, por lo que se explican además en los apartados de Iconografía y Símbolos.

.- VAJRA. (nº 67 y 76)

Es un instrumento fundamental del sacerdote lamaísta y está presente en la mayor parte de las ceremonias, relacionándose siempre con los aspectos esotéricos del budismo (ver pág. 278 y 279).

Aparece asociado a la *ghanta*, con la que se utiliza en los gestos rituales o *mudras*. Puede realizarse con todos los metales, abundando el latón, aunque también las hay de cobre, oro y plata, e incluso con incrustaciones de piedras. Sin embargo, según la tradición el material más adecuado es el hierro.

Se compone de dos flores de loto esquematizadas, contrapuestas por la base y separadas por un elemento central prensil; a ambos extremos aparece la *vajra* propiamente dicha. Puede presentar cinco o nueve garfios, contando el eje central, que salen de la boca de *makaras*. La diferencia en el número de los garfios no es significativo respecto a su uso por las distintas órdenes, o su relación con una divinidad concreta. La forma de estos garfios puede variar, presentando una curvatura (nº 67 y 76) o siendo casi rectos. También varían las proporciones, más o menos estilizadas ¹⁴⁶.

Existen también *vajras* dobles llamadas *visvavajras* (nº 66) cuyo uso es muy similar.

¹⁴⁶.- En ibidem. págs. 156 y 157, se señala que la curvatura formando un pequeño ángulo en el centro permitiría una datación en torno a los siglos XIV o XV, y las proporciones cortas permitiría situarlas en el valle de Katmandú.

.- GHANTA. (n^os 64, 68, 69 y 77)

En cierta manera es un instrumento musical porque su misión es enviar el mensaje de su sonido a los malos espíritus para que desaparezcan de la zona consagrada en la que se lleva a cabo un ritual; es decir, se trata de una función parecida a la que cumple la campana en el cristianismo (ver pág. 279).

Generalmente, el asa y el cuerpo de la campana se funden por separado y, por lo tanto, pueden ser de diferente material y color; con mucha frecuencia el asa es de latón mientras el cuerpo de la campana es de una aleación especial llamada *tombak* (bronce y plata), que garantiza un sonido suave y melodioso. Uniendo el asa y la campana suele aparecer el rostro de alguna divinidad, que en las ceremonias se coloca de manera que mire al sacerdote. Como remate del asa hay una *vajra*. El cuerpo de la campana tiene forma de *stupa* estilizada decorada con guirnaldas, y recuerda a la decoración empleada en las primeras *stupas*.

Su fundición se realiza por el método de la arena, que requiere que cada molde sólo sea utilizado para una sola pieza. Primero se funde el cuerpo de la campana y luego se estampan los distintos motivos decorativos (*mantras*, pétalos de loto, contarios, espadas, *vajras* verticales y horizontales, lotos, *triratna*, *chakras*, guirnaldas de perlas, y monstruos de cuya boca salen joyas ¹⁴⁷). Sin embargo, el mango y la *vajra* que lo remata se pueden fundir en moldes permanentes en dos partes que luego se unen.

La *vajra* y la *ghanta* forman una unidad inseparable, y existe incluso una funda especial para los dos, guarnecida con terciopelo o brocado.

¹⁴⁷. - Según Rongge y Rongge (1960), "Casting Tibetan Bells" en *Tibetan studies in honour of Hugh Richardson*, ed. por Michael Aris y Aung San Sun Kyi, Warminster, Aris & Phillips, (A), pág. 270, los *mantras* que aparecen en la campana se corresponden a los símbolos que la decoran. Así: *Tam* y *Sam* se corresponden a la *chakra*; *Lam* a la joya; *Tsum* a la *vajra*; *Mam* y *Shrum* al loto; *Pam* a la espada y *Ham* a la *utuala*.

.- KALASA. (T. *Bumpa* o *Tse bum*) (ཁྲ་བུམ་ 51)

Vaso sagrado que contiene la *amrita* (ambrosía), líquido sagrado, licor de los dioses y elixir de la inmortalidad (ver pág. 274 y 275).

Estos recipientes no se pueden hacer de una sola pieza por su forma globular; se deben unir dos piezas iguales encajandolas perfectamente.

Para los budistas es el símbolo de Amitayus, el Bodhisattva de la vida eterna, y se utiliza en las ceremonias para su invocación y para la prolongación de la vida (ver pág. 64).

Como objeto ritual se llena con agua, azafrán y azúcar consagradas por un *lama*. El espejo que cuelga del pico debe sujetarse para que refleje la imagen de la divinidad, recargándose así con su esencia divina. El líquido sagrado se rocía en las manos de los fieles, o sobre las ofrendas y las imágenes.

También puede ser un relicario y contener las sustancias habituales: cenizas, huesos, trozos de ropas, etc...

Su uso está en relación con la importancia del agua en la religión lamaísta, que explica, también, la existencia de lagos sagrados (el más importante es el de Manarasovar), y el que los *nagas* y los lotos adquieran un significado especial por su relación con este elemento. Otras veces se emplean líquidos como la sangre y la cerveza.

.- STUPA. (T. *chorten*) (ཁྲ་ཆོའོ་ 42)

Símbolo del *Paranirvana* o muerte física de Buda y objeto votivo que aparece en los altares formando hileras (ver págs. 271-274). También puede ser un relicario, con lo cual se mantiene su primitivo carácter funerario, reproduciendo en miniatura el simbolismo de las *stupas* grandes. En este caso se hacían para que los peregrinos se las llevaran como recuerdo.

Puede estar realizada con todo tipo de materiales y tener los tamaños más variados.

En determinados rituales está presente junto a la imagen de una divinidad y de un libro con símbolos de las tres joyas del budismo (*Triratna*).

Dentro de los tipos existentes destaca la utilizada por la orden Kadampa (nº 62), predominante en el sur y el centro de Tíbet, entre mediados del siglo XI y el siglo XIII. Se supone que este tipo fue introducido por Atisa, a pesar de que no existen ejemplos exactamente iguales en el nordeste de India, que es de donde parece que procedía este sabio ¹⁴⁸.

.- KHATVANGA.

Son cetros mágicos que se utilizaban en las procesiones, y con frecuencia son atributos de las divinidades terroríficas, por ejemplo de las *dakinis*.

Sus partes características son de abajo a arriba: la *vísvavajra*, el *kalasa*, las tres cabezas insertadas en diversos estados de descomposición (una en estado de putrefacción, otra recién cortada, y una calavera), rematadas por una media *vajra*. Encima aparece un tridente que tiene relación con el tridente de Siva. De éste cuelgan anillos que producen un sonido característico durante su manipulación. Recuerdan a los bastones (*Khakkhara*) que llevaban los santones indios y que hacían sonar para atraer a las limosnas. Estos son usados también por los monjes budistas mendicantes, no exactamente con la misma finalidad sino más bien para impedir que llegue a sus oídos algún otro ruido que les distraiga y perturbe, y especialmente para ahuyentar a los animales pequeños y evitar así pisarlos.

.- CORONA DE CINCO PICOS.

Utilizada por los sacerdotes, sobre todo para determinadas ceremonias como la preparación del agua bendita, tiene exactamente la misma forma que aquellas que portan las imágenes de las divinidades (nº 5, 6, 14, 21, 26, 30, 34, 36, 39, 43, 45 y 47). En sus cinco picos aparecen los Jina Budas, y al ponérsela el sacerdote se reviste de la Budidad.

¹⁴⁸ - Reynolds y otros (1966), op. cit., vol. III, págs. 70-71.

.- LAMPARAS DE MANTEQUILLA. (T. *marme*) (nº 60 y 80)

Son un elemento muy característico, debido al olor especial que producen y que es inseparable de los recintos sagrados del Lamaísmo. Deben arder continuamente en el altar y, si éste se encuentra al aire libre y se apagan, debe en cualquier caso mantenerse la lámpara como símbolo de la llama sagrada.

Se llenan con mantequilla de *yak* fundida, que sustituye a la cera inexistente en esta región. La mantequilla, que se coloca alrededor de una mecha de algodón, se solidifica enseguida por el frío y produce una llama blanca.

Las lámparas de los altares ricos pueden ser de plata u oro, pero generalmente son de latón o barro. Los tamaños varían mucho. Suelen tener forma de cáliz sobre una base alta que incorpora, por presentar su misma forma, el simbolismo del *Kalasa* (nº 80).

En ocasiones especiales se utilizan muchas lámparas hasta llegar al número sagrado de ciento ocho. Se usan también para el alumbrado de las casas.

.- INCENSARIOS.

Se utilizan a diario tanto en las casas como en los templos, e incluso durante los viajes para evitar a los espíritus malignos. Al anochecer los *lamas* los usan para hacer ofrendas a sus divinidades. También se encienden siempre en el aniversario de la muerte de Buda.

Se suelen asociar a las lámparas de mantequilla, formando parte ambos, junto con los echarpes, de las ofrendas que hacen los visitantes a las capillas y a los templos.

Sus formas varían mucho (nº 73 y 74) y a veces ciertos recipientes se pueden utilizar indistintamente para varios usos.

Forman parte de las Ofrendas de los Cinco Sentidos (ver pág. 295).

.- ESPEJO (T. *Melong*).

Fue uno de los objetos benditos por Buda. Representa la visión de la verdad profunda, el hecho de que el mundo material no es más que un reflejo de algo más trascendente.

Suele tener forma circular y generalmente aparece sobre un pedestal. En los altares suele colocarse de manera que las imágenes se reflejen en él para recordar que toda imagen no es más que una ilusión de la imaginación. También se utiliza en los ritos mágicos pues se cree que los demonios huyen al verse reflejados en él. En otras ocasiones y en unión del vaso sagrado (*kalasa*), sirve para atrapar la imagen del dios, por lo que se utiliza en las ceremonias de consagración y también cuando una imagen va a ser reparada, para que sea la residencia temporal de ésta.

.- GRUPOS DE OBJETOS RITUALES.

Se trata de conjuntos de objetos rituales y simbólicos (ver págs. 290-295) que aparecen en los altares. Agrupa a algunos de los anteriores:

. Las ocho ofrendas: 1. Agua para beber, 2. Agua para hacer abluciones, 3. Flores, 4. Incienso, 5. Lámpara, 6. Agua de azafrán, 7. Ofrenda de comida generalmente *tsampa* o *torma*, y 8. Címbalos que representan la música.

Existen muchas otras maneras de agrupar los objetos, que reciben diferentes nombres y cuyo simbolismo es muy variado. En general, las sustancias empleadas se colocan formando pequeños montoncitos dentro de los cuencos para que se vean con facilidad. Esta tendencia a agrupar objetos diversos puede derivar de la pobreza inicial del hombre tibetano (muchos objetos son importados), que dota a todas las cosas de un carácter único y de un significado especial.

5. RELACIONADOS CON LA ASTROLOGIA Y LA ADIVINACION.

La creencia en los poderes espirituales de los planetas, y en la capacidad de los sacerdotes de conocer y poder actuar sobre éstos, está presente en las más antiguas tradiciones tibetanas y constituye una parte importante de los ritos. Es frecuente consultar al *lama* astrólogo (T. *Tsipá*), que existe en todos los monasterios, en los momentos cumbres de la vida como el nacimiento, el matrimonio y la muerte, y al comienzo de cada año. Este utiliza como instrumento ritual calendarios, que además de representarse en papel pueden aparecer en placas de metal (འུལ་མེད་ལྷ་མོ་).

.- EL CALENDARIO.

El calendario tibetano, con influencias indias pero sobre todo chinas, se basa en ciclos de doce y sesenta años. El ciclo de doce años se usa para períodos cortos, y cada año, igual que en China, lleva el nombre de un animal con el siguiente orden: ratón, buey, tigre, liebre, dragón, serpiente, caballo, oveja, mono, pájaro, perro y cerdo.

Para el ciclo de sesenta años (T. *Rapchung*) estos animales se combinan cada dos años con cinco elementos: madera, fuego, tierra, hierro y agua; y cada uno de estos elementos va acompañado de una pareja de animales, de los que el primero es considerado masculino y el segundo femenino. La combinación de los animales con los elementos es lo que permite las interpretaciones de los astrólogos.

El año tibetano es lunar y tiene trescientos sesenta días, por lo que, para que se corresponda con las fases de la luna, se omiten los días considerados de mala suerte o no propicios, y como esto sucede de una manera irregular no se corresponde exactamente con el calendario chino. La diferencia con el calendario solar se compensa intercalando meses cada diecinueve años.

El año comienza en febrero con la luna nueva, tomándose como primer año de la primera era, o *Rapchung*, el 1027 de la era cristiana. Se celebra con una fiesta que comienza el día 29 del último mes con la recolección del hollín en la cocina, decorándose las casas de manera especial el último día del año. Los meses (T. *Da-wa*) reciben el nombre de los ordinales y pueden ser doce o trece.

La semana se divide en siete días (T. *Za*) que, siguiendo el sistema de los arios, reciben los nombres del sol, la luna, y los cinco planetas y se representan por medio de símbolos. Se asocian a los **elementos de la siguiente manera: el domingo y el martes con el fuego**, el lunes y el miércoles con el agua, el jueves con el aire, el viernes y el sábado con la tierra.

A esto se une la distribución de las doce horas (T. *Khyim*) en afortunadas o poco propicias. La combinación de todos estos factores hace que el calendario sea susceptible de interpretaciones muy complejas.

El astrólogo utiliza además figuras geománticas chinas, los trigramas (ocho diagramas o *Ba Gua* que representan a las fuerzas naturales) y hexagramas (las sesenta y cuatro combinaciones posibles de los trigramas) (ver pág. 290), y los signos de los nueve planetas, que generalmente se representan en el caparazón de una tortuga.

Una vez realizado por el astrólogo el horóscopo, éste aconseja determinadas acciones para neutralizar las influencias nocivas. Pero además, especialmente por parte de los más pobres que no pueden utilizar un horóscopo oficial, se busca consejo y orientación a través de otros métodos como las cartas, la manipulación de las cuentas del rosario o las piedras, o incluso los dados.... Todo esto está sancionado por la religión, por lo que para consultar estos instrumentos es necesario invocar previamente a una divinidad, que con mucha frecuencia es Tara.

6. OBJETOS UTILIZADOS EN LAS CEREMONIAS TANTRICAS.

Muy característicos de la religión lamaísta son los objetos que se utilizan en ceremonias especiales, en las cuales el sacerdote se identifica con la divinidad terrorífica y, de hecho, son los mismos que constituyen los atributos de éstas (*kapala, damaru, phurpa*). Generalmente están fabricados con huesos de enemigos de la doctrina (por lo menos a nivel simbólico) y muchos son utilizados en las ceremonias exorcistas como instrumentos de destrucción y, por lo tanto, de salvación.

Ya hemos visto como la religión tibetana se halla muy mezclada con creencias mágicas muy próximas, por otra parte, a las doctrinas Tantra. En todos los monasterios tibetanos el monje-brujo (T. *choekyong*, "Defensores de la fe") ocupa un papel fundamental. A él se recurre en ocasiones especiales y algunos actúan como médiums y se les consulta sobre el porvenir.

En general los objetos rituales exorcistas se asocian, por los materiales con que estan realizados, con los sacrificios humanos, que posiblemente se desarrollaban en épocas pasadas y de los cuales son instrumento, y también sustituto. De hecho, el budismo supera en cierta manera los sacrificios cruentos al producirse el sacrificio del propio fiel, que siguiendo el modelo del *Bodhisattva* se ofrece en cuerpo y alma. El más característico de estos materiales son los huesos, cuya abundancia se explica, sin duda, por la costumbre tibetana de deshacerse de los cadáveres llevándolos a un lugar donde son devorados por las aves de rapiña (ver pág. 66). Estas dejan abundantes restos que se emplean de varias formas (en algunos ritos se machacan hasta reducirlos a polvo y se comen como un sacramento, y en general se consideran receptáculos de las cualidades espirituales del difunto). Los huesos ya se utilizaban en India pero son especialmente característicos de Tíbet. Además, se usan otros órganos humanos como los ojos, la lengua, el corazón, e incluso la carne, que a su vez pueden constituir ofrendas simbólicas y son sustituidos en la mayoría de los casos por los *Torma*, o pasteles hechos de mantequilla de yak policromados, que a veces reproducen a los seres supuestamente sacrificados y otras presentan formas abstractas.

Algunos de estos objetos han sido incluidos en otros apartados, como el *damaru* y la trompeta fabricada con un fémur, clasificados dentro de los instrumentos musicales (ver págs. 309-311).

.- PHURPA. (nº 53 y 71)

Es el objeto ritual, junto a la *vajra*, más representativo del budismo tibetano. Es por ello que se explica detenidamente. No tiene un simbolismo específico, pero se relaciona con los ritos exorcistas, fundamentales en el Lamaísmo, y, además, es un ejemplo de identificación entre una divinidad y un objeto; el *phurpa* es un símbolo de la propia divinidad sin ser necesario que ésta esté representada.

.Definición y uso: Es un puñal o cuchillo ritual. El término en sánscrito, *Kila*, designa una estaca o palo y define su papel destructor pero también estabilizador puesto que sirve para sujetar o clavar a las fuerzas malignas.

Su importancia es tal, que se personifica en una deidad, Vajrakila (T. Dorje Phurpa) que reúne las cualidades de ambos instrumentos: los poderes del *phurpa*, junto con lo indestructible de la *vajra*. De hecho, la *vajra* y el *phurpa* pueden simbolizar los principios masculino (*vajra*) y femenino (*phurpa*), y se utilizan para funciones similares como la delimitación de espacios sagrados y la lucha/liberación de los demonios ¹⁴⁹.

No sólo se identifica con una divinidad, sino que se corresponde a un día de la semana (el jueves) y a un planeta (Jupiter).

Se utiliza para matar o conjurar los demonios invocados en las ceremonias y los representados en imágenes o efigies dibujadas en papel o modeladas en harina. Se les atrae mediante el recitado de *mantras* y la realización de mudras; se les debilita

¹⁴⁹ Ver Stein en Macdonald, A. W. e Imaeda, Yoshiro (1977), op. cit., págs. 57 y 58.

y finalmente mata. Pero también se utiliza para conquistar a los enemigos (tiene poder para tirarlos al suelo) y controlar el tiempo, por lo que su uso está reservado a los sacerdotes iniciados pues una manipulación inadecuada puede acarrear enormes infortunios.

- . Origen: A pesar de que el término sánscrito aparece en los textos, no existen pruebas de su existencia en India ni en Nepal (en este último país, debido a su eclecticismo, su uso no implica necesariamente pertenecer a la fe budista), y en China sólo aparecen a partir de la dinastía Yuan. Siegbert Hummel sugirió en 1952 un posible origen sumerio ¹⁵⁰; en cualquier caso, es probable un origen pre-budista, quizás centroasiático.

Posiblemente en Tíbet aparece debido a la vida nómada, al empleo de tiendas como vivienda que se sujetan al suelo con estacas, que no son sino formas de *phurpas*. Parece probado su utilización en la religión Bon, lo cual implica un uso anterior al budismo, en relación con ritos chamanísticos ¹⁵¹; de hecho, en la orden más antigua, la Nyingmapa, ocupa un papel fundamental.

Su origen está rodeado de múltiples leyendas. Hay noticias de su uso en Tíbet desde el siglo VIII ¹⁵². Se dice que Padmasambhava, al llegar a Nepal, encontró el texto que recogía el culto al *phurpa* en una cueva dentro de una caja triangular y guardado por un gran escorpión ¹⁵³.

- . Forma: Existe una variada tipología de *phurpas*. Pueden medir entre cinco centímetros y dos metros, y se pueden encontrar desde Katmandú a Beijing, realizados en diferentes materiales.

¹⁵⁰ .- Heller y Marcotty (1987), "Phur-pa. Tibetan Ritual Daggers", *Arts of Asia*, vol. 17, July-Aug, nº 4, (A), pág. 70.

¹⁵¹ .- Huntington (1965), *The Phur-pa, Tibetan Ritual Daggers*. Ascona, *Artibus Asiae Supplementum*, XXXIII. (L), págs. 3 y 12.

¹⁵² .- En el "Guhyasamaja Tantra", según Heller y Marcotty (1987), op. cit., pág. 70.

¹⁵³ .- Ibidem, pág. 71.

Los más antiguos eran de una madera especial (*khadira*), para limitar su uso, y tenían unas dimensiones de quince a treinta centímetros. Acababan en un copete de cola de *yak*, símbolo de la victoria sobre los demonios. Posteriormente, con la expansión del Lamaísmo, al hacerse su uso más frecuente se realizan en otros materiales.

Según la función que cumple el *phurpa*, se distinguen varios tipos ¹⁵⁴: 1) Los que son sólo para adoración (nº 71), no son portátiles, sino de difícil manipulación por ser demasiado **grandes, pesados o frágiles. Algunos se usan para marcar el centro del *phurpa-mandala*.** A veces, tienen la imagen de una divinidad. Entre ellos están los *phurpas*-madre (T: *ma-phur*) (nº 53), de enorme tamaño y función votiva, de los que se cree que extraen su energía los más pequeños que se usan en las ceremonias. Además, existe la creencia de que tocarlos protege de los malos espíritus, y una vez al año, después de que el Dalai Lama haya puesto sus manos sobre uno de ellos, se permite que la gente lo toque y reciba así su bendición.

2) Los utilizados en la magia pasiva, es decir, para proteger un determinado sitio. Son de tamaño pequeño y realizados en madera; se usan en gran cantidad y están trabajados burdamente.

3) En las ceremonias exorcistas se precisan *phurpas* con la daga de triple filo de hierro, que se puedan frotar sujetándolos entre los dedos de las dos manos. Por esta razón, no tienen mucha decoración, ni son muy pesados, y suelen medir entre quince y treinta centímetros. Existe una versión más decorativa, que se utiliza en las formas más pacíficas del ritual.

. Partes: Generalmente se compone de: La daga de triple filo, adornada con serpientes, que surge de la boca abierta de la

¹⁵⁴. - Ver ibidem, págs. 72 y siguientes.

cabeza de un monstruo acuático (*makara*). La parte mediana tiene forma de *vajra*, no sólo por su valor simbólico sino para aumentar su eficacia. Sus extremidades, que se suponen ardientes al estar cargadas de energía, se protegen con nudos de tela o "nudos sin fin" para poderlo agarrar (esta parte es la que se desgasta normalmente por el uso). Rematando todo ello puede estar la imagen de la divinidad, que constituye una parte fundamental, ya que la energía del objeto no viene del *phurpa* propiamente dicho, sino de ésta.

J. C. Huntington distingue varios tipos de imágenes, que sustancialmente se diferencian por representar sólo la cabeza de la divinidad (nº 53), o todo el cuerpo (nº 71) ¹⁵⁵. La imagen, a su vez, puede ir rematada por otra figura, como un Garuda, una cabeza de caballo ¹⁵⁶, o media *vajra*, y aparecer en *yab-yum* con su *prajna* correspondiente.

- . Datación: Resulta difícil, sólo podemos establecer su antigüedad por las huellas de manipulación o de haber sufrido reparaciones, debido a que nunca se tiran. Puede resultar de ayuda la iconografía y estilo en que han sido realizadas las divinidades, cuando éstas aparecen.

.- KARTRIKA. (T. *triguk*) (nº 67).

Es un hacha ritual que se utiliza de manera similar al *phurpa* para cortar las efigies de las divinidades malignas utilizadas en los rituales exorcistas. Se asocia generalmente a la *kapala*. Suele tener una hoja cortante de forma curva, que surge de la boca de un monstruo acuático o *makara*.

¹⁵⁵ J. C. Huntington (1955), op. cit., pág. 17 y sigs.

¹⁵⁶ El Garuda es el enemigo tradicional de los *dagas* representados en la daga del *phurpa*. La cabeza de caballo asocia el *phurpa* con *Havagriva* (ver pág. 252).

.- KAPALA. (T. *todpa*) (n^o 93 y 94).

Es un recipiente, fabricado con un cráneo y acompañado de una base y una tapa, utilizado para hacer ofrendas a los dioses de ambrosía y de sangre, aunque estas sustancias suelen reemplazarse por otras. Su empleo en los ritos sirve como recordatorio de lo pasajero de la vida, y para asustar a los espíritus malignos.

Parece que tiene un origen ancestral en relación con el culto a los antepasados, y con el uso, por parte de algunos pueblos de Asia Central como los escitas, de los cráneos de sus víctimas como copas.

Su empleo en la actualidad se relaciona claramente con los cultos tántricos y, especialmente, con los dedicados a las divinidades terroríficas. Generalmente el oficiante pone en sus manos un poco de líquido de la *Kapala*, que traga; sólo algunos ascetas la utilizan para beber directamente. A veces se manipula a la vez que la *Kartrika*, sujetando ésta en la mano derecha y la *kapala* en la mano izquierda.

Los tibetanos valoran los diferentes tipos de cráneos según el color, las marcas o la textura, y a algunos se les atribuyen más propiedades mágicas que a otros. Se apoyan sobre una base de forma triangular que representa el fuego de los sacrificios.

.- MASCARAS PARA OBRAS RELIGIOSAS. (T. *bag*)

Se utilizan especialmente en las danzas *cham*, danzas religiosas ejecutadas por los monjes para alejar a los espíritus malignos, celebradas, por ejemplo, con motivo del año nuevo. Se suele representar el asesinato del rey Langdarma, en el año 842, por un monje budista disfrazado de brujo (ver pág. 80). Estas danzas, que suelen durar dos días, siguen un ritual muy preciso acompañado de música y van seguidas de procesiones. En realidad son ceremonias que permiten a los fieles recibir bendiciones y así acumular méritos espirituales.

Se supone que la utilización de máscaras hace más fácil la manifestación de la divinidad, que así se hace visible. Estas representan a los dioses protectores de la religión, sobre todo a

Mahakala o Yama, dioses de la muerte, representados como esqueletos. La identificación del monje con la divinidad es tan real, que sólo reciben los atributos en el último momento y tienen que restituirlos inmediatamente después de la ceremonia. Aparece también otro personaje, éste sin máscara, cuya misión es invocar a la divinidad, y que por su aspecto (sombrero negro y adornos de cabezas cortadas y cráneos) recuerda a un mago tantrica. Además hay bufones cuya misión es liberar la tensión producida en los espectadores ante la presencia imponente de las divinidades.

El objetivo de las danzas es la expulsión del mal, materializado en un muñeco hecho de pasta o papel, que representa una figura humana desnuda y fea a la que se ha dotado de alma en una ceremonia anterior. El muñeco es apuñalado por la divinidad principal, para así liberarle del mal y permitir que su aspecto benéfico acceda al paraíso.

También existen representaciones dramáticas hechas por actores (y actrices) trashumantes en lugar de monjes, aunque su temática sigue siendo religiosa (los Jatakas, o las vidas de héroes o heroínas). Las máscaras utilizadas en estas obras son diferentes, de forma triangular con pelo y conchas colgando; se suelen llamar "de cazador". Estas representaciones sirven exclusivamente de entretenimiento, pues carecen de significado litúrgico y poderes exorcistas, y por lo tanto no pueden considerarse rituales.

7. OBJETOS DE USO COTIDIANO.

Son aquellos usados por monjes y laicos en la vida cotidiana. Las técnicas de fabricación son similares a las del resto de los objetos reseñados y no están exentos de un componente religioso que, como ya hemos dicho, preside toda la vida del hombre tibetano, ya sea por el tipo de símbolos empleados, o por la ritualización de las acciones cotidianas.

.- RELACIONADOS CON EL TÉ.

El té es, sin ninguna duda, la bebida nacional. Tanto en los monasterios como en los templos o capillas se sirve de ocho a diez veces diarias. Se importa de China en bloques y su preparación es compleja y peculiar porque se hierve con agua y soda, y luego se mezcla con sal y mantequilla de *yak*¹⁵⁷.

. CUENCOS.

Pueden ser de madera, los más humildes, o de materiales más lujosos como el jade o la porcelana, y van acompañados de una base y una tapa de metal (ཇུ་མུ་).

. TETERAS.

Las que se usan cotidianamente son de barro, pero en ocasiones especiales se utilizan teteras grandes de metal (cobre, oro, plata...) (ཇུ་མུ་), que son sobre todo rituales porque dan mal sabor al té. Suelen presentar un *makara* o monstruo marino en el pico por influencia china.

¹⁵⁷ .- En la época de la dinastía Tang china el té se preparaba haciendo una pasta con las hojas, que se ponía a hervir con arroz, jengibre, sal, cáscara de naranja, especias, leche, e incluso cebolla. Esta costumbre pasaría después a las tribus mongolas y a los tibetanos. Kakuzo Okakura (1963), *El libro del té*, Barcelona, Teorema. (L), pág. 32

.- RELACIONADOS CON LOS VIAJES.

La vida del tibetano, de cualquier grupo social, está sujeta a continuos viajes, cuando no a un modo de vida abiertamente nómada. Por ello existen una serie de objetos que deben ser resistentes y fácilmente transportables, y que en algunos casos forman parte de la vestimenta habitual del hombre tibetano, colgando de su cinturón.

Se trata de objetos que emplea para comer como la cuchara y el cuchillo; éste suele tener funda, también de hierro, a menudo ricamente labrada y con incrustaciones de piedras o de oro. También usa otros de manera habitual como el pedernal (nº 91), el sello (nº 65, 85 y 92) y las bolsas de piel.

.- LAS ARMAS.

Dentro de éstas, las más importantes son las dagas, entre las cuales destaca la de tipo Gurkha; y las espadas (la tibetana tiene una hoja larga y recta). También existen armaduras, y cabe resaltar especialmente los cascos. En este apartado se pueden incluir, también, todos los objetos relacionados con la montura del caballo como la silla, la brida, el bocado y las correas. Los materiales empleados, así como la decoración, indican según su riqueza el grupo social al que pertenece la persona que lo usa.

.- ORNAMENTOS PERSONALES Y JOYAS.

Los adornos y la vestimenta de los tibetanos, tanto hombres como mujeres, nómadas como habitantes de las ciudades, se caracterizan por el colorido vivo y la abundante decoración, y permiten conocer la posición social del individuo.

Las joyas suelen estar realizadas en metales preciosos y con notas de color obtenidas por las incrustaciones de otros metales y de piedras.

Existe la tendencia a combinar en un solo objeto la ornamentación de la joya y las virtudes del amuleto. En este sentido destacan las cajas (relicarios) de tamaño bastante grande, que las mujeres llevan colgando del cuello o formando parte del tocado. Los anillos de plata y de oro, que utilizan ambos sexos, a veces contienen amuletos, y se les atribuyen determinadas cualidades según la piedra y el dedo en que se lleven; por ejemplo, un anillo de marfil llevado por un hombre en su pulgar izquierdo protege contra las brujas.

En el caso de los cargos oficiales, la ornamentación es una forma de diferenciar grados y constituye parte del uniforme. Destaca el pendiente largo con una perla en el centro entre turquesas, que llevan los oficiales en la oreja izquierda (pág. 75), y que se complementa con uno redondo en forma de flor en la oreja derecha. También usan un sombrero de ala ancha rematado por un botón, que podría ser de influencia china o mongola.

Las mujeres suelen llevar dos enormes pendientes y a veces una especie de colgantes, que desde el pelo descienden sobre las orejas. El cabello se adorna de diferentes maneras según las zonas; algunas realmente espectaculares, como los tocados en forma de media luna, característicos de Ladakh, y los adornos de turquesas.

Una parte fundamental de la vestimenta son los chales, probablemente de influencia china, que constituyen además una de las ofrendas más habituales, y aparecen en las imágenes de los *Bodhisattvas* (ver pág. 228).

TERCERA PARTE.-

CATALOGO

LOS "BRONCES" DEL HIMALAYA EN ESPAÑA

I.- INTRODUCCION.

En este catálogo se incluyen imágenes de culto y objetos rituales y de uso cotidiano realizados en metal. La mayoría están hechos con aleaciones en cuya composición figura el cobre. El término "bronce" aplicado a las piezas estudiadas, como ya hemos explicado (ver pág. 185), no es muy exacto pero se viene utilizando tradicionalmente, razón por la cual lo hemos mantenido.

La catalogación de las piezas se ha ordenado diferenciando, en primer lugar, entre imágenes de culto y objetos rituales y de uso cotidiano. Dentro de estos apartados se ha considerado que el criterio más adecuado de clasificación es el estilístico. Así, se incluyen los estilos nepalí, tibetano, del Himalaya occidental (Ladakh e Himachal Pradesh) y de Mongolia, y dentro de estos las piezas se ordenan cronológicamente. Otra opción de clasificación posible sería ordenar las piezas por los temas iconográficos representados y la función que cumplen; por ello incluimos una relación de las piezas ordenadas bajo estos epígrafes (ver págs. 342 y 343).

Los estilos de Nepal y Tíbet constituyen dos bloques claramente definidos, mientras que los del Himalaya occidental y Mongolia participan de muchas de las características del arte tibetano, pero hemos considerado necesaria su inclusión debido a la existencia de algunas piezas que forman grupos estilísticos diferenciables, como es el caso de las del Himalaya occidental que corresponden a una primera fase en la evolución del estilo tibetano. Sin embargo, el estilo tibetano-chino se incluye dentro del arte tibetano por estar su evolución muy unida a la de éste, debido a que la influencia china se generaliza a partir del siglo XVIII. Los objetos rituales y de uso cotidiano son en su mayor parte de épocas tardías, y la existencia de dos obras de

El sistema de catalogación que se ha utilizado incluye los siguientes apartados:

1. Número de inventario personal.
2. Definición de la pieza.
3. Colección o museo (con su número de inventario correspondiente).
4. Estilo y período.
5. Materiales.
6. Dimensiones, en la mayoría de los casos se facilita la altura del objeto.
7. Conservación.
8. Comentario: incluye la descripción formal, técnica y estilística de la pieza.
9. Ver páginas: referencia a las páginas del texto en que se alude a la pieza.
10. Bibliografía: correspondiente a la Bibliografía Comentada, incluida al final de este estudio (ver págs. 473-497).

En el apartado dedicado al comentario se incluyen referencias a la iconografía y a la función de las piezas, en el caso de los objetos rituales y de uso cotidiano. Los rasgos iconográficos, estilísticos y funciones comunes a algunas piezas, se comentan sólo la primera vez que aparecen.

Se han señalado (**) las piezas consideradas especialmente interesantes.

II.- MUSEOS Y COLECCIONES.

1.- MUSEO ETNOLOGIC DE BARCELONA:

nº 2.

2.- MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID:

nº 5 y nº 9.

3.- MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL. MADRID:

nº 14, nº 67, nº 88 y nº 91. (Total: 4 piezas).

4.- MUSEO ORIENTAL DEL REAL MONASTERIO DE SANTO TOMAS DE AVILA:

nº 16, nº 35, nº 51, nº 57 y nº 82. (Total: 5 piezas).

5.- FUNDACION RODRIGUEZ ACOSTA. GRANADA:

nº 1, nº 2, nº 3, nº 11, nº 21, nº 22, nº 23, nº 31, nº 32, nº 40, nº 47, nº 48 y nº 85. (Total: 13 piezas.)

6.- MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA DE MADRID. DONACION SANTOS MUNSURI:

nº 1, nº 11, nº 22, nº 30, nº 31, nº 32, nº 33, nº 39, nº 42, nº 43, nº 45, nº 52, nº 53, nº 54, nº 55, nº 58, nº 63, nº 65, nº 68, nº 69, nº 70, nº 74, nº 75, nº 76, nº 79, nº 81, nº 82, nº 83, nº 85, nº 87, nº 88, nº 94, nº 95. (Total: 32 piezas).

7.- COLECCIONES PRIVADAS:

nº 1, nº 4, nº 10, nº 12, nº 15, nº 16, nº 17, nº 18, nº 19, nº 21, nº 23, nº 26, nº 27, nº 32, nº 34, nº 35, nº 37, nº 41, nº 44, nº 46, nº 49, nº 50, nº 51, nº 59, nº 60, nº 62, nº 64, nº 65, nº 71, nº 72, nº 73, nº 77, nº 78, nº 80, nº 84, nº 90, nº 94. (Total: 37 piezas).

1.- MUSEO ETNOLOGIC DE BARCELONA.

Este museo reúne piezas de etnografía y arte popular de Africa, América, Asia y Oceanía.

La base de este museo fueron los pabellones del Pueblo Español, *construidos para la Exposición Internacional de 1929, donde se pensó organizar un Museo de Artes e Industrias Populares.* El proyecto no pudo salir adelante hasta 1940, y no se inauguró hasta 1942 como Museo Etnológico Colonial. En 1948 se reorganizó en el pabellón de la Rosaleda y el Pueblo Español, inaugurándose a principios de 1949 bajo la denominación actual. Desde ese momento se dividió en dos secciones: Hispánica y Exótica. Los fondos del museo llegaron del Museo Arqueológico y del Museo de Arte de Cataluña, *junto con una excelente colección de arqueología precolombina de Ecuador y Perú adquirida por el Ayuntamiento.* Ante el notable aumento de los fondos se decidió construir *ex profeso* un nuevo edificio en el Paseo Santa Madrona, en el Parque de Montjuich, abierto al público desde 1973.

El museo no tiene salas de exposición permanente, renueva cada dos años las piezas exhibidas pertenecientes a sus fondos, y las completa con tres exposiciones al año.

La sección dedicada a India, Nepal y Tíbet se formó e incrementó gracias a las campañas de recolección llevadas a cabo en los años sesenta con la colaboración del escultor Eudald Serra y los componentes de la Fundación Folch. En estas campañas de recolección se realizaban también trabajos de campo que pudieran servir para documentar las piezas recogidas.

Entre las piezas procedentes del Himalaya destaca la incluida en este estudio, siendo el resto fundamentalmente objetos rituales de interés etnológico, prácticamente iguales a los que ya figuran en el apartado correspondiente.

2.- MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID.

Situado en la calle Montalbán nº 12, en la zona donde se encuentran la mayor parte de los museos de Madrid, este museo fue creado por Real Decreto del 5 de mayo de 1912, bajo el nombre de Museo Nacional de Artes Industriales. Su creación estaba motivada por el espíritu imperante en la Europa del momento de resurgimiento y revitalización del diseño y las artes decorativas. Se pretendía reunir en sus salas una evolución de lo que habían sido las artes industriales en España, pensando que conocer el patrimonio existente podría servir como acicate para el futuro.

D. Rafael Domenech fue el impulsor de la idea y el primer director del centro. El museo fue abierto al público por primera vez en 1919 en un piso de la calle Sacramento nº 5. En 1929 se trasladó a la actual sede, un palacete de fines del siglo XIX construido para la duquesa de Santoña, donde se contaba con un mayor espacio.

Las remodelaciones y tareas de acondicionamiento desde entonces han sido continuas, llevándose a cabo incluso en los últimos años, para poder facilitar la exposición de los objetos y su uso.

La apertura de la sala de arte oriental no se produjo hasta junio de 1983, gracias a la llegada de un préstamo temporal de unas cien piezas de cerámica china procedentes del Museo Arqueológico Nacional, reclamadas en 1990 por dicho museo y hoy ya devueltas. Esta sala de arte oriental, dedicada exclusivamente a China y Japón, se halla ubicada en el sótano. No se expone toda la colección debido a lo limitado del espacio de que se dispone.

Las dos piezas estudiadas procedentes de este museo se encuentran en los almacenes, y una de ellas (nº 6) se sabe que fue adquirida recientemente en una sala de subastas madrileña.

El museo tiene una biblioteca donde existen obras de tipo general sobre las artes decorativas e industriales.

3.-MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL. MADRID.

Este museo está situado en el mismo edificio que alberga la Biblioteca Nacional, y tiene su entrada por la calle de Serrano, número 13. Fue inaugurado en 1867 y en él se exponen sus amplios fondos constituidos por objetos arqueológicos de la Prehistoria, y de las culturas existentes en la Península Ibérica hasta la Edad Media.

En el depósito se encuentran algunos objetos que no tienen cabida en las salas pero que están a disposición del investigador. Entre ellos se encuentran los objetos de arte oriental aquí estudiados que provienen, junto con otras piezas, de la colección del orientalista francés Jean Roger Riviére.

4.- MUSEO ORIENTAL DEL REAL MONASTERIO DE SANTO TOMAS DE AVILA.

El museo está instalado en el Real Monasterio de Santo Tomás en la parte del convento utilizada por los Reyes Católicos como residencia de verano. Pertenece a los Padres Dominicos y está dedicado en su mayoría a las artes aplicadas de Japón, China, y del Sudeste Asiático, aunque exhibe también algunas piezas de arte tibetano.

Fue creado por disposición del Superior Provincial y se inauguró el 1 de julio de 1964 con los fondos reunidos durante más de medio siglo, mostrados en gran parte en 1925 en la Exposición Vaticana, y cuatro años después, en el Pabellón de Misiones, montado en la Exposición Universal celebrada en Barcelona. Dicho pabellón ocupó la notable extensión de 5.000 metros cuadrados. Cuando ambas exposiciones fueron clausuradas los objetos fueron devueltos a las órdenes que los habían aportado.

El museo consta de seis salas, tres de las cuales están dedicadas a China, que es donde se encuentran las piezas estudiadas, debido a que las misiones de los dominicos se localizaron sobre todo en este país.

El número inicial de piezas rondaba las cincuenta, pero en la actualidad es bastante más grande y cumple claramente su propósito de acercar al visitante el mundo y la expresión artística del mundo oriental. El padre Isaac Lique, creador del museo, continúa siendo hoy su director.

Las piezas del arte del Himalaya se adquirieron en la segunda mitad de este siglo en Hong-Kong y en Nepal.

5.- FUNDACION RODRIGUEZ ACOSTA. GRANADA.

La Fundación Rodríguez Acosta está situada en el Callejón del Niño del Royo, en la ladera de la Alhambra granadina. Fue construida en el primer cuarto de este siglo por el pintor granadino José María Rodríguez Acosta (1878-1941) y es la expresión de sus inquietudes intelectuales y artísticas. Reúne además del estudio del pintor, una biblioteca y un museo. En sus diferentes dependencias se reparten las obras artísticas y en su instalación y distribución se percibe el interés por la belleza de las obras, más allá de categorías y clasificaciones al uso, e incluso se busca el contraste entre las diferentes culturas y estilos. Por eso los objetos orientales se mezclan con los árabes y cristianos. Es también la sede de una fundación que se creó para fomentar el desarrollo cultural de la ciudad y servir de lugar de encuentro a las diferentes tradiciones.

José María Rodríguez Acosta viajó a principios de siglo a India, aunque parece improbable que adquiriera muchas piezas en este viaje. La mayoría de las obras orientales, entre ellas los trece bronce aquí estudiados y varios *thankas* procedentes del Himalaya, parece que fueron adquiridas en anticuarios franceses.

6.- MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA DE MADRID. DONACION SANTOS MUNSURI.

Está instalado en un edificio situado en la calle Alfonso XII, nº 68, construido por el doctor Velasco para albergar sus colecciones e inaugurado por el rey Alfonso XII en 1875.

Este museo fue creado por la O.M. del 20 de mayo de 1940, integrándose en él el Museo Antropológico, constituido por el R.D. del 27 de mayo de 1910 con los fondos de la sección de Antropología y Etnografía del Museo Nacional de Ciencias Naturales, existente desde 1883. Sus colecciones proceden en su mayor parte de las reunidas por el Dr. Pedro González Velasco (1815-1882).

Durante la Guerra Civil el museo sufrió graves daños y no pudo ser abierto hasta 1945. Volvió a cerrarse para obras de acondicionamiento y en

1967 se abrió de nuevo al público. Entre 1981 y 1986 se remodeló el edificio adecuándolo para una mejor exposición de los fondos y servicios, siendo inaugurado oficialmente el 4 de diciembre de 1986.

El museo posee objetos procedentes en su mayoría de las antiguas colonias españolas de Africa y Filipinas, así como algunas piezas procedentes de China, India y Japón. La donación de piezas realizada por D. Argimiro Santos Munsuri en enero de 1990 ha sido la base de la colección de arte del Himalaya y de ella proceden todas las piezas estudiadas. El museo tiene también una biblioteca con bastantes fondos relacionados con el tema de esta tesis, la mayoría de los cuales proceden de la misma donación.

D. Argimiro Santos Munsuri se interesó tempranamente por las culturas orientales y en 1934 viajó por primera vez a China. A partir de ese momento realizó más viajes a otros países de Asia, y fue formando su colección de arte oriental, completada también por las piezas adquiridas en las salas de subastas y galerías europeas.

7.- COLECCIONES PRIVADAS.

En este trabajo se incluyen piezas de colecciones privadas, tanto de Madrid como de Barcelona. Existen varios coleccionistas de arte del Himalaya, la mayoría de los cuales han iniciado su actividad en los últimos veinticinco años, época en la cual aparecieron bastantes obras en las galerías de arte y casas de subastas occidentales. Este constituye el medio habitual de adquisición de las piezas, salvo que alguna haya llegado de forma esporádica directamente desde la zona de origen, debido a la casi inexistencia de un mercado de obras de arte lamaístas en nuestro país. Sabemos de la existencia de otras colecciones privadas en España, pero nos ha sido imposible el acceso a ellas; sin embargo, no descartamos el que en un futuro salgan a la luz y así se enriquezca nuestro conocimiento del arte del Himalaya.

III.- INDICE Y CLASIFICACION DE LOS OBJETOS CATALOGADOS.

1.- INDICE DE IMAGENES DE CULTO.

I. NEPAL. (págs. 344-354)

nº 1.**	VISHNU	Nepal, siglos XV-XVI.
nº 2.**	INDRA	Nepal, siglo XVI.
nº 3.	UMA-MAHESVARA	Nepal, siglo XVIII.
nº 4.	CHAKRASAMVARA	Nepal, siglo XIX.
nº 5.	SYAMATARA	Nepal, siglos XIX-XX.

II. HIMALAYA Y TIBET OCCIDENTAL. (págs. 355-361)

nº 6.	PADMAPANI	Tíbet occidental, siglo XII.
nº 7.	GANESH	Himalaya occidental, s. XII- XIII.
nº 8. **	MANJUSRI	Tíbet occidental, siglos XII-XIV.
nº 9. **	MANJUSRI	Himalaya o Tíbet occidental, s. XIII.
nº 10.	VAJRAPANI	Tíbet occidental, siglos XIII-XIV.

III. TIBET. (págs. 362-404)

nº 11.	AKSHOBHYA	Tíbet, siglo XIV.
nº 12.	AKSHOBHYA	Tíbet occidental, siglo XV.
nº 13.	AKSHOBHYA	Tíbet occidental, siglo XVI.
nº 14. **	SHADAKSHARI	Tíbet, siglos XV-XVI.
nº 15. **	LAMA	Tíbet Central, siglo XVI.
nº 16.	LAMA KAGYUPA	Tíbet, siglo XVI.
nº 17.	LAMA GELUKPA	Tíbet, siglo XVI.
nº 18.	AKSHOBHYA	Tibetano-chino, siglo XVII.
nº 19. **	AMITAYUS	Tibetano-chino, siglo XVII.
nº 20.	AMITAYUS	Tíbet, siglos XVII-XVIII.
nº 21. **	AMITAYUS	Tibetano-chino, s. XVII-XVIII.
nº 22.	ADIBUDA	Tíbet, siglos XVII-XVIII.
nº 23.	USHNISHAVIJAYA	Tibetano-chino, s. XVII-XVIII.
nº 24.	AKSHOBHYA	Tibetano-chino, s. XVII-XVIII.
nº 25.	AKSHOBHYA	Tibetano-chino, siglo XVIII.
nº 26.	SYAMATARA	Tibetano-chino, s. XVIII.
nº 27. **	SYAMATARA	Tibetano-chino, s. XVIII.
nº 28.	BUDA PATRA	Tíbet, siglo XVIII.
nº 29.	AKSHOBHYA	Tíbet, siglo XVIII.
nº 30.	AMITAYUS	Tíbet, siglo XVIII.
nº 31. **	SHADAKSHARI	Tíbet oriental, siglo XVIII.
nº 32. **	SYAMATARA	Tibetano-chino, siglo XVIII.
nº 33.	SITATARA	Tibetano-chino, siglo XVIII.
nº 34.	USHNISHAVIJAYA	Tibetano-chino, siglo XVIII.
nº 35.	AMITAYUS	Tibetano-chino, siglo XVIII.
nº 36.	AMITAYUS	Tibetano-chino, siglo XVIII.
nº 37. **	AMITAYUS	Tibetano-chino, siglo XVIII.
nº 38.	VAJRAPANI	Tíbet, siglos XVIII-XIX.

nº 39.	MANJUSRI	China, siglos XVIII-XIX.
nº 40.	VAISRAVANA	Tibetano-chino, s. XVIII-XIX.
nº 41.	HAYAGRIVA	Tibetano-chino, s. XVIII-XIX.
nº 42.	LAMA GELUKPA	Tíbet, siglo XIX.
nº 43.	SYAMATARA	Tibetano-chino, siglo XIX.
nº 44.	VAJRAPANI	Tibetano-chino, siglos XIX-XX.
nº 45.	SYAMATARA	Tíbet, siglos XIX-XX.

IV. MONGOLIA. (págs. 405-409)

nº 46. **	PADMASAMBHAVA	Mongolia, siglos XVIII-XIX.
nº 47.	DIVINIDAD FEM.	China o Mongolia, siglos XIX-XX.
nº 48.	YAB-YUM	China o Mongolia, siglos XIX-XX.

V. OBRAS DE PRODUCCION RECIENTE. (págs. 410-412)

nº 49.	BUDA DE PIE	Ladakh o Nepal, siglos XIX-XX.
nº 50.	MAITREYA	Tíbet occidental o Nepal, s. XX.

2. INDICE DE OBJETOS RITUALES Y DE USO COTIDIANO.

I. NEPAL. (págs. 413-428)

nº 51. **	KALASA	Nepal, siglos XVIII-XIX.
nº 52. **	ALTAR MOLINOS	Nepal, siglos XVIII-XIX.
nº 53.	MA-PHUR	Nepal, siglo XIX.
nº 54.	GAHU	Nepal, siglo XIX.
nº 55.	AMULETO	Nepal, siglo XIX.
nº 56.	AMULETO	Nepal, siglo XIX.
nº 57.	AMULETO	Nepal, siglo XIX.
nº 58.	AMULETO	Nepal, siglo XIX.
nº 59.	CAJA LINGAM	Nepal, s. XIX-XX.
nº 60. **	JARRA-LAMPARA	Nepal, siglos XIX-XX.
nº 61.	MANDALA	Nepal, siglo XX.

II. TIBET. (págs. 429-461)

nº 62.	STUPA	Tíbet, siglos XIII-XV.
nº 63. **	DAKA	Tíbet XVI-XVII.
nº 64.	GHANTA	Tíbet, siglo XVI y siglo XVIII.
nº 65.	SELLO	Tíbet, siglos XVII-XVIII.
nº 66.	VISVAVAJRA	Tíbet, siglo XVIII.
nº 67.	VAJRA	Tíbet, siglos XVIII-XIX.
nº 68.	GHANTA	Tíbet, siglos XVIII-XIX.
nº 69.	GHANTA	Tíbet, siglos XVIII-XIX.
nº 70.	MOLINO DE MESA	Tibetano-chino, s. XVIII-XIX.
nº 71.	PHURPA	Tíbet, siglos XVIII-XIX.
nº 72.	PARASU	Tíbet, s. XVIII-XIX.
nº 73.	MASCARA	Tíbet, siglos XVIII-XIX.
nº 74.	MASCARA	Tíbet, siglos XVIII-XIX.
nº 75.	PENDIENTE	Tíbet, siglos XVIII-XIX.
nº 76.	VAJRA	Tíbet, siglo XIX.
nº 77.	GHANTA	Tíbet occidental, siglo XIX.

no 78.	MOLINO	Tíbet, siglo XIX.
no 79.	MOLINO	Tíbet, mediados del siglo XIX.
no 80. **	LAMPARA	Tíbet, siglo XIX.
no 81.	TROMPETA	Tibetano-chino, siglo XIX.
no 82.	CIMBALOS	Tíbet, siglo XIX.
no 83.	TETERA	Tíbet occidental, siglo XIX.
no 84. **	CALENDARIO	Tíbet, siglo XIX.
no 85.	SELLO	Tíbet, siglo XIX.
no 86.	MOLINO	Tíbet, siglos XIX-XX.
no 87.	KARTRIKA	Tíbet, siglos XIX-XX.
no 88. **	VASIJA	Tíbet oriental, siglos XIX-XX.
no 89.	REPOSATAZAS	Tíbet oriental, siglos XIX-XX.
no 90. **	GAHU	Tíbet, siglos XIX-XX.
no 91.	BOLSO PEDERNAL	Tíbet, siglo XX.
no 92.	SELLO	Tíbet, siglo XX.

III. MONGOLIA. (págs. 462-465)

no 93. **	KAPALA	Mongolia, siglos XVIII-XIX.
no 94.	KAPALA	Mongolia, siglo XX.

3. RELACION DE TEMAS ICONOGRAFICOS.

I. ASPECTO DE BUDA:

Buda de pie	nº 49
Maitreya	nº 50
Akshobhya	nº 11, 12, 13, 18, 24, 25, 29, y 54
Buda con patra	nº 23
Budas	nº 73

II. ASPECTO DE BODHISATTVA:

Adibuda Vajradhara	nº 22
Amitayus	nº 19-21, 30, 35-37 y 61
Vajrapani	nº 33 y 84
Manjusri	nº 8, 9, 39, 61 y 84
Avalokitesvara	nº 14, 31 y 84
Padmapani	nº 6

III. BODHISATTVAS O DIVINIDADES FEMENINAS:

Ushnishavijaya	nº 23, 34 y 90
Syamata	nº 5, 26, 27, 32, 43 y 45
Sitatara	nº 43
Tara	nº 31
Divinidad femenina	nº 47

IV. DIVINIDADES TERRORIFICAS:

Vajrapani Alpacanda	nº 10, 44 y 61
Vaisrava	nº 40
Daka	nº 53
Vajrakila	nº 71
Jambhala	nº 84
Palden Lhamo	nº 34
Yama y Yami	nº 94
Beg-tse	nº 34
Mahakala	nº 34
Dakini	nº 30 y 61

V. YAB-YUM:

Hayagriva y Prajna	nº 41
Samvara-Vajravarahi	nº 4
Yidam con prajna	nº 43
Yab-yum	nº 33

VI. DIVINIDADES HINDUES:

Vishnu	nº 1 y 56
Uma-mahesvara	nº 3
Indra	nº 2
Durga	nº 52
Ganesh	nº 7 y 60
Krishna	nº 60

VII. PERSONAJES HISTORICOS:

Padmasambhava	nº 46
Lama	nº 15
Lama Kagyupa	nº 16
Lama Gelukpa	nº 17 y 42

4. CLASIFICACION DE LOS OBJETOS RITUALES Y DE USO COTIDIANO SEGUN SU FUNCION:

I. RELACIONADOS CON LA ORACION:

Molinos de oración: n^o 52, 70, 73, 79 y 86.
Relicarios: n^o 54 y 90.

II. INSTRUMENTOS MUSICALES:

Viento: n^o 81.
Percusión: n^o 82.

III. OBJETOS LITURGICOS:

Vajra: n^o 66, 67 y 76.
Ghanta: n^o 68, 69 y 77.
Kalasa: n^o 51.
Stupa: n^o 62.
Lámparas: n^o 60, 80 (83).
Incensarios: n^o 63, 72 y 74.
Placas repujadas: n^o 61 y 84.
Parasu: n^o 72.

IV. OBJETOS UTILIZADOS EN LAS CEREMONIAS TANTRICAS:

Phurpa: n^o 53 y 71.
Kartrika: n^o 87.
Kapala: n^o 93 y 94.
Caja con lingam: n^o 59.

V. OBJETOS DE USO COTIDIANO:

Relacionados con el té: n^o 83 y 89.
Relacionados con viajes: n^o 91.
Ornamentos personales: n^o 55-58, 65, 75, 85 y 92.

IV.- CATALOGO DE IMAGENES DE CULTO.

1.- NEPAL.

no 1. **

VISHNU

Colección privada, Madrid.

Nepal, siglos XV-XVI.

Cobre dorado con restos de pasta roja.

Alt.: 17 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

El dios hindú Vishnu aparece de pie en posición frontal con cuatro brazos que sujetan sus atributos característicos: la rueda, el loto, la maza y la caracola. Esta disposición de los atributos ya es utilizada en Nepal en el período inicial Lichchavi (300-879) ¹.

La cara, de rasgos menudos, tiene un tercer ojo vertical; un nimbo o aureola flameada rodea la cabeza. Lleva una diadema alta adornada con florones, el del centro flanqueado por dos pedúnculos florales ascendentes que podrían provenir de la atrofia de dos florones suplementarios. Este tipo de diadema aparece desde el siglo XIV en Nepal, generalizándose en el siglo XV, para pasar a ser típico de la época Malla Tardía (1482-1768). El tocado tiene grandes adornos laterales y detrás aparece el cabello recogido en un peinado alto con un remate en forma de capullo de loto. Se adorna con pendientes en forma de serpiente enroscada, collares, brazaletes, pulseras, cinturón y cordón sagrado.

La imagen tiene un estilizado torso triangular sobre la cintura estrecha subrayada por las caderas redondas, que se marcan más debido a los

¹.— Ver un Vishnu del siglo XIV con la misma iconografía en P. Pal (1985), op. cit., fig. 931, pág. 110.

colgantes laterales de la banda que cruza la falda larga, que puede que a la vez sirvan de apoyos a los brazos. Esta banda ornamental es relativamente tardía, y contribuye con el movimiento de sus curvas, al igual que el chal, a suavizar la frontalidad propia del icono.

La base sin tapa constituye una pieza aparte, formada por una sola fila de pétalos de loto estrechos y horadados, y tiene una inscripción en sánscrito.

Parece hecho con un molde plano pues presenta la espalda lisa, lo que puede indicar que se colocaba adosado a una pared y no se circunvalaba. La pintura roja aplicada con fines rituales es de color muy vivo y podría indicar un uso reciente; además, la parte posterior está cubierta con pasta marrón debido a la misma razón.

La pieza es claramente nepalí tanto por su iconografía como por sus rasgos estilísticos. Como ya hemos dicho, la iconografía es antigua puesto que data del período Lichchavi. La aureola rodeada de llamas alrededor de un contario es de forma picuda y, por lo tanto, del tipo antiguo, porque las más tardías son redondas. El tipo de dorado y los brazaletes bajos también lo datan en fecha temprana. Podría ser incluso del siglo XIV, pero ni sus proporciones (hombros anchos y piernas fuertes) ni la forma de la cara son las características de este período. Su datación se ve apoyada por la imagen de Vasudhara catalogada por P. Pal que presenta una inscripción que la data en 1467 ².

Ver págs.: nº 152, 154, 183, 192, 197, 201, 215, 219, 220, 221, 223, 224, 230, 259, 267, 271 y 275.

Bibliografía:

- . G. Béguin (1980), op. cit., M. Guimet, nº de inv. MA4842, pág. 115-121.
- . MacDonald y Stahl (1979), **Newar art. Nepalese art during the Malla period**. Warminster, Aris & Philips (L), fig. 27, pág. 43.
- . P. Pal (1985), op. cit., fig. S47, pág. 122, y S55, pág. 128.
- . U. von Schroeder, (1981), op. cit., fig. 90E, págs. 348-49.
- . Waldsmidt (1969), **Nepal, art treasures from the Himalayas**. London, Elek Books. (C), Pl. 31, pág. 133.

². - P. Pal (1974 I), **The arts of Nepal: Part I, Sculpture, Part 2, Painting**, Leiden, E. J. Brill (L), nº 39, s/n pág.

nº 2. **

INDRA

Museu Etnologic de Barcelona, nº de inv. 113-859.

Nepal, siglo XVI (Período Malla Tardío).

Bronce dorado con turquesas, corales y turmalinas.

Alt.: 27'5 cm. Ancho: 27'16 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Indra, rey de los dioses hindúes, es también adorado por los budistas como rey del cielo Svarga. Existen múltiples imágenes suyas en Nepal, y en la fiesta que se desarrolla en su honor (*Indrayatra*) participan adeptos de todas las religiones.

Aparece sentado en actitud muy relajada y natural (*majarajalilasana*), considerada propia de príncipes. A este aspecto nada hierático contribuyen las manos, la derecha apoyando ligeramente sobre la rodilla y la izquierda sobre el suelo. Su tercer ojo horizontal, característico de esta divinidad, a diferencia del vertical de Siva, puede derivar de la literatura védica (1.000 a.C.) que describe a Indra con mil ojos, símbolos de su naturaleza cósmica ³. Lleva una gran diadema muy alta con una máscara de *kirtimukha* en el centro y los remates laterales muy movidos característicos de Nepal. Este tipo de corona también se asocia a Vishnu ⁴. Además tiene pendientes circulares, collar, brazaletes a la altura de los codos, cinturón, tobilleras, y cordón sagrado; todo ello con incrustaciones de piedras y decoración floral. También lleva sandalias y pulseras. Viste una falda que forma un gran pliegue entre las piernas. Apoyaría sobre una base que se ha perdido.

³ . - P. Pal (1985), op. cit., S42, pág. 119.

⁴ . - *Ibidem*, S13, págs. 94 y 95.

Este tipo de representación de Indra puede considerarse una creación nepalí posterior al siglo X (Período de Transición) ⁵, y se caracteriza por su elegancia y naturalidad, expresando a la vez gracia y majestad, y en este caso una cierta languidez. Su atribución al siglo XVI se ve confirmada por sus rasgos comunes con dos piezas así clasificadas ⁶.

Ver págs.: 155, 184, 197, 198, 216, 230 y 260.

Bibliografía:

- . Waldsmidt (1969), op. cit., Pl. 36, pág. 135.
- . Von Schroeder (1981), op. cit., nº 101 F, págs. 378-379.

⁵. — Ibidem, pág. 28.

⁶. — Ver en ibidem, 342, pág. 119, una imagen de Los Angeles County Museum (procedente de la colección Heeramaeck nº M.69.13.4) con la misma iconografía datada en el siglo XVI; y P. Pal (1974 II), *Buddhist Art in Licchavi Nepal*, Bombay, Marg. (L)fig. 42, una imagen del Boston Museum of Fine Arts datada en 1589.

nº 3.

UMA-MAHESVARA: SIVA Y PARVATI.

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.427.

Nepal, siglo XVIII (Período Malla Tardío).

Latón dorado.

Alt.: 18'5 cm.

Conservación: Regular. El dorado se ha perdido en algunas partes.

Comentario:

Sobre una base de dos filas de pétalos de loto estrechos y horadados, del tipo utilizado a partir del siglo XVIII, está sentado Siva Mahesvara, "El gran señor", y tiene sobre sus rodillas a su mujer Uma. A cada lado están sus respectivas monturas o vehículos el toro Nandi y el león.

Este es el tema iconográfico saiva más popular en Nepal. Deriva de India y muestra la vertiente más humanizada del dios haciendo hincapié en su relación familiar expresada por la intimidad entre los esposos y, en muchos casos, con sentido narrativo ⁷.

En este caso la figura de Siva domina toda la composición y centra la atención quedando el resto de los personajes reducidos a la categoría de acompañantes, sin expresarse, por lo tanto, de manera clara la intimidad entre los esposos. Además, y esto no es habitual en India en esta iconografía de Siva con Uma sentada sobre sus rodillas, existe la multiplicación de brazos propia de seres sobrehumanos. En esta imagen, Siva tiene dieciocho brazos en los que sostiene diferentes atributos como la *ghanta*, la *vajra*, la espada, el loto, el *parasu*, el lazo, el *damaru*, etc. Los brazos anteriores sostienen una especie de bastón. Uma, sin embargo, presenta sólo dos brazos y es de tamaño más pequeño, como para recalcar su aspecto humano frente al sobrehumano de su esposo.

⁷. - Ver en P. Pal (1985) op. cit., 38, pág. 92, una imagen con el mismo tema iconográfico con un tratamiento más narrativo.

Siva está adornado con un collar de cabezas cortadas. La media luna aparece en la *ushnisha* y los pendientes tienen forma de serpiente. Tiene un tercer ojo vertical ⁸, y bigote, rasgo este último de origen escita introducido en India por la dinastía Kushana india (s. I a.C.-IV d.C.), poco frecuente en Nepal. A pesar del aspecto usualmente ascético de Siva, en este tipo de representaciones tanto él como su esposa aparecen como príncipes con joyas.

La parte posterior es casi lisa a no ser por las guirnaldas de cabezas, que están detalladas, y hay soportes para una aureola desaparecida. La base, que es una pieza aparte, igual que las pequeñas figuras, presenta tres agujeros que quizás sujetaban la tapa, que no se ha conservado.

El modelado es poco cuidado, se halla cubierto con grandes cantidades de pasta ritual, lo que indica su uso en Nepal.

Ver págs.: 155, 186, 197, 201, 219-223, 230, 259, 267, 276, 278 y 279.

Bibliografía:

J. P. Pal (1985) op. cit., S62, pág. 133.

⁸. - *Ibidem*, S19, pág. 98, interpreta el tercer ojo como un símbolo del fuego, mientras que los ojos habituales serían símbolos del sol y la luna.

nº 4.

YAB-YUM: YIDAM SAMVARA (CHAKRASAMVARA) CON SU PRAJNA VAJRAVARAHI

Colección privada, Madrid.

Nepal, siglo XIX (Período Gurkha).

Aleación cobriza.

Alt.: 20'5 cm.

Conservación: Buena. Ha perdido la aureola.

Comentario:

Se trata de un aspecto frecuentemente representado del *yidam* Samvara como Sricakra o Chakrasamvara (según aparece descrito en el texto "Chakrasamvaratantra").

Samvara tiene cierto parecido con Siva, su nombre por ejemplo está en relación con Shamba (el afortunado), un epíteto de Siva; además, en la mitología budista se le atribuye como residencia el Monte Meru-Kailasa, lugar donde tradicionalmente reside Siva. En Tíbet, Chakrasamvara se asocia especialmente con la orden Kagyupa, aunque también es importante para los Gelukpa y los Sakyapa⁹. Shamvara o Shambara significa "Suprema felicidad", aquella que se obtiene de la meditación tántrica, y el término Chakrasamvara "Unido a la rueda" puede ser interpretado como "Unido a la rueda de la sabiduría y la felicidad".

Aparece descrito en varios *sadhanas* como el Nispannayogavali nº 12 y el Smanavidhi, recogido por Mallmann¹⁰. Bhattacharyya¹¹ cita el siguiente:

"El fiel debe imaginarse a si mismo como Sambara con una diadema de calaveras sobre su frente y como remate la luna. Lleva los seis adornos sagrados y una guirnalda de cabezas. La *visvavajra* aparece en su tocado y tiene tres ojos. Está de pie en actitud *alidha* y surge de la combinación de todas las letras del alfabeto. Pisa a Bhairava y Kalaratri y viste una piel de tigre. Lleva la imagen de Akshobhya en su corona y es de color azul. Como atributos tiene la *vajra* y la *ghanta*, el cabello enmarañado, muestra

⁹. - Rhie y Thurman (1991), op. cit., pág. 278.

¹⁰. - Mallmann (1975) *Introduction a l'iconographie du Tantrisme Buddhique*, Paris, Librairie Adrien Maisonneuve, Biblio. du Centre de Recherches sur l'Asie Centrale et la Haute Asie. (L), págs. 188-189.

¹¹. - B. Bhattacharyya (1968) op. cit., pág. 161.

heroísmo y abraza a su *sakti* Vajravarahi que sujeta la *vajra* y la *kapala* llena de sangre. Ella lleva una guirnalda de cabezas cortadas, los cinco símbolos sagrados, el cabello desmelenado y no lleva adornos. Muestra la imagen de Buda (Vairocana) en su corona".

Por su parte Tucci recoge esta descripción tomada de varias fuentes:

"En medio del loto, del trono solar, aparece el Dios del cuerpo azul profundo.

Tiene cuatro caras... Cada cara tiene tres ojos. Tiene doce manos. En la frente lleva una diadema de vajras de cinco puntas. Con su pierna derecha aplasta la cabeza de Kalabhairava que tiene cuatro brazos; de los cuales dos están unidos en actitud de adoración, en el segundo de la derecha tiene el tambor mágico (*damaru*) y en el segundo por la izquierda la espada. La pierna izquierda flexionada pisa el pecho de la Kali roja que también tiene cuatro brazos; de los que dos están unidos en actitud de adoración y de los otros dos, el de la derecha sujeta la *kapala* y el de la izquierda la *khatvanga*"¹².

El *vidam* y su *prajna* aparecen abrazados en una danza sexual cuyo dinamismo se expresa por el paso de él hacia la izquierda (*alidha*). Como es usual en este tipo de representaciones, la diosa le abraza con su pierna izquierda, quedando la derecha paralela a la del *vidam*.

Samvara aparece con aspecto de *bodhisattva* y ornamentos de calaveras y cabezas cortadas. Tiene doce brazos los anteriores en *vajrahumkara mudra* (gesto de gran energía) o *prajnalīngamabhinaya* cruzados en la espalda de su *prajna*, sujetando la *vajra* y la *ghanta* que simbolizan la unión de los dos principios (al igual que la propia unión sexual o *yab-yum*): la sabiduría y la compasión. Las restantes manos sostienen atributos como la piel de elefante (símbolo de la ignorancia aplastada), la *kartrika* que corta el nacimiento y la muerte por las raíces, el *parasu* que representa la idea de la Iluminación, la *trishula* que indica que ha superado los tres aspectos de la maldad del mundo, el *damaru*, señal de que su voz resuena alegremente, la *kapala* que muestra que ha hecho desaparecer la diferencia entre la existencia y la no existencia, el lazo que ata a los seres a la sabiduría vida tras vida, y la cabeza cuádruple de Brahma agarrada por el pelo, a modo de trofeo, que muestra que Samvara rehuye toda ilusión.

¹². - Tucci (1973 IV) op. cit., págs. 68 y 69.

La *prajna* sujeta una *kapala* y una *kartrika*. A la izquierda sobre el pendiente aparece una cabeza de cerdo-jabalí que sirve para identificar a la diosa como Vajravaraḥi "la jabalina diamantina" y simboliza el engaño que, sometido por la sabiduría, se convierte en compasión.

Ambas divinidades danzan sobre dos pequeñas figuras que representan a los enemigos de la religión, en este caso el dios hindú Bhairava (una manifestación de Siva) y su pareja Kalacatri (Chamunda o Kali) ¹³.

La imagen se apoya sobre una base horadada de una fila de pétalos de loto muy estrechos, del tipo que aparece a partir del siglo XVIII, sin tapa, con hendiduras en la parte posterior que servían para sujetar la aureola.

El modelado no es demasiado fino, y presenta fallos en la fundición. Está hecho en varias piezas, y se ve la unión en los pies de Samvara. Por sus rasgos estilísticos y detalles tales como las joyas se puede incluir entre los "bronces" nepalíes del siglo XIX. El tipo de base, tanto por estar horadada, como por los pétalos muy estrechos apoya esta datación ¹⁴.

Ver págs.: 156, 183, 193, 195, 216, 218, 219, 221, 222, 228, 230, 241, 247, 249, 278 y 279.

Bibliografía:

- . Béguin (1976), "Two Himalayan Bronzes in the Guimet Museum". *East and West New Series*. Vol. 26, March-June, págs. 167-174 (A), fig. 9 y 11, págs. 172-174.
- . Pal (1975 I), *op. cit.*, pág. 79, fig. 32.
- . Sotheby's, Catálogo de venta. London, 11 de octubre (1990), nº 17, pág. 14.

¹³.- Según Pal (1985), *op. cit.*, nº 3 46, pág. 121, se trata de Mahakala y Kalaratri. Rhie y Thurman (1991), *op. cit.*, pág. 278, justifican la aparición de Bhairava "El terrorífico" como la representación del *samsara*, y de Kalaratri "La noche del tiempo" que personifica el *nirvana*, como señal de que Shambara está por encima de los extremos (*samsara* y *nirvana*), del mismo modo que Buda.

¹⁴.- Pal (1985), *op. cit.*, 365, págs. 136 y 137, recoge una imagen de Los Angeles County Museum (nº M.80.110) con la misma iconografía pero con los detalles modelados con más cuidado y una base diferente con una inscripción que lo data en 1772.

nº 5.

SYAMATARA

Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, nº de inv. 6912.

Nepal (Patan), siglo XIX-principios XX (Período Gurkha).

Aleación cobriza dorada con policromía.

Alt.: 27'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

La postura de pie en triple flexión (*tribhanga*) constituye una de las formas más antiguas de representación de la diosa Tara, en su aspecto de Tara verde o Syamatara, que es característica también de algunas diosas hindúes, como Uma ¹⁵.

Tiene la cara pintada de oro, y los ojos, la boca y los pliegues del cuello pintados de blanco, rojo y amarillo. Los ojos, dibujados con mucho detalle, recuerdan a los que aparecen en las *stupas* nepalíes. Lleva el cabello azul recogido en una *ushnisha* alta y una diadema de cinco puntas con una máscara de *kirtimukha* en el centro. La mano derecha está en *varada mudra*, gesto de misericordia, la izquierda sujetando a la altura del pecho un loto *utpala*. Estos gestos permiten identificarla como la Tara verde, igual que las marcas en las palmas de las manos. Viste una falda larga que no llega hasta los pies, con decoración vegetal cincelada muy exuberante, y un cinturón del que cae en el centro una larga banda. También lleva un echarpe lateral, más largo que la vestimenta.

Se apoya sobre una base de una sola fila de pétalos de loto, sellada con una tapa que presenta una especie de *visvavajra* con el disco en movimiento en el centro ¹⁶.

¹⁵. - Ver las Taras publicadas en Pal (1974 I), op. cit., nº 826 y 830; en von Schroeder (1981), op. cit., nº 86H, pág. 328 y 329; y las Taras de Nepal de los siglos X-XII en Reynolds y otros (1986), op. cit., nº 814, págs. 79 y 80, y 815, págs. 80-83.

¹⁶. - En Neven (1975), op. cit., pág. 18, el disco en movimiento aparece descrito como una variación de la esvástica propia de Tíbet.

Las características de la imagen en cuanto a los rasgos de la cara, el cuerpo, y la propia iconografía hacen pensar en una imagen nepalí que sigue un prototipo antiguo del que conserva ciertos rasgos como los brazaletes bastante altos, el cinturón ancho con un pliegue central y el collar muy pegado a la garganta. Pero el tratamiento algo manierista, visible en la estilización de las caderas que contrastan con los pechos muy marcados, indica una fecha tardía.

Ver págs.: 156, 157, 183, 196, 197, 199, 215, 217, 218, 220, 223, 225, 228, 230, 246, 267, 279, 289 y 315.

2.- HIMALAYA Y TIBET OCCIDENTAL.

nº 6.

AVALOKITESVARA PADMAPANI

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 58.

Tíbet occidental, siglo XII (Primer período).

Aleación cobriza con incrustaciones de turquesas y un lapislázuli.

Alt.: 9'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Imagen del Bodhisattva Avalokitesvara en su aspecto Padmapani, "El que lleva el loto", de pie con ligera flexión (*abhanga*) con dos lotos a la altura de los hombros, la mano derecha en *varada mudra*, gesto de generosidad, y la izquierda en *abhaya mudra*, gesto de no temor.

Es una figura con la cabeza de tamaño desproporcionado respecto al cuerpo y expresión sonriente. Lleva corona de cinco picos, pendientes, brazaletes, pulseras y collar con piedras incrustadas, así como en el loto de la derecha. Viste una túnica larga con pliegues entre las piernas y en los laterales. Está sobre una base de una sola fila de pétalos del tipo de "alcachofa", con un contorno en la parte superior. Un rasgo a destacar en esta pieza, característico del Tíbet occidental, es el presentar la parte posterior hueca salvo la base que es plana. Esto es debido a que ha sido fundida con un molde muy plano e indica que se hizo para ser colocada adosada a una pared. Por sus características, en particular los pétalos de "alcachofa" de la base, así como los pliegues de la túnica con incisiones profundas y paralelas, y los pies grandes muy planos, la imagen se localiza en la zona occidental del Himalaya, quizás incluso en el propio Tíbet occidental (Ladakh). Es obra de un taller provincial, y probablemente de en torno al siglo XII. Sin embargo, por su aspecto tosco podría tratarse de una obra realizada tardíamente imitando un estilo anterior.

Ver págs: 165, 183, 192, 198, 215, 217, 218, 220, 223, 228, 230, 237, 267 y 315.

Bibliografía:

- . Pal (1983 I), op. cit., 56, págs. 195 y 196.
- . Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 21, pág. 123.

nº 7.

GANESH

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 90.

Himalaya occidental (Himachal Pradesh), siglos XII-XIII.

Latón.

Alt.: 6 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una pequeña imagen de Ganesh, el dios con cabeza de elefante, hijo de Siva y Uma, y muy popular tanto en India como en Nepal por ser considerado portador de buena suerte. En esta representación aparece con cuatro brazos que sujetan sus atributos apenas reconocibles, entre los que suelen estar el colmillo roto, el hacha de guerra y el cuenco con dulces. Lleva una corona con decoración radial (que podría tener su origen en la deformación de la primitiva aureola) y un nimbo ovalado muy alto. Tiene el vientre prominente característico de esta divinidad, la trompa se curva hacia la derecha, y se sienta en *maharajalilasana*, posición relajada, sobre un trono cuadrado, tomando un aire estático propio del icono frente a la postura dinámica en que aparece en otras ocasiones.

La fundición, así como la representación de los detalles es bastante burda, y del tipo de las obras producidas en el Himalaya occidental, probablemente en Himachal Pradesh. Existen abundantes ejemplos atribuidos a esta zona con la misma iconografía ¹⁷.

Ver págs.: 164, 186, 216, 219, 223, 230 y 260.

¹⁷. — Postol, Neven y Mankodi (1985) *Antiquities of Himachal*, Bombay, Project for Indian Cultural Studies, vol. I. (L), fig. 80, pág. 84; fig. 124, pág. 102; fig. 187, pág. 133; Neven (1980), nº 193, pág. 123.

nº 8. **

MANJUSRI

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº inv. 100.

Tíbet occidental, siglos XII-XIV (Primer período).

Latón.

Alt.: 18 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Imagen del Bodhisattva Manjusri "El de la dulce apariencia", encarnación de la sabiduría, de pie en *abhangā* o ligera flexión con sus atributos característicos. En la mano derecha sujeta la espada (*khadga*), el arma que lucha contra la ignorancia, y en la izquierda el loto azul símbolo de la inteligencia sobre el que reposa el libro o manuscrito sagrado (*pustaka*). Lleva un tocado muy alto, característico de las imágenes de la zona occidental (Himachal Pradesh y Ladakh), con cintas laterales en forma de abanico, collares, brazaletes, pulseras, cordón sagrado, y una vestimenta cuyos pliegues llegan hasta las rodillas y cinturón.

Se trata de una figura muy estilizada, algo desproporcionada, como es usual en las imágenes de esta escuela, de expresión tranquila como corresponde a este Bodhisattva.

Se apoya sobre una base poco habitual de dos filas de pétalos de loto de las cuales la inferior es más grande y, a su vez, reposa sobre un soporte horadado con flores estilizadas de cuatro pétalos.

La comparación con obras de características similares permite datarlo entre los siglos XII y XIV, época en la que todavía el budismo pervive en la zona de Cachemira.

Ver págs: 165, 186, 215, 220-223, 228, 230, 238 y 267.

Bibliografía:

- . Ashenkaen y Leonov (1992), *Tibetan Art at Spink*. London, Spink & sons. (C), nº 3, s/n pág.
- . Khandalavala (1988), *The Great tradition. Indian Bronzes Masterpieces*. N. Delhi, Brijbasi Printers-Festival of India. (L), fig. 14, pág. 114.
- . Pal (1983 I), *op. cit.*, S8, págs. 198 y 199.
- . Sotheby's, 11 de octubre (1990), *op. cit.*, fig. 34, págs. 24 y 25.

no 9. **

MANJUSRI

Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, nº de inv. 10.740.

Himalaya o Tíbet occidental, siglo XIII (Primer período).

Latón con incrustaciones de cobre.

Alt.: 14'5 cm.

Conservación: Regular, los rasgos de la cara están un poco desgastados probablemente por el frotamiento ritual.

Comentario:

"El *Bodhisattva* de la sabiduría" aparece sentado en *padmasana*, postura de meditación, sobre una base formada por dos filas de pétalos de loto del tipo llamado de "alcachofa" con un contorno en la parte superior, similar a la del no 8. Lleva sus atributos característicos como el no 8: la espada que blande en su mano derecha y el libro. Se puede identificar con Manjusri en su aspecto *Sthirachakra* (o *Vajratiksana*) o *Arapachana* por la postura de meditación y la manera de sujetar los atributos ¹⁸. El cabello aparece recogido en un moño en forma de abanico detrás de la diadema ¹⁹. Lleva pendientes diferentes en las dos orejas, rasgo decorativo de tradición india (Pala-Sena). El de la izquierda está insertado dentro del lóbulo. Tiene aureola y nimbo; éste último con llamas era de forma picuda, pero se ha roto por la parte superior.

Ha sido fundido en varias piezas: la aureola, la base, y la figura, que puede ser maciza. Presenta incrustaciones de cobre en los labios, los pezones y en la base, sin tapa, parece que tapando algún fallo de fundición.

¹⁸. - Según Béguin (1977), *Dieux et Demons de l'Himalaya: Art du Bouddhisme Lamaïque*, Paris, Exp. Grand Palais (C), nº 12, pág. 70 y 71 se trata de la primera forma (*Sthirachakra*) ya que la otra se caracterizaría por ir acompañado por cuatro ayudantes. Sin embargo, para Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, pág. 82, se trata de este último aspecto que aparece en imágenes de los siglos X al XII, tanto en el este de India como en Cachemira.

¹⁹. - Según *ibidem*, vol. III, pág. 63, este tipo de tocados son similares a los que aparecen en el valle del Swat, Afganistán, uno de los núcleos budistas del Himalaya occidental.

Puede considerarse una obra característica de la zona occidental del Himalaya, con influencia de Cachemira por los rasgos de la cara, la forma del torso y de la cintura, el tipo de corona de tres picos que aparece en las pinturas del oeste de Tíbet de los siglos XI y XII, las joyas (collar, cinturón) formadas por cuentas, el tipo de loto (en el oeste de Tíbet son más decorativos), y la aureola, tanto por sus llamas estilizadas, como por el reborde interno adornado con cuentas. Este tipo de aureolas son también características de Himachal Pradesh y de Ladakh. Es bastante elegante y, en comparación con otros del Tíbet occidental, está bien trabajado, con los músculos del pecho y el torso bien modelados.

A principios del siglo X, época de la recuperación del budismo y por lo tanto de una enorme demanda de imágenes, muchas de éstas son realizadas para el oeste de Tíbet por escultores del Himalaya, que a su vez han recibido la influencia de Cachemira pues este reino dominó el Himalaya occidental del siglo VIII a principios del X. La pieza estudiada podría ser una de estas imágenes.

Las huellas de frotamiento indican su uso ritual fuera de Tíbet.

Ver págs.: 165, 186, 193, 198, 201, 215, 221, 222, 224, 228, 230 y 238.

Bibliografía:

- . Ashenkaen y Leonov (1992), op. cit., nº 2, s/n pág.
- . Khandalavala (1988), op. cit., fig. 15, págs. 115 y 106.
- . Pal (1953 I), op. cit., S3, págs. 192 y 193.
- . Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, nº S2, pág. 62- 63; nº S3, pág. 63; nº S4, pág. 64.
- . Von Schroeder (1981), op. cit., nº 20 D, págs. 126 y 127 ; nº 28 D, págs. 152 y 153.

nº 10.

DHARMAPALA VAJRAPANI

Colección privada, Madrid.

Tíbet occidental, siglos XIII-XIV.

Aleación cobriza con incrustaciones de plata.

Alt.: 14'7 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Vajrapani es un *vidam*, especialmente popular en la orden Gelukpa. Suele aparecer formando la triada de Bodhisattvas junto a Avolokitesvara y Manjusri.

Aquí aparece en su manifestación terrorífica, en posición de dar un paso hacia la derecha (*pratyalidha*), o postura del guerrero, pero sin marcar en este caso apenas la dirección puesto que se apoya en las dos piernas casi por igual, lo que no es habitual en la iconografía de Vajrapani. Pisa cuatro *nagas*, que también forman algunos de sus ornamentos como los pendientes y la guirnalda que se enlaza a la altura del sexo. Las serpientes se asocian al concepto Tantra de Kundalini, la serpiente que representa la energía sexual. Lleva una piel de tigre alrededor de las caderas, cuya cabeza aparece en un lateral. Porta los atributos que le son propios a Vajrapani en su aspecto Alpacanda, la *vajra* y el lazo, y en su tocado alto (*jakamukuta*) una figura de Buda en *dhyaana mudra*, gesto de meditación, (Amitabha).

Se apoya sobre una base de dos filas de pétalos de loto bastante gruesos, sellada en la tapa con una *visvavajra* con un *bindu* en el centro ²⁰. Presenta también un hueco cuadrado sellado en la espalda, que indica que en su interior se han introducido objetos sagrados como normalmente se hace en la base ²¹.

²⁰. - Según A. Neven (1975), op. cit., pág. 18, se trata de un símbolo utilizado en Tíbet y Nepal.

²¹. - G. Leonov en Rhie y Thurman (1991), op. cit., pág. 100, indica que este tipo de huecos muestran el uso de un rito de consagración antiguo.

La parte posterior está modelada con esmero, salvo la base que es lisa.

El tipo de aleación y el uso de incrustaciones de plata sitúa a esta pieza en el Tíbet occidental. Se trata de una imagen del tipo de las que aparecen en los siglos XIII y XIV, con características similares, como el tipo de base, a las obras de esta época de la escuela no dorada tibetana ²², y rasgos de influencia de Cachemira. También presenta elementos comunes con imágenes más tardías del siglo XVI, tales como el tipo de tocado, el tercer ojo, los ornamentos, etc... ²³.

Ver págs.: 183, 187, 198, 200, 216, 221, 222, 225, 228, 230, 276, 278 y 279.

Bibliografía:

- . Ashenkaen y Leonov (1992), op. cit., nº 12, s/n pág.
- . Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 53, pág. 188.

²².- Von Schroeder (1981), págs. 460-493.

²³.- *Ibídem*, nº 134 A, pág. 480.

3.- TIBET.

nº 11.

AKSHOBHYA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.400.

Tíbet, siglo XIV.

Latón con pátina parda y restos de policromía.

Alt.: 13 cm.

Conservación: Buena. Presenta una pequeña rotura en la base en la parte delantera izquierda.

Comentario:

Se trata de una imagen de Buda representado en el momento de la iluminación sentado en *padmasana*, postura de meditación, en *bhumisparsa mudra* (tomando a la tierra por testigo), se corresponde por lo tanto con el Jina Buda Akshobhya "El imperturbable", cuyo símbolo es la *vajra*. Se trata de un tipo de iconografía de la que existen muchos ejemplos en el arte Pala indio ²⁴. Para John Lowry este tipo de iconografía podría ser una interpretación tibetana del arte Pala tardío, tal como llegó a través de Nepal ²⁵.

El Buda Akshobhya aparece con expresión plácida y sonriente, tiene el cabello formado por pequeñas protuberancias en forma de caracoles ²⁶ que han perdido el relieve, la *ushnisha* rematada por un botón y una pequeña *urna* redonda. Los pliegues del manto, que cubre el brazo y el hombro izquierdos (donde forma un pequeño pliegue que puede considerarse como un rasgo medieval indio), son muy planos, y el tratamiento del cuerpo es

²⁴.- Ver Zwalf (Ed.), (1985), *Buddhism. Art and Faith*, London, British Museum Publ (L), nº 145, pág. 109, para un ejemplo antiguo: se trata de una placa del este de India del siglo IX conservada en el British Museum.

²⁵.- Lowry (1976), *Tibetan art*, London, Victoria & Albert Museum (C), pág.15.

²⁶.- Este recurso para representar los rizos que giran a la derecha aparece ya en Gandhara.

bastante estilizado y algo desproporcionado si observamos el cuello grueso y corto, las manos grandes, así como la postura de las piernas muy encogidas. La *vajra*, símbolo de la Iluminación, está delante de las piernas y es, por lo tanto, coherente con el momento al que alude la representación ²⁷.

Está sentado sobre una base sin tapa formada por dos filas de pétalos de loto del tipo Pala, más anchos y grandes los de la fila de abajo. La base está deformada quizás debido a un fallo en la fundición, y sellada con pasta roja aplicada con fines rituales. La parte posterior es lisa, sin modelar los detalles, pero los pétalos de la base no se interrumpen.

Por sus características podemos deducir que se trata de una obra provincial. El empleo de pintura en la cara y de pasta ritual podría indicar su uso en Tíbet.

Ver págs.: 167, 186, 199, 201, 215, 217, 221, 227, 230, 233 y 278.

Bibliografía:

- . Klimburg-Salter (1982), **The silk route and the diamond path. Esoteric buddhist art on the transhimalayan trade routes**. Los Angeles. UCLA Art Council(C), Pl. 81, pág. 170.
- . Lauf (1976), **Tibetan Sacred Art. The Heritage of Tantra**. Berkeley/London. Shambhala. (L) nº 18, pág. 64 v 65.
- . Lowry (1976), op. cit., fig. nº 2, pág. 15.

²⁷ .— P. Pal (1985), op. cit., S23, págs. 103 y 104.

nº 12.

AKSHOBHYA

Colección privada, Madrid.

Tíbet occidental, siglo XV.

Latón con incrustaciones de cobre.

Alt.: 14 cm.

Conservación: Buena. La mano derecha tiene roto el extremo del dedo central.

Comentario:

Se trata de la misma iconografía que la imagen anterior. El Buda Akshobhya viste un manto de cenefas con incrustaciones en un tono más cobrizo, que han perdido las incisiones y que se repiten en los bordes sobre los pies, en el pliegue en forma de abanico. Los rasgos de la cara están mejor definidos que en la imagen anterior (nº 11) y son bastante pronunciados por influencia de Cachemira. Se aprecia la mirada baja, bajo las cejas arqueadas, que indica concentración. Las manos son grandes, la derecha tiene debajo, en la base, un pequeño remate que podría ser parte de un atributo (*vajra*) pues no parece que el dedo central, roto en la actualidad, llegará hasta ella.

Está sentado sobre una base de dos filas de pétalos de loto del tipo Pala parecida a la de la imagen anterior, con tapa de otra aleación más cobriza, con una *visvavajra* con una flor en el centro, que no aparece en las marcas recogidas por Neven ²⁸, por lo que teniendo en cuenta además el color de la tapa podría ser posterior y utilizar un símbolo no demasiado tradicional. La parte posterior está poco trabajada. Se observa en esta pieza la influencia de Cachemira, como es característico del Tíbet occidental, apreciándose en el empleo del latón y de las incrustaciones, la geometrización del torso y brazos y los rasgos de la cara. Las huellas de desgaste en la nariz, la mano, etc..., han sido ocasionados por el frotamiento ritual, pudiendo indicar que ha sido adorado fuera de Tíbet, quizás en Nepal, porque en aquel país no es frecuente su manipulación.

²⁸. - A. Neven (1975), op. cit., pág. 18.

Ver págs.: 165, 186, 198, 201, 215, 217, 225, 227, 230, 233 y 279.

Bibliografía:

- . Von Schroeder (1981), op. cit., nos. 37A y 37C, págs. 186 y 187.
- . Zwalf (1985), op. cit., fig. nº 137, págs. 102 y 103.

nº 13.

AKSHOBHYA

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 112.

Tíbet occidental, siglo XVI.

Latón con incrustaciones de cobre.

Alt.: 15 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen del mismo tipo que las dos anteriores, del Jina Buda Akshobhya en *bhumisparsa mudra*, tomando a la tierra por testigo, que presenta rasgos estilísticos en común con el nº 12.

Está sentado sobre un trono de dos filas de pétalos de loto redondeados, con contarios en la parte inferior y superior.

Comparando esta imagen con las dos anteriores (nº 11 y 12) se aprecia en ella un mayor alejamiento de un posible modelo común indio, aunque tiene también incrustaciones de metales por influencia de Cachemira. Ciertos rasgos como los de la cara más clásicos, el cuerpo de formas suaves y estilizadas con el torso menos triangular, el aspecto más delicado y el tipo de pétalos de la base, parecen indicar que se trata de una obra posterior.

Ver págs: 165, 186, 198, 215, 217, 227, 230 y 233.

nº 14.

SHADAKSHARI LOKESVARA **

Museo Arqueológico Nacional, Madrid, nº inv. 1970/60/2.

Tíbet, siglos XV-XVI (Estilo indo-nepalí).

Latón pulimentado con incrustaciones de cobre y metal negro y restos de pintura negra en el pelo.

Alt.: 32'5 cm. Ancho: 24 cm.

Conservación: Buena. Falta la tapa de la base, y ésta presenta roturas en la parte inferior.

Comentario:

Se trata de una representación del Bodhisattva Avalokitesvara, "El compasivo". Tiene cuatro brazos, los anteriores juntos en *namaskara* o *anjali mudra* (gesto de oración o saludo), y de los otros dos, el izquierdo sujeta un loto *utpala* y el derecho un rosario. En el hombro izquierdo aparece una cara de animal, que podría ser un león que se asocia a Avalokitesvara. Lleva una diadema con cinco puntas del tipo habitualmente clasificado como del Tíbet occidental²⁹ y un tocado alto y plano. Los rasgos de la cara son clásicos y tiene *urna*. Hay incrustaciones de cobre y metal negro con incisiones en los collares, los brazaletes y los pliegues de la vestimenta. Lleva adornos florales y cintas en forma de abanico sobre las orejas y pendientes en forma de aro, de los cuales el de la izquierda es más pequeño.

Está sentado en *padmasana*, postura de meditación, (con *chakras* en las plantas de los pies) sobre un loto con dos filas de pétalos; éste está, a su vez, sobre un trono escalonado en cuya parte superior, dividida en cinco compartimientos, aparece en el centro la *vajra*, y en los laterales figuras de atlantes y leones. Este tipo de tronos es de influencia Pala, al igual que el tipo de aureola que deducimos a partir de los engarces que hay en la parte posterior. También se encuentran estos tronos en Alchi (Ladakh) y en los "bronces" de Cachemira de los siglos X y XI. La iconografía se corresponde a la forma descrita en el "Sadhanamala" nº 7 recogido por M. T. Mallmann,

²⁹.- P. Pal (1991), op. cit., nº 62, págs. 122 y 123, considera este rasgo, atribuido al Tíbet occidental, podría ser en realidad característico de la zona central.

pero falta la imagen de Amitabha en la *ushnisha* ³⁰. Para Pratapaditya Pal se trata de la forma Shadakshari "de las seis sílabas" Lokeshvara, en alusión al mantra "*Om mani padme hum*" ³¹. En cualquier caso es una forma muy popular entre los tibetanos, ya que se considera al Dalai Lama como su encarnación.

Toda la imagen parece hecha de una sola pieza, aunque los relieves del pedestal, debido a su tamaño pequeño, aparecen tratados con una técnica más rudimentaria que la figura que presenta detalles finamente modelados. La base sin tapa permite observar la perfecta utilización de la técnica de la cera perdida.

La obra por su geometrización, monumentalidad, y por rasgos tales como los dedos muy flexibles y la forma del torso suavemente redondeado con los pezones marcados, pertenece al estilo post-Pala ³²; esto no está en contradicción con la existencia de elementos de influencia de Nepal, como los rasgos de la cara, el perfil curvilíneo del cuerpo, el tipo de adornos, y desde luego la gran sensualidad que rezuma.

Existe una numerosa producción realizada por artesanos nepalíes en Tíbet con mucha influencia india Pala, en la que se basa el estilo indo-nepalí que se inicia a partir del siglo XV y en el que puede encuadrarse la pieza estudiada. Sabemos de la llegada de un grupo de bronce de la escuela de rGyal-rtse, en Tíbet meridional, a Occidente a partir de la expedición de Younghusband a Tíbet en 1904, que muestran la permanencia de las formas nepalíes en esta región, quizás hasta el siglo XIX ³³.

Ver págs.: 166, 168, 186, 193, 198-199, 215, 218-223, 228, 230, 237 y 315.

³⁰.- Mallmann (1975), op. cit., págs. 49-50.

³¹.- P. Pal (1983 I), op. cit., pág. 199.

³².- G. Béguin (1990 I), op. cit., pág. 26.

³³.- G. Béguin (1977), págs. 143 y 145.

Bibliografía:

- . Ashencaen y Leonov (1992), op. cit., nº 4, s/n pág.
- . Béguin (1977), op. cit., figs. nº 127 y 128, pág. 144.
- . Lowry (1976), op. cit., fig. nº 1, pág. 13.
- . Pal (1983 I), op. cit., S10, págs. 199 y 200.
- . Pal (1991), op. cit., nº 58, págs. 116 y 117.
- . Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 22, pág. 124 y 125; nº 29, pág. 138; nº 36, págs. 144 y 145.

nº 15. **

LAMA CON ATRIBUTOS DE MANJUSRI

Colección privada, Madrid.

Tíbet Central, siglo XVI.

Cobre dorado repujado.

Alt.: 23 cm. por 19'5 cm. de ancho.

Conservación: Buena.

Comentario:

Es una figura sentada en *padmasana*, postura de meditación, haciendo el *dharmachakra mudra* (girando la Rueda de la Doctrina), gesto característico de Vairocana de quien emana Manjusri. Al no tener *urna* ni *ushnisha* (dos de los *lakshana* o signos mayores propios de seres sobrehumanos) se puede deducir que se trata de un *lama*. Probablemente, al tener dos flores de loto abiertas a los lados, sobre las que se apoyan en la de la derecha la espada (*khadga*) y en la de la izquierda el libro (*pustaka*), se trate de una reencarnación de Manjusri.

Es un retrato entendido a la manera tibetana y representa a un hombre joven con el pelo pintado de negro. Viste *shangati* o hábito monástico con florecitas incisas. Está rodeado por una ancha aureola muy detallada orlada de llamas (símbolo del fuego del conocimiento que destruye la ignorancia) con una joya (*chintamani*) en la cúspide.

Se apoya sobre una base, algo deformada, de dos filas de pétalos de loto, del tipo utilizado en el siglo XVI.

Este tipo de imágenes repujadas se hacían probablemente, a modo de funda, para proteger otras de terracota.

Parece proceder de un monasterio del siglo XI de la orden Sakyapa situado a unas ocho millas al sudoeste de Shigatse, y desde luego su aspecto se corresponde al de un abad Sakyapa. Además, existe un ejemplo parecido así catalogado, datado en el siglo XVI y localizado en el Tíbet central ³⁴. La pieza estudiada podría ser algo posterior porque tiene la aureola más ancha y la figura es más realista y de proporciones más voluminosas.

La existencia de imágenes Sakyapa en Tíbet central en este período se puede explicar por la supremacía política de la orden Sakyapa desde el siglo XIII al XVII, fundamentalmente en esta zona. Sin embargo, la localización de la pieza estudiada no nos hace descartar su ejecución por artesanos *newars* debido al material y la técnica empleados, pues es sabido que muchos de estos artesanos, que eran muy valorados, trabajaban en Tíbet.

Ver págs.: 168, 183, 192, 197, 215, 217, 221, 222, 224, 229, 230 y 257.

³⁴. — P. Pal (1983 I), op. cit., fig. 316 (Los Angeles County Museum n.º M.81.183.2) pág. 204 y 205.

nº 13.

LAMA KAGYUPA

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglo XVI.

Latón.

Alt.: 13 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Lama ataviado con ropa monástica y el gorro redondo característico de la orden Kagyupa, adornado todo ello con decoración incisa. La mano derecha en *vitarka mudra*, gesto de argumentación, y la mano izquierda sujetando la *kalasa*. Los rasgos suaves de la cara presentan ciertas peculiaridades, que son habituales en los "retratos" de *lamas*, como los ojos muy abiertos y las orejas prominentes. El pelo se representa con pequeñas líneas paralelas.

Está sentado sobre un cojín, que apoya en una base de una sola fila de pétalos de loto sobre un pedestal con escamas, que puede ser de origen mongol. La base está consagrada con una tapa de cobre con el signo de una *ghanta* rematada por tres *vajras*, que no aparece en las clasificadas por Neven³⁵.

La orden Kagyupa tiene implantación sobre todo en el sudeste de Tíbet y en Bhután.

Ver págs.: 171, 186, 218, 220, 223, 230, 257, 275 y 279.

Bibliografía:

- . Ashencaen y Leonov (1992). op. cit., nº 22, s/n pág.
- . Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, nº S30, págs. 102 y 103.

³⁵ . - A. Neven (1975), op. cit., pág. 18.

nº 17.

LAMA GELUKPA

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglo XVI.

Cobre con policromía.

Alt.: 19'3 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Lama de la orden Gelukpa que viste el manto característico con decoración incisa de tema vegetal y el gorro en punta, con pequeños piquitos que indican que es de piel, utilizado por los jefes de la orden como el Dalai Lama y Tsongkhapa.

La cara está pintada de oro, lo que podría indicar su uso ritual en Tíbet, con detalles policromados en azul y blanco. La mano derecha está en *vitarka - mudra*, gesto de argumentación, y la izquierda reposando sobre las piernas.

Está sentado sobre una base de una sola fila de pétalos de loto muy detallados, característica del siglo XVI con tapa con el símbolo de la *visvavajra* y una especie de *yin-yang* en el centro, así como una inscripción ilegible en tibetano que probablemente informa sobre el *lama* representado y la época. La parte posterior está modelada minuciosamente.

Ver págs.: 171, 183, 196, 218, 223, 225, 229, 230, 257, 267, 279 y 287.

Bibliografía:

. Zwalf (1985), op. cit., nº 185, pág. 135.

nº 18.

AKSHOBHYA

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, siglo XVII (Dinastía Ming).

Aleación cobriza dorada.

Alt.: 13'8 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata del mismo aspecto de Buda en *padmasana*, postura de meditación, y *bhumisparsa mudra* (tomando la tierra por testigo), el Jina Buda Akshobhya, que aparece en las imágenes nº 11, 12 y 13.

La imagen presenta la iconografía habitual con un rostro de rasgos muy armoniosos de mirada baja y expresión sonriente. El modelado del cuerpo es suave y estilizado, las manos son relativamente pequeñas y proporcionadas. Presenta una pequeña *chakra* en forma de flor en la palma de la mano derecha. La forma del torso redondeada es suave y menos tensa y geometrizada que en las otras imágenes ya estudiadas. El manto que cubre el hombro y brazo izquierdos está adornado por cenefas con contarios y forma un pliegue triangular en la espalda. La *vajra*, símbolo de este Buda, está apoyada sobre la base delante de las piernas.

Está sentado en la postura de meditación muy pegado a la base, formada por dos filas de pétalos de loto rizados en la punta característicos de los bronce Ming, y enmarcadas por contarios; hay una *visvavajra* en la tapa con un símbolo central, que no está entre los más usuales. La parte posterior está tratada con tanto cuidado como la parte frontal.

En la parte inferior de la base hay un friso con la siguiente inscripción en chino: "El día octavo del cuarto mes del año primero de Ta-tung (538 d.C.) fue hecho para su madre y su padre por el discípulo budista Wu-te". Esta fecha (época Tang) se corresponde en Tíbet con el período anterior al reinado de Songtsen Gampo, y por lo tanto previo a su organización política y a la llegada del budismo, por lo que su autenticidad es dudosa. Si fuera auténtica,

la pieza estudiada no sería en ningún caso de estilo tibetano porque éste era en esa época inexistente, y las posibilidades de que sea una obra india o china quedan desechadas por razones estilísticas. Es por ello que podemos deducir que la inscripción ha sido realizada con posterioridad, hecho que se ve además corroborado por el análisis de la misma que indica una torpe ejecución, hasta el punto de que puede ser obra de un occidental ³⁶.

Por sus rasgos estilísticos se trata de una obra tibetano-china, con cierta influencia nepalí, como es habitual, perceptible en los suaves rasgos del rostro, en el modelado blando del cuerpo y en el tipo de dorado de tono cálido. El tipo de base es el característico de los broncees Ming, por lo que podría tratarse de una obra del siglo XVII o incluso posterior, que incorpora rasgos de un período anterior.

Ver págs.: 121, 171, 183, 197, 215, 217, 221, 223, 225, 227, 230, 233, 267, 278 y 279.

Bibliografía:

. Von Schroeder (1951), op. cit., 120H, pág. 44 y 445.

³⁶. - Como fue comprobado en la consulta realizada con el conservador del British Museum de Londres, Richard Blurton.

nº 19, **

AMITAYUS

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, siglos XVI-XVII, dinastía Ming, estilo post-Yongle.

Latón dorado con incrustaciones de corales, lapislázuli y malaquita en las joyas. Restos de policromía azul en el pelo.

Alt.: 16 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

El *Bodhisattva* "de la larga vida" Amitayus sentado en *padmasana*, postura de meditación, con las manos sobre las piernas en *dhyana mudra*, gesto de meditación, sujetando su atributo, el vaso sagrado (*kalasa*). Lleva el tocado alto (*jakamukuta*) que indica el *sambhogakaya* o cuerpo glorioso y es característico, por lo tanto, de los *bodhisattvas*, adornado por una diadema con un sólo florón, con dos mechones de pelo que caen sobre los hombros. La cara es de rasgos achinados. El tipo de joyas (diadema, pendientes en forma de flor, collares, brazaletes) con que se adorna y las incrustaciones de piedras de éstas parecen de tradición nepalí. Lleva un chal que cruza el pecho y viste una falda larga con cenefas de incisiones en los bordes. La base, sobre la que se apoya, de dos filas de pétalos de loto sin tapa, es bastante realista y detallada con el remate de un contario en la parte superior. Presenta restos del alma con la que se hizo la pieza en el interior.

Esta imagen se caracteriza por elementos de influencia nepalí como las joyas, pero los rasgos de la cara parecen de influencia china por lo que podría tratarse de una obra de estilo tibetano-chino de influencia nepalí, debido a la existencia de artesanos nepalíes trabajando en los talleres imperiales en Beijing (Pekin). El pelo azul indica su uso en Tíbet, lugar al que se destinaba gran parte de la producción de estos talleres.

Ver págs.: 171, 186, 193, 197-199, 215, 217, 220, 223, 228, 230, 239, 267 y 275.

Bibliografía:

- . Olson (1974), op. cit., nº 15 y nº 16, págs. 56 y 57.
- . Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 26, pág. 134, nº 144, pág. 351.

nº 20.

AMITAYUS

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 66.

Tíbet, siglos XVI-XVII (Dinastía Ming), estilo post-Yongle.

Aleación cobriza dorada con policromía.

Alt.: 10 cm.

Conservación: Buena, el dorado de la cara está algo deteriorado.

Comentario:

Se trata de una imagen de pequeño tamaño, que quizás formaba parte de un grupo, del *Bodhisattva* Amitayus con la misma iconografía, adornos y estilo que el nº 19, aunque quizás con menor influencia china.

Está sentado sobre una base plana con tapa adornada por una *visvavajra* y en el centro el disco en movimiento. La parte posterior está modelada con detalle.

Ver págs.: 183, 197, 199, 215, 217, 220, 225, 228, 230, 239, 275 y 279.

nº 21. **

AMITAYUS

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 56

Tibetano-chino, siglo XVII (Dinastía Ming), estilo post-Yongle.

Aleación cobriza dorada con incrustaciones de lapislázuli, corales, perlas y malaquita, y policromía.

Alt.: 23 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen de Amitayus con la misma iconografía que el nº 19 y el nº 20, que se diferencia de éstas en el tipo de tocado, que en este caso es una diadema de cinco picos con las cintas que la sujetan muy largas y curvadas hacia arriba, y en la mayor riqueza de las joyas con piedras incrustadas. La cara tiene también rasgos achinados con la expresión más

sonriente. El cabello está pintado de azul y se recoge en la *ushnisha* dejando caer dos largos mechones de cabello sobre los hombros. Viste de forma similar, pero con los pliegues más marcados y con un echarpe de dos cintas que caen sobre los brazos a modo de chal.

Se apoya sobre una base de dos filas de pétalos de lotos estrechos del tipo utilizado en la dinastía Ming, y dos colgantes laterales ³⁷; consagrada por una tapa con una *vīsvavajra* con una espiral en el centro ³⁸. La parte posterior está trabajada minuciosamente y presenta en el centro de la base roleos dobles de influencia china, que aparecen a partir del siglo XVII en este tipo de imágenes.

Es una imagen muy decorativa por su vestimenta y sus joyas con incrustaciones, que podrían revelar una influencia nepalí y que facilitan su datación, pues se emplean en la producción china hecha para Tíbet (estilo tibetano-chino) a partir del siglo XVII. Se trataría, por lo tanto, de una obra del último período de la dinastía Ming (siglos XIV al XVII) dentro del llamado estilo post-Yongle, que continúa con los rasgos característicos de la producción del reinado de este emperador (1403-1424). El empleo de la malaquita podría hacer pensar en una obra mongola o utilizada en China ³⁹.

. Ver págs.: 171, 172, 183, 197, 198, 199, 215, 217, 220, 223, 225, 228, 230, 239, 267, 275, 279 y 315.

. Bibliografía:

. Von Schroeder (1981), op. cit., nº 152B y 152C, págs. 540 y 541.

³⁷. - En Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 25, pág. 133, aparece una imagen con el mismo tipo de colgantes de mediados del siglo XVII.

³⁸. - Según Neven (1975), op. cit., pág. 18, (nº 9) se trata de dos joyas superpuestas características de Tíbet y de China en la época Ming.

³⁹. - Von Schroeder (1981), op. cit., pág. 538.

nº 22.

ADIBUDA VAJRADHARA

Colección privada, Barcelona.

Tíbet, siglos XVII-XVIII.

Bronce dorado.

Alt.: 30 cm.

Conservación: Regular. Ha perdido las piedras incrustadas, la cabeza, las manos y la base.

Comentario:

La imagen está sentada en *padmasana*, postura de meditación. Los brazos parecen indicar que las manos se cruzaban sobre el pecho, quizás en *vajrahumkara mudra*, gesto de gran energía, sujetando la *vajra* y la *ghanta*, en cuyo caso podría ser el Adibuda Vajradhara ⁴⁰; o en *dharmachakra mudra*, girando la Rueda de la Doctrina, lo que parece menos probable. El hecho de que la figura haya perdido las manos permite observar la magnífica representación del volumen corporal. Lleva pendientes redondos con decoración floral, collar con colgantes, otro collar-ornamento cruzado sobre el pecho ⁴¹, cinturón con colgantes, brazaletes bajos y tobilleras. Viste una falda larga con una banda de decoración incisa en las caderas, y un chal que se sujeta en los brazos y cae sobre las piernas. Sobre los hombros se aprecia un colgante de tela, que probablemente era parte del tocado. El modelado del cuerpo así como los pliegues son realistas.

Se trataba de una imagen compuesta de varias piezas, al menos de tres (cabeza, manos y cuerpo) lo cual es bastante común en las piezas de tamaño grande debido a las dificultades que implica su fundición en una sola pieza.

⁴⁰.- Ibidem, nº 119 F, pág. 442.

⁴¹.- Según Béguin (1976), op. cit., pág. 170, se trata de un ornamento utilizado en Tíbet en el siglo XVI y muy frecuente en toda Asia.

Según la clasificación de Von Schroeder pertenecería a la escuela dorada con la que presenta concomitancias en el tipo de joyas ⁴². Por otro lado, los cabujones para las piedras han sido fundidos a la vez que el cuerpo, según una técnica de fundición china bastante usual también en Mongolia. Parece tratarse de una obra de rasgos manieristas en la que se auna el aspecto decorativo con el realismo de influencia china.

Ver págs.: 171, 172, 184, 193, 215, 218, 221, 228, 230, 278 y 279.

Bibliografía:

. Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 1, págs. 68 y 69.

nº 23.

USHNISHAVIJAYA

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, siglos XVII-XVIII, dinastía Qing.

Latón, con el pelo pintado de azul.

Alt.: 34 cm.

Conservación: Buena. Ha perdido los atributos.

Comentario:

Ushnishavijaya, "*Ushnisha* victoriosa", es la *Bodhisattva* o divinidad femenina considerada como una emanación de la *ushnisha* de Buda, concretamente de Vairocana, y una de las tres divinidades de la longevidad del panteón budista junto a Amitayus y la Tara Blanca.

Aparece sentada en *padmasana*, postura de meditación, con tres caras (las dos laterales con expresión terrorífica) y ocho brazos de los cuales los anteriores están en *dharmachakra mudra*, girando la Rueda de la Doctrina. Ha perdido los atributos (existen agujeros en las manos), que serían los siguientes: la efigie de Buda, la flecha, la *visvavajra*, el lazo, el arco, y el jarro de agua. Las manos suaves y flexibles son características del arte chino. Tiene un rostro de rasgos suaves, con los ojos rasgados y una pequeña boca

⁴². - Von Schroeder (1981), op. cit., nº 124A, y 119 F, págs. 452 y 442.

carnosa. El cabello está representado por medio de finas líneas paralelas. Como todos los *bodhisattvas* se adorna con joyas y viste falda larga con decoración incisa en el borde, que forma pliegues de abanico entre los pies.

Está sentada sobre una base de dos filas de pétalos de loto bastante detallados, con pétalos estrechos y alargados, rematada con un contario encima. Los pétalos de la parte inferior tienden a deformarse y giran hacia el centro.

La tapa tiene una *visvavajra* con *yin-yang* en el centro, que según Neven podría corroborar su origen chino ⁴³. La parte posterior aparece modelada con esmero.

Se trata de una figura bien proporcionada, de ritmo lineal al estilo nepalí. Su atribución a una escuela concreta resulta complicada ya que, además del rasgo nepalí ya señalado, hay muchos elementos que apuntan hacia un origen chino o incluso mongol, como son: las manos, la forma de representar el cabello y el *yin-yang* en la tapa de la base. U. von Schroeder, que cataloga una imagen extremadamente parecida (lo que podría indicar su producción con el mismo molde, al que posteriormente se han añadido algunos detalles diferentes), se decide por el origen chino (dinastía Qing, siglo XVII) ⁴⁴. En una reciente publicación aparece una imagen similar catalogada como de finales del XVII principios del XVIII ⁴⁵. En cualquier caso, puede considerarse una producción tibetano-china del período inicial de la dinastía Qing.

Ver págs.: 169, 173, 186, 192, 195, 199, 215, 217, 219, 223, 225, 228, 230, 247, 267, 279 y 287.

Bibliografía:

- . Neven (1975), op. cit., nº 29, pág. 26.
- . Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 30, pág. 139; nº 33, pág. 142.
- . Sotheby's, Catálogo de venta. London, 9 de octubre (1967), nº 102, pág. 29.

⁴³. - Neven (1975), op. cit., pág. 18.

⁴⁴. - Von Schroeder (1981), op. cit., nº 153 B, págs. 542-543.

⁴⁵. - Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 124, pág. 318.

nº 24.

AKSHOBHYA

Museo de Arte Oriental, Real Monasterio de Santo Tomás, Avila.

Tibetano-chino, siglos XVII-XVIII, dinastía Qing.

Bronce, con pintura dorada y roja, y un coral incrustado.

Alt.: 45 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Representación del Buda Akshobhya (nº 11, 12, 13 y 18), que presenta rasgos estilísticos, como el nº 37, característicos de la dinastía Qing.

Los rasgos de la cara son bastante armónicos, tiene la *ushnisha* rematada en forma de llama o capullo de loto, y en la *urna* presenta un coral incrustado. El cuerpo, bastante estilizado, está cubierto en gran parte por el manto, que tiene aspecto de ser de una tela gruesa que no revela las formas corporales por estar cubierta de decoración cincelada con temas vegetales y con aplicaciones de dragones dorados en las rodillas, en el pecho y en la espalda, que denotan influencia china. Presenta *chakras*, en forma de rombo con una flor esquematizada, en el centro de la palma de la mano izquierda y en la planta del pie ⁴⁶. Es curioso el tratamiento de las uñas de las manos pues no es muy habitual que estén tan detalladas.

Los pétalos que constituyen la base son muy decorativos, del tipo Ming tardío (siglo XVII), y quedan enmarcados por una greca en la parte inferior. En la parte posterior de la base hay roleos y una inscripción ilegible en tibetano. La tapa de la base presenta una *visvava/jra* con un círculo, dentro del cual hay una especie de esvástica curva de cuatro brazos.

En esta imagen, a las características chinas se unen rasgos tibetanos, como el empleo de la policromía (las partes correspondientes a la carne son doradas y hay pintura roja en las orejas y en la boca); todo lo cual hace pensar en una obra tibetano-china de la época de la dinastía Qing. Rasgos habituales de este período son el tipo de vestimenta, y el número impar de los pétalos de la base.

⁴⁶.— Este tipo de *lakshana* es poco frecuente, ver *ibidem*, nº 5, pág. 84 y 85.

Ver págs.: 121, 171, 184, 196, 198, 199, 215, 217, 223, 225, 227, 230, 233, 267 y 279.

Bibliografía:

. Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, 543, pág. 119.

nº 25.

AKSHOBHYA

Museo de Arte Oriental, Real Monasterio de Santo Tomás, Avila.

Tibetano-chino, siglo XVIII, dinastía Qing.

Latón de pátina muy oscura, con policromía.

Alt.: 71 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Presenta la misma iconografía que las imágenes anteriores **nº 11**, **nº 12**, **nº 13**, **nº 14**. Los elementos estilísticos, además de la iconografía, son comunes con el **nº 24**.

La cabeza es de rasgos clásicos, con los ojos de mirada baja delineados al modo nepalí, y la boca pequeña. La urna presenta forma de lágrima y las orejas tienen los lóbulos muy geometrizados. El tratamiento anatómico es realista y define un cuerpo atlético con el pecho y las piernas fuertes. Son visibles las diferentes piezas de la vestimenta tradicional del monje, con los pliegues de la prenda inferior recogidos a la altura del pecho y atados por un lazo del mismo modo que en el **nº 24**, lo cual puede considerarse una característica de la época Qing. En el manto aparecen incisiones en forma de flores doradas y de círculos cruzados por líneas dobles.

La base, fundida por separado, está formada por dos filas de pétalos de loto muy grandes y detallados; sin tapa.

Reúne elementos de influencia china visibles sobre todo en la vestimenta y en el tratamiento anatómico, junto con la influencia nepalí señalada en los rasgos de la cara, lo que no es en absoluto extraño en las obras de factura china. La utilización de la policromía en la cara y el pelo indica su uso en

Tíbet por lo que podemos deducir que es una de las obras fabricadas en los talleres chinos para los fieles tibetanos.

Detalles tales como el manto recogido en el pecho, o los lóbulos en forma rectangular recuerdan a las imágenes chinas del reinado de Xuande (1426-1435) ⁴⁷; sin embargo, otros rasgos, los ya señalados en el nº 24, son característicos de la producción tibetano-china de la dinastía Qing.

Ver págs.: 174, 186, 196, 199, 215, 217, 223, 227, 230, 233 y 267.

Bibliografía:

. Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 5, pág. 84 y 85; nº 37, pág. 148 y 149; nº 161, pág. 406.

nº 24.

SYAMATARA (Tara verde)

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, principios del XVIII.

Bronce dorado.

Alt.: 19 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen con la iconografía habitual en las Taras, y concretamente en su aspecto Syamatara o Tara nepalí ⁴⁸. Está sentada en *lalitasana* sobre un loto con dos filas de pétalos, con la pierna derecha apoyada sobre una flor de loto y la otra en la postura usual en los Budas. La mano derecha está extendida y abierta en *varada mudra* (gesto de generosidad) y la izquierda en *vitarka mudra* (gesto de exposición), lo que puede interpretarse como la representación simbólica de la fusión de la compasión y la sabiduría en la diosa ⁴⁹.

⁴⁷. - Von Schroeder (1981), op. cit., 147B, pág. 522.

⁴⁸. - Existen ejemplos de esta iconografía en el arte Pala como la Tara verde del siglo IX del British Museum (nº de inv. OA 1964.6-17.2) recogida en Zwalf (1985), op. cit., fig. 143, pág. 108.

⁴⁹. - Olson (1974), op. cit., pag. 26.

Tiene un rostro con facciones bien definidas y bastante proporcionadas, lleva una diadema de cinco picos, joyas, y un chal que forma volutas a la altura de los codos. Las manos son del tipo chino, muy flexibles. Los pliegues del cuello están muy marcados. El tratamiento del cuerpo es realista, aunque armónico y bastante elegante.

Está sentada sobre una base de dos filas de pétalos de loto, sellada por tapa con *visvavajra* y en el centro el *vin-yang*.

El dorado uniforme de esta imagen es un elemento que ayuda a su datación en el siglo XVIII. Otros detalles como el *vin-yang* ⁵⁰, las manos, el chal, la localizan en la escuela tibetano-china, dentro del estilo nepalí tardío.

Ver págs.: 173, 184, 197, 199, 216, 217, 218, 223, 225, 228, 230, 246, 267, 279, 287 y 315.

Bibliografía:

- . Sotheby's, Catalogo de venta. London, 20 de abril (1976), lote 29, pág. 7.
- . Zwalf (1955), op. cit., fig. 143, pág. 108.

⁵⁰ . - Neven (1975), op. cit., pág. 18

no 27. **

SYAMATARA (Tara verde)

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, principios del siglo XVIII.

Cobre dorado parcialmente, con incrustaciones de turquesas, corales, lapislázulis, y pigmentos policromos.

Alt.: 18'20 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de la misma iconografía que el no 26. Los codos apoyan en pequeñas flores de loto, que presentan pintura roja de uso ritual. El pelo está recogido en un moño alto, rematado por una cabeza de Buda con el pelo azul, posiblemente Amitabha de quien es considerada consorte; esto no es muy frecuente en las imágenes de las Taras. Tiene los lóbulos de las orejas largos con grandes pendientes florales, y los rasgos de la cara muy expresivos y risueños, lo que podría indicar una influencia nepalí.

Es de proporciones alargadas, con un torso muy esbelto. Aparece sentada sobre una base de dos filas de pétalos de loto, separados por una banda dorada decorada con temas vegetales, que se repite en la base o pedestal en forma de reloj de arena. La base está sellada por una tapa con *visvavajra* y *yin-yang* en el centro, que indicaría influencia china.

Los diferentes tipos de dorados contrastan con el color rojizo de la aleación, quizás producido por un determinado ácido usado por los artesanos *newars*. El artista ha utilizado la variedad de tonos y texturas para conseguir un efecto decorativo y, a la vez, diferenciar las diversas partes de la imagen. Esto, unido a la utilización de piedras incrustadas, apoya la evidencia de una fuerte influencia nepalí.

Podría tratarse de una imagen tibetano-china con influencia india Pala llegada a través de un modelo nepalí. Von Schroeder cataloga una imagen de parecidas características en la forma del cuerpo, el peinado y las joyas como

de la escuela dorada del Tíbet central, siglo XIV ⁵¹. El dorado de la cara y el azul del pelo indican su uso ritual en Tíbet.

Ver págs.: 174, 183, 197-199, 216-218, 223, 225, 228, 230, 246, 267, 279 y 287.

Bibliografía:

. Béguin (1977), op. cit., nº 148, págs. 150 y 151.

nº 28.

BUDA CON PATRA

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 73.

Tíbet, siglo XVIII.

Bronce de pátina marrón con policromía.

Alt.: 14'5 cm.

Conservación: Buena, la tapa de la base está despegada.

Comentario:

La imagen representa a Buda en *padmasana*, postura de meditación, con las manos en *dhyaana mudra*, gesto de meditación, sujetando la *patra* o cuenco de limosnas. El tratamiento del cuerpo es estilizado con los hombros muy redondeados, el torso alargado con los dos pezones marcados, y sentado sobre las piernas de manera que parece como si la parte posterior estuviera más elevada. Viste un manto transparente que revela completamente el cuerpo y cubre el hombro izquierdo, donde forma los pliegues habituales, que son bastante voluminosos al igual que los bordes inferiores.

La parte posterior está trabajada; se continúan los gruesos pliegues del manto, salvo en la parte de la base que aparece lisa en el centro. Esta está formada por dos filas de pétalos de loto del tipo llamado de "alcachofa", que denotan influencia de Cachemira, y es característica del Tíbet occidental. La

⁵¹.- Von Schroeder (1981), op. cit., nº 112 D, págs. 428-429. Neven había clasificado la misma imagen (1975), op. cit., nº 358, pág. 73, como nepalí o del sur de Tíbet, siglos XV - XVI.

tapa de la base, que se ha despegado, no presenta marcas y permite ver el interior hueco.

El uso de los pigmentos, dorado en la cara, azul en el pelo y rojo en la base, sitúa la obra en Tíbet.

Ver págs.: 174, 184, 196, 199, 215, 217, 223, 227, 230 y 267.

Bibliografía:

- . Olschak y Wangyal (1973), op. cit., pág. 8.
- . Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 161, pág. 406.

nº 29:

AKSHOBHYA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.197.

Tíbet, siglo XVIII.

Bronce dorado con restos de pintura roja.

Alt.: 10'3 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen similar en iconografía a los nº 11, 12, 13, 14, 24 y 25. Los rasgos de la cara están realizados de manera bastante burda con los ojos algo asimétricos. Tiene los lóbulos de las orejas muy largos y separados de la cabeza. El cuerpo es robusto con el torso geometrizado ataviado con un manto con los bordes adornados por contarios similares a los del nº 12. Aparece la *vajra*, su atributo característico, delante de las piernas.

Está sentado sobre una base de dos filas de pétalos de loto, con la tapa deformada, lo que puede indicar que fue abierta y cerrada de nuevo, y la parte central lisa. El resto de la espalda está modelada con cuidado.

Por su ejecución demasiado descuidada podría pertenecer a un taller provincial. Detalles, tales como la base que aparece lisa en la parte posterior y el tipo de pliegues del manto con bordes muy definidos, lo acercan a las

obras tibetanas (centro o este) posteriores al siglo XVII ⁵².

Ver págs.: 173, 184, 197, 199, 215, 217, 221, 223, 227, 230, 233, 267 y 278.

nº 30.

AMITAYUS

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.358.

Tíbet, siglo XVIII.

Latón con una pátina oscura.

Alt.: 17'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de la iconografía característica de Amitayus, tal como aparece en los nº 19, nº 30, nº 21. Lleva el mismo tipo de tocado, joyas y vestimenta que el nº 21. El cinturón es del tipo con colgantes por la parte posterior.

Está sentado sobre una base de dos filas de pétalos de loto, sin tapa; la parte central de la parte posterior está lisa pero el resto de la figura aparece detallada.

Es una imagen de modelado algo burdo, en la que los detalles poco cuidados no destacan apenas sobre el fondo; esto podría deberse a su ejecución con molde, y por lo tanto lo situaría en un momento de decadencia del arte tibetano.

Ver págs.: 173, 186, 192, 215, 217, 220, 223, 228, 230, 239, 267, 275 y 315.

⁵². — Neven (1980), op. cit., nº 132, págs. 90 y 92.

nº 31.

SHADAKSHARI LOKESVARA **

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 74.

Tíbet oriental, siglo XVIII.

Bronce con restos de dorado, con incrustaciones de turquesas, corales y malaquita. Pintura azul y roja en el pelo y en la corona.

Alt.: 18 cm.

Conservación: Buena, aunque parte del dorado se ha perdido.

Comentario:

Se trata de la misma iconografía que el nº 14: el *Bodhisattva* Avalokitesvara en su aspecto Shadakshari Lokeshvara. Una cabeza del Buda Amitabha, del que este *Bodhisattva* es una emanación, aparece sobre la *ushnisha*. Presenta una cara ancha de rasgos achinados con expresión sonriente. Lleva abundantes joyas con incrustaciones de piedras, una falda larga con decoración incisa en los bordes, y un chal.

La parte posterior, salvo el trono, está modelada con esmero. La base está formada por dos filas de pétalos de loto, los de la superior más pequeños, y rematada por un contario. La tapa de la base tiene una *vishvavajra* muy borrosa.

Se aprecia influencia china en los rasgos de la cara y el chal, pero probablemente se trata de un modelo de tradición nepalí. A. Neven analiza una imagen, con otra iconografía pero con rasgos estilísticos similares, y la cataloga también como del Tíbet oriental, primera mitad del siglo XVIII ⁵³.

Ver págs.: 174, 184, 197, 198, 199, 215, 218, 222, 223, 225, 228, 230, 237, 267 y 279.

Bibliografía:

. Pal (1983 I), op. cit., S10, págs. 199 y 200; S20, pág. 208.

⁵³ .- Neven (1975), op. cit., nº 81, pág. 41.

no 32. **

SYAMATARA (Tara verde)

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, siglo XVIII.

Cobre dorado con incrustaciones de corales, turquesas y lapislázulis y restos de policromía azul en el pelo.

Alt.: 11'3 cm.

Conservación: Buena. El dorado esta desgastado en algunas zonas.

Comentario:

Presenta la misma iconografía que los no 26 y 27, que es la característica de la Syamatara o Tara verde.

El pelo forma pequeños rizos en espiral bajo la diadema. Podría haber perdido el remate en el extremo de la *ushnisha*. Lleva joyas con piedras incrustadas. Tiene *chakras* en las palmas de las manos, cuyos dedos tienen las articulaciones muy marcadas. Los tallos de los lotos que sujeta en ambas manos han sido realizados aparte.

Está sentada sobre una base compuesta por dos filas de pétalos de loto, con una *visvavajra* con un círculo (*chakra*) en el centro de la tapa, que según A. Neven indica su uso tanto en Tíbet como en Nepal ⁵⁴. La parte posterior está modelada con todo detalle, incluso presenta dos adornos con forma de pequeñas alas en los laterales del cinturón.

Podría ser una copia de una obra del XVI, pues el dorado es del tipo empleado en el siglo XVIII. Probablemente es anterior al reinado del emperador chino Qianlong (1735-1795), y tiene influencia nepalí como se puede apreciar por el tipo de joyas y el tono del dorado.

Ver págs.: 174, 183, 197, 198, 199, 216, 217, 218, 220, 223, 225, 228, 230, 246, 267 y 279.

⁵⁴.- Ibídem, pág. 18.

nº 33.

SITATARA (Tara Blanca)

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 99.

Tibetano-chino, siglo XVIII.

Latón dorado con restos de pintura.

Alt.: 19 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen de la diosa Tara en su aspecto de Tara Blanca o Sitatara, la Tara china. Presenta los siete ojos y está en *padmasana*, postura de meditación, según su iconografía habitual. Tiene la cara de rasgos achinados con el tercer ojo vertical y restos de policromía. Lleva una diadema de tres puntas, de las cuales en la central aparece la *triratna*, y detrás el cabello, pintado de negro, recogido en una *ushnisha* muy alta y con dos mechones laterales que caen sobre los hombros. Vestida y adornada al modo usual de los *bodhisattvas*, con un chal sobre los hombros, que forma al final las características volutas de influencia china, y una banda que cruza el pecho y que también es visible en la parte posterior.

Está sentada sobre una base formada por dos filas de pétalos de loto muy estrechos, con un contario en la parte superior. La base queda lisa en su parte central, mientras la parte posterior está modelada cuidadosamente.

Ver págs.: 173, 174, 186, 197, 199, 215, 217, 218, 220, 223, 228, 230, 246 y 267.

nº 34.

USHNISHAVIJAYA

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, siglo XVIII.

Latón dorado. Restos de policromía en los ojos, la boca y el pelo.

Alt.: 11 cm.

Conservación: Buena, a pesar del deterioro del dorado y de las manchas azules probablemente resultado de la oxidación del metal.

Comentario:

Bodhisattva femenina que presenta la misma iconografía que la nº 23, con la diferencia de que ésta no tiene el pecho abultado como corresponde a una divinidad femenina.

Las caras son de rasgos suaves con el tercer ojo vertical. La corona de cinco puntas adornada con líneas paralelas podría ser de influencia china. Los huecos de las piedras en las joyas, posiblemente estuviesen policromados. La parte posterior está modelada bastante minuciosamente, presentando un echarpe sobre los hombros.

Está sentada sobre una base de dos filas de pétalos de loto sin tapa, lo que permite ver restos del alma de arcilla en el interior. En el centro de la base, interrumpiendo los lotos, aparecen unos roleos del tipo de los citados por A. Neven como característicos de China y Kham desde el siglo XVII (en esta última región debido a su dependencia política de China, sobre todo desde 1720) ⁵⁵.

Se trata por lo tanto de una obra de influencia china realizada posiblemente en Tíbet oriental, o por lo menos adorada en esta región, como lo prueba la pintura azul del pelo.

Ver págs.: 173, 174, 186, 193, 197, 199, 215, 217, 219, 223, 225, 228, 230, 247, 267 y 315.

Bibliografía:

. Von Schroeder (1981), op. cit., nº 157C, págs. 550 y 551.

⁵⁵. - *Ibidem*, pág. 15.

nº 35.

AMITAYUS

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, siglo XVIII, época del emperador Qianlong, dinastía Qing.

Aleación cobriza con el dorado muy uniforme. Restos de pintura azul en la parte posterior del pelo.

Alt.: 18'2 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen con iconografía similar a las anteriores nº 19, 20, 21 y 30, pero que constituye junto a las dos siguientes nº 31 y 32 un grupo estilístico, caracterizado por los tronos rectangulares de armazón bastante grueso. Estos presentan adornos en las esquinas (que podrían derivar de la forma de la *vajra*) y colgaduras delanteras con una flor central, realizados por medio de la técnica del repujado, que denota origen o destino chino.

Esta imagen lleva una diadema de tres puntas característica de la época india Pala con cintas laterales, que luego por un exceso de ornamentación acabarán teniendo cinco picos. El flequillo aparece bajo la diadema sugerido por líneas paralelas. Los rasgos de la cara son achinados. Está adornada con joyas de formas florales de influencia nepalí, y un chal que cruza el pecho.

En el interior del trono aparece una marca, y tres grapas que sujetarían la placa de consagración. La figura está clavada encima.

Presenta una inscripción en chino en la parte frontal del trono con el siguiente texto: "*Da Qing Qianlong Geng-Yin nian zao*", que se traduce como: "Hecho en el año Geng-Yin del reinado de Qianlong de la gran dinastía Qing" (1770). Abundan las figuras del período 1760-1770 con inscripciones de este tipo, que parece que se hacían en Beijing (Pekin) con moldes reusables para satisfacer la enorme demanda de los fieles lamaístas, tanto de Tíbet como de Mongolia.

La parte posterior aparece lisa en la parte del trono y trabajada en la de la figura. Tiene huecos para sujetar la aureola.

Al igual que el nº 19 sería una obra de estilo tibetano-china, con influencia nepalí que era muy notable en esta época en los talleres chinos. Esto se manifiesta en el tipo de joyas, que podrían ser copia de las de un bronce nepalí de los siglos XI-XII, y en el trono, tanto por la forma como por la técnica de unión de las piezas ⁵⁶.

Las proporciones de la figura son poco verosímiles; tiene los brazos cortos y los hombros estrechos, quizás por exageración de la influencia china. Ha sido realizada en varias piezas, el tronco y probablemente los brazos por separado, y las joyas y los mechones laterales del pelo por medio de la técnica del repujado.

U. Von Schroeder señala la existencia de un grupo de imágenes con la misma iconografía que fueron regaladas por el emperador Qianlong a su madre, realizadas con moldes reutilizables parciales, a las que se han añadido ciertos detalles que las diferencian ⁵⁷.

Ver págs.: 121, 173, 174, 183, 192, 193, 197, 199, 215, 217, 223, 228, 230 y 239.

Bibliografía:

- . Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, 542, pág. 117.
- . Sotheby's, 20 de abril (1976), op. cit., nº 27, pág. 7.

⁵⁶.- Ibidem, nº 116, pág. 47.

⁵⁷.- Von Schroeder (1981), op. cit., 1588, págs. 535 y 552.

nº 36.

AMITAYUS

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.215.

Tibetano-chino, siglo XVIII, reinado del emperador Qianlong, dinastía Qing.

Latón dorado, restos de pintura roja en la parte posterior del trono.

Alt.: 18 cm.

Conservación: Regular. Huecos en la parte de atrás para la aureola que se ha perdido. El dorado está muy deteriorado.

Comentario:

Se trata de una imagen del *Bodhisattva* Amitayus muy similar al **nº 25**, con la que presenta ligeras diferencias, como la expresión de la cara con la mirada más baja y el tocado, una diadema de cinco puntas.

En la parte interior del trono, de fundición burda y mal acabada, aparecen las nueve marcas del emperador (igual que en la imagen anterior) hechas de forma muy basta. La parte posterior está trabajada con esmero. Presenta fallos de fundición que han sido reparados con una aleación más oscura.

Se trataría también de una obra hecha en los talleres chinos para su uso en Tíbet.

Ver págs.: 173, 186, 195, 197, 199, 215, 217, 223, 228, 230 239 y 315.

n^o 37. **

AMITAYUS

Colección privada. Madrid.

Tibetano-chino, siglo XVIII, época del emperador Qianlong, dinastía Qing.

Bronce con el dorado muy estropeado y restos de pintura azul en el pelo.

Alt.: 20 cm.

Conservación: Regular.

Comentario:

Imagen de características similares a las dos anteriores n^o 35 y 36 del *Bodhisattva* Amitayus, pero con un tocado alto similar al del n^o 19. Tiene una aureola con llamas estilizadas distribuidas de manera muy ordenada, quizás por influencia del Himalaya occidental (Himachal Pradesh). Presenta el trono va descrito n^o 34 con una inscripción en chino que data la obra en la época del emperador Qianlong.

Tanto la base alta y alargada, que podría ser de influencia Tang, como la distribución regular de las llamas en la aureola, parecen indicar procedencia china o mongola.

Es una obra de mejor calidad que la n^o 35, con un estilo más puramente chino.

Ver págs.: 173, 184, 197, 199, 215, 217, 223, 224, 228, 230 y 239.

nº 33.

VAJRAPANI

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.357.

Tíbet, siglos XVIII-XIX.

Cobre dorado.

Alt.: 10 cm.

Conservación: Bastante desgastado por el uso; los rasgos de la cara casi han desaparecido.

Comentario:

El *Bodhisattva* Vajrapani aparece representado en su aspecto pacífico con la mano derecha en *bhumisparsa mudra*, tomando la tierra por testigo, y la izquierda sobre las piernas sostiene la *vajra*, que es el atributo de este Bodhisattva; otra *vajra* aparece rematando la *ushnisha*. Sobre la cara ancha, cuyos rasgos son prácticamente irreconocibles debido al desgaste producido por el frotamiento, destaca la diadema con cintas laterales. Tanto las joyas como los pliegues que forman la falda tienen aspecto de cintas gruesas.

Aparece sentado sobre una base de dos filas de pétalos de loto, realizados de forma muy rudimentaria, con una especie de cenefa rallada en la parte superior; con tapa, también dorada, que presenta una flor central bastante burda a base de líneas cruzadas formando una especie de cruz ⁵⁸. Presenta la parte posterior lisa, menos la parte de la cabeza que aparece detallada.

Se trata de una imagen bastante basta, con detalles poco cuidados, probablemente obra de un taller provincial. También, y teniendo en cuenta, lo pequeño de su tamaño podría tratarse de una de las imágenes que se introducen en los *gahus* (relicarios portátiles).

Ver págs.: 173, 183, 197, 201, 215, 217, 221, 223, 225, 228, 230, 238, 267 y 278.

⁵⁸. - Según los dibujos de las tapas de la base recogidos en Neven (1975), op. cit., pág. 18, al que más se parece es al 14, aunque en lugar de una *visvavajra*, se encuentra enmarcado por una especie de flor que según este autor sería propio de las obras Bon.

nº 39.

MANJUSRI

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.205.

China, siglos XVIII-XIX.

Aleación cobriza con pátina muy oscura.

Alt.: 24 cm.

Conservación: Buena. Rotura en la parte posterior de la montura.

Comentario:

El *Bodhisattva*, de rasgos muy achinados, aparece sentado en *lalitasana* (como es característico de Manjusri) sobre un elefante. Su mano derecha aparece en *vítarka mudra* o gesto de enseñanza. En los laterales, a la altura de los hombros y sobre lotos, aparecen los símbolos de Manjusri: el libro, en forma de rollo como es habitual en China, y la espada. Lleva una corona de cinco puntas con cintas laterales y joyas intercaladas, y un collar en forma de red, motivo decorativo que se repite en el cinturón y en los adornos del elefante. Además, tiene un chal ondulante que cae sobre los brazos.

Está sentado sobre una base de una sola fila de pétalos de loto muy decorativos, que se continúa en la parte posterior dejando sólo un pequeño registro liso en el centro. El resto de la espalda está modelada con cuidado.

Igual que sucede en la pieza **nº 30**, el modelado es muy tosco, resultando los detalles poco definidos, lo que puede deberse a su realización con molde. La aleación es más fina y ligera, pero con la misma pátina muy oscura.

Se trata desde luego de una obra realizada dentro de la estética china, como es apreciable por múltiples detalles, y por el tipo de base podría tratarse de una copia de un bronce Ming de la época del emperador Yongle.

Ver págs.: 147, 173, 174, 183, 192, 216, 218, 220-223, 228, 230, 238, 267 y 315.

nº 40.

VAISRAVANA

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 76.

Tibetano-chino, siglos XVIII-XIX.

Bronce dorado con restos de policromía.

Alt.: 30 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de la representación de uno de los Lokapalas o Dikpalas (Guardianes de los puntos cardinales); concretamente el del norte, Vaisravana, que se asimila a la divinidad hindú Kubera, y por lo tanto al dios de la riqueza Jambhala. Aparece bajo la forma Mahapita Vaisravana "El gran Vaisravana amarillo".

Los Lokapalas aparecen pintados en las entradas de los templos y constituyen una de las imágenes más populares de la iconografía lamaísta. De vientre prominente y cuerpo fuerte, su origen está en los *yakshas* hindúes, y su aspecto grotesco los acerca a las divinidades terroríficas. Se les representa como guerreros con cota de malla del tipo chino-mongol, botas altas, y una máscara de animal que protege el vientre, y sentados como príncipes en *maharajalilasana*.

Vaisravana tiene como atributos característicos el estandarte en la mano derecha (que en esta imagen no aparece) y en la mano izquierda la mangosta, vencedora de las serpientes y mítica guardiána de los tesoros, de cuya boca salen joyas, por lo cual se asocia con la riqueza (en la doctrina budista el deseo de repartirla a los pobres). Se le considera protector de la salud, por lo que es muy popular entre los tibetanos. Su expresión ceñuda lo aleja de la serenidad de las divinidades pacíficas. Lleva un chal que circunda la figura a modo de aureola, y bajo su vientre aparece una cabeza del animal con cuya piel se envuelve. El movimiento de la figura se ve acrecentado por detalles tales como las mangas que se disparan hacia arriba, lo que puede ser considerado como una característica china; lo mismo sucede con las cintas que sujetan la corona.

Se sienta sobre un león adornado con telas, y éste a su vez reposa sobre una base con una sola fila de pétalos de loto, sobre la cual aparecen en el centro joyas agrupadas piramidalmente. La parte posterior está trabajada minuciosamente, salvo la parte central de la base que aparece lisa, lo cual es característico de las imágenes de influencia china desde el siglo XVII.

Otros rasgos de influencia china son el chal, el tipo de vestimenta, el calzado y el león. El uso de pintura en el cabello y en la parte interior de la corona indica su adoración en Tíbet. El tono de dorado indica una fecha tardía.

Ver págs.: 174, 184, 197, 199, 216, 223, 228, 230, 253 y 267.

Bibliografía:

- . Neveu (1975), op. cit., nº 33, pág. 27; nº 98, pág. 43.
- . Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, 55, pág. 69; fig. 9, pág. 46.
- . Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 115, pág. 305.
- . Von Schroeder (1981), op. cit., 116B, pág. 436.

nº 41.

YAB-YUM: DHARMAPALA HAYAGRIVA Y PRAJNA

Colección privada. Madrid.

Tibetano-chino, finales del siglo XVIII-siglo XIX.

Cobre dorado con incrustaciones de turquesas y corales, y restos de policromía.

Alt.: 19'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de un Dharmapala, divinidad terrorífica, de tres cabezas y seis brazos y piernas, dando un paso hacia la derecha (*pratyvalidha*) sobre dos personajes desnudos, que representan probablemente divinidades hindúes, o sencillamente personificaciones del mal, a las que el Dharmapala ha sometido. Los brazos anteriores sujetan un *phurpa*, los de la derecha *vajras*, y uno a la izquierda una espiga. El *phurpa* hace que identifiquemos a la divinidad con Hayagriva, aunque los *vajras* podrían hacer pensar que se trata de Vajrapani en su manifestación terrorífica. Como es usual en las divinidades terroríficas, tiene los cabellos llameados y erizados hacia arriba pintados de rojo, con una *vajra* detrás de la diadema rematada con calaveras, lleva adornos de huesos y serpientes y una piel de tigre sobre los hombros.

La *prajna* abrazada a él sujeta en su mano derecha una *kapala* llena de sangre, que ofrece a su consorte, como es usual en este tipo de representaciones; en la mano izquierda una flor.

Se apoya sobre una base de una fila de pétalos de loto, sin tapa. En la parte posterior, modelada con esmero salvo en la base, presenta un hueco que hace el papel de receptáculo para reliquias y *mantras*, y aumenta la eficacia ritual de la imagen. Esto puede indicar su origen o uso en Tíbet.

Algunas de las incrustaciones de piedras en las joyas han sido sustituidas por pintura roja, costumbre usual en Mongolia. Los pigmentos rojo en las cabelleras, y rojo y blanco en las caras son un recurso expresivo para **aumentar la impresión terrorífica de las divinidades**. El tipo de dorado muy

uniforme apoya una datación a partir del siglo XVIII, y la ya citada influencia mongola, junto al tipo de rasgos y la expresión de la cara, hace pensar en una obra de las llamadas tibetano-chinas.

Ver págs.: 174, 183, 196, 197, 198, 199, 200, 216, 219, 221, 222, 223, 228, 230, 252 y 267.

Fig. 42.

LAMA GELUKPA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.345.

Tíbet, siglo XIX.

Latón con patina parda.

Alt.: 12'5 cm.

Conservación: Regular. El agujero existente en la mano izquierda puede indicar que ha perdido un atributo. Tiene diversas roturas y toscas restauraciones.

Comentario:

Representa a un *lama* de la orden Gelukpa, igual que el **Fig. 17**, reconocible por su característico gorro en punta. La cara tiene rasgos bastante gruesos con ojos achinados y expresión muy sonriente. La mano derecha hace el gesto de *bhumisparsa mudra*, tomando a la tierra por testigo. Lleva la vestimenta característica de los *lamas*, con la falda anudada en la cintura y el manto por encima de los hombros, todo ello con decoración incisa.

La base de una sola fila de pétalos de loto, que se continúa por la parte posterior, tiene una inscripción ilegible en tibetano.

A pesar de no encontrarse en muy buen estado y de su modelado un poco burdo, que hace pensar en un taller provincial, parece una obra realizada a la manera tradicional con una aleación ligera y por medio de la técnica de la cera perdida.

Ver págs.: 173, 186, 193, 195, 215, 217, 223, 229, 230, 257 y 267.

nº 43.

SYAMATARA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.426.

Tibetano-chino, siglo XIX.

Latón con restos de pasta roja.

Alt.: 13 cm.

Conservación: Buena. Presenta fallos de fundición con remaches en la base.

Comentario:

Se trata de la iconografía característica de la Tara verde o Syamatara, similar a la de los nº 26, 27 y 32. La mano derecha en lugar de estar en *varada mudra* realiza el mismo gesto que la mano izquierda. Tiene los ojos achinados y la *ushnisha* muy alta, con un remate en forma de pluma de influencia china. La diadema de cinco picos, los pendientes y el cabello están adornados con líneas paralelas. Tiene flores de loto abiertas a la altura del hombro que, al igual que los adornos y la flor bajo el pie, están hechos con la técnica del repujado. Viste un chal y una falda larga anudada en la cintura.

Quedan restos de pasta roja, aplicada con fines rituales. No conserva ninguna incrustación, pero sí los huecos para éstas. La parte posterior está modelada con cuidado. Se apoya sobre una base sin tapa formada por dos filas de pétalos de loto, los inferiores más grandes y con un contario en la parte superior. En la parte de atrás presenta roleos, característicos de la producción china desde el siglo XVII ⁵⁹. Sus peculiaridades en cuanto a *mudras*, adornos y técnica hacen pensar en un taller provincial alejado de los centros principales de producción.

Ver págs.: 173-174, 186, 195, 201, 216, 218, 223, 225, 228, 230, 246, 267 y 315.

Bibliografía:

. Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 26, pág. 134.

⁵⁹. - *Ibidem*, pág. 15.

no 44.

DHARMAPALA VAJRAPANI, Alpacanda.

Colección privada, Madrid.

Tibetano-chino, siglos XIX-XX.

Latón dorado.

Alt.: 15 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de la misma iconografía que el no 10. Existen algunas diferencias, como el que el paso a la derecha (*pratyalidha*) aparezca más marcado que en el anterior. Además lleva ornamentos formados por cabezas cortadas, una piel de tigre alrededor de la cadera, cuya cabeza aparece a la derecha, y un chal ondulante, que cumple el papel de una aureola, enmarcando la imagen. Tiene los cabellos flameados, una corona de calaveras y una *vajra* en el tocado detrás de la corona, y saca la lengua.

Se apoya sobre una base de una sola fila de pétalos de loto, sin tapa, que constituye una pieza aparte de la figura.

Un pequeño agujero en el interior hace pensar en su realización con molde, y la sitúa por lo tanto en una época tardía, y en consecuencia muestra más influencia china que el no 10, evidente especialmente en los pliegues que forman los chales al caer a los pies como volutas, rasgo que también es común a las obras de Mongolia. El aspecto dinámico no está tan marcado como es habitual en otras representaciones.

Ver págs.: 173, 174, 186, 192, 197, 216, 221, 223, 228, 230, 267, 276 y 278.

Bibliografía:

. Neven (1975), *op. cit.*, no 96 y 97, pág. 43.

. Von Schroeder (1981), *op. cit.*, no 160 A, pág. 556.

nº 45.

SYAMATARA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.445.

Tíbet, siglos XIX-XX.

Cobre dorado con restos de pintura negra en el pelo.

Alt.: 15 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Presenta la iconografía característica de la Tara verde o nepalí, igual que los nº 35, 27, 32 y 41. Tiene cara redonda de expresión sonriente. El cabello con mechones muy definidos está recogido en una *ushnisha* y lleva una diadema de cinco picos con cintas laterales muy grandes. Los pendientes tienen un dibujo que recuerda un disco en movimiento y que puede interpretarse como una derivación de la esvástica. Las manos son bastante desproporcionadas, quizás debido a su factura en un taller provincial. El loto que surge de su hombro izquierdo es una pieza repujada aparte, y se sujeta a la mano y al hombro mediante un engarce.

El modelado del cuerpo es bastante realista y la parte posterior está trabajada minuciosamente, salvo en la base, formada por dos filas de pétalos de loto y sin tapa. Se trata indudablemente de una obra de estilo provincial.

Ver págs.: 173, 183, 197, 199, 216, 217, 218, 223, 228, 230, 246, 267 y 315.

Bibliografía:

. Sotheby's, 20 de abril (1976), op. cit., lote 29, pág.7.

4.- MONGOLIA

inv. 46. **

PADMASAMBHAVA

Colección privada, Madrid.

Mongolia, siglos XVIII-XIX.

Bronce con restos de policromía.

Alt.: 77 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una efigie de Padmasambhava, uno de los Mahasiddhas, considerado como el fundador del Lamaísmo, y por lo tanto una de las iconografías más representadas. Tiene los ojos muy abiertos, en contraposición a la actitud meditativa de los Budas, y el ceño fruncido. Lleva un gorro, adornado con el sol, la luna y la llama que, como el resto de su vestimenta incluidos sus zapatos, denota una fuerte influencia china. En la mano izquierda sujeta la *kapala*, con la derecha realiza el gesto de argumentación (*vitarka mudra*). En el lateral izquierdo conserva las argollas que sujetarían otro atributo, que asomaría por encima del hombro; éste sería el *trishula* o tridente con cabezas ensartadas.

Se sienta sobre una base, sin tapa, muy característica, formada por grandes hojas palmiformes superpuestas. Por la parte posterior, el trono aparece liso y la figura trabajada con esmero. Se trata de una obra que, como suele suceder en las de tamaño grande, ha sido fundida en varias piezas.

El carácter expresionista del "retrato" de Padmasambhava está plenamente logrado a través de la expresión de la cara, los gestos y también por el empleo de la policromía: las partes que aluden a la carne del personaje están pintadas de oro, y se han empleado pigmentos azules en los ojos y en el pelo, como es habitual en Tíbet.

El tipo de base permite su localización dentro de la producción mongola de los siglos XVIII al XIX, lo cual explicaría la influencia china en la vestimenta.

Ver págs.: 171, 176, 184, 193, 196, 199, 218, 222, 223, 229, 230, 256 y 267.

Bibliografía:

- . Béguin (1991), **Tibet, art et méditation. ascètes et mystiques au musée Guimet.** Exp. Musée des Beaux Arts de Rennes, Ed. Findakly (C) nº 40, pág. 39.
- . Neven (1975), op. cit., nº 57, pág. 32.
- . Zwalf (1991), op. cit., nº 22, pág. 51.

nº 47.

DIVINIDAD FEMENINA

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 75.

China o Mongolia, siglos XIX-XX.

Latón con incrustaciones de corales, malaquita y perlas, pintura azul en el pelo y en los huecos de algunas piedras que han desaparecido.

Alt.: 24' 5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen de una divinidad femenina de pie. En la mano izquierda tiene un loto con un libro y en la derecha otro loto con un símbolo no identificado. Tiene la cara redonda de rasgos achinados, una diadema de cinco picos, la *ushnisha* muy alta, y el cabello, pintado de azul, forma debajo de la diadema pequeñas líneas paralelas y cae en tres largos mechones. Se adorna con joyas con piedras incrustadas, entre las que destaca el cinturón con colgantes, que corresponde al tipo que aparece en las imágenes de Mongolia. Lleva un chal y una falda larga, que deja los pies al descubierto, con mucho vuelo y movimiento anudada con un lazo a la cintura.

Los tallos de las flores están hechos aparte y engarzados en la imagen. La parte posterior está trabajada con mucho esmero, destacan especialmente los pliegues movidos de la falda. Se apoya sobre una base de una sola fila de pétalos de loto anchos con tapa con *visvavajra* en el centro y una especie de *yin-yang*.

Tiene características de evidente influencia china como los rasgos de la cara, el chal, el lazo que sujeta la falda..., junto con otras que aparecen en los broncees procedentes de Mongolia ⁶⁰, pero sin embargo el tipo de rostro tan redondeado resulta incongruente con el estilo mongol. Esto hace pensar en una pieza tardía y ecléctica, pero en cualquier caso de las zonas lamaístas septentrionales.

Ver págs.: 174, 176, 186, 198-199, 215, 220-225, 228, 230, 267, 279, 287 y 315.

⁶⁰. - Ver: *ibidem*, nº 120, pág. 48, y Tsultem (1982), nº 85, s/n pág.

nº 48.

YAB-YUM: DIVINIDAD TERRORIFICA CON SU PRAJNA

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 78.

China o Mongolia, siglos XIX-XX.

Latón con incrustaciones de piedras y pintura roja.

Alt.: 30 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Es una representación de una divinidad terrorífica masculina de cuatro cabezas y veinte brazos. Tiene la *ushnisha* muy alta, la diadema y el cabello trabajado con líneas paralelas, el tercer ojo vertical y la boca abierta policromados en rojo. Su *prajna* está abrazada a él de la manera habitual.

La imagen masculina cruza los brazos anteriores en la espalda de la *prajna* en el gesto de gran energía, *vajrahumkara mudra* sujetando la *vajra* y la *ghanta*. El resto de los brazos están en *vitarka mudra*, gesto de exposición. Viste una piel de animal cuya cola es visible entre sus piernas. Las piernas están en actitud dinámica dando un paso hacia la izquierda (*alidha*) pisando dos figuras para ejemplificar su triunfo sobre el mal o los enemigos de la fe.

La imagen se apoya sobre una base escalonada bastante elevada. La alta aureola atornillada está formada por líneas curvas que sugieren elementos vegetales y rematada por un Garuda. La parte posterior no está trabajada minuciosamente.

Si bien la inclusión de Garuda podría indicar un origen nepalí hay otros rasgos, como las líneas paralelas en el pelo y en la corona y los rasgos achinados, que justifican su localización dentro de un estilo tibetano de influencia china. Existen ejemplos de este tipo de aureolas mucho más

elaboradas y realizadas con la técnica del repujado atribuidas tanto a Nepal como al Tíbet central ⁶¹.

Esta imagen parece obra de un taller relativamente moderno debido a las características de su ejecución. Probablemente todas sus partes han sido realizadas con moldes, si bien ciertos elementos como la incrustación de piedras y la realización de algunos detalles muestran una terminación cuidada.

Ver págs.: 174, 176, 186, 192, 198, 199, 216, 218, 219, 221, 223, 228 y 230.

⁶¹ .— Ver Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, fig. 817, págs. 85 y 86; y Pal, (1983 I), op. cit., fig. 918, págs. 205-207.

5.- OBRAS DE PRODUCCION RECIENTE.

nº 49.

BUDA DE PIE

Colección privada, Madrid.

Ladakh o Nepal, siglos XIX-XX.

Latón.

Alt.: 17 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una imagen de Buda Sakyamuni de pie en *abhaya mudra* o ligera flexión sobre la pierna derecha, vestido con el manto monacal o *shangati* cuyo borde sujeta con la mano izquierda mientras con la mano derecha hace el gesto de no temor (*abhaya mudra*). Es una representación iconográfica cuyo origen se remonta a las primeras imágenes de Buda ⁶².

Los pronunciados rasgos de la cara en esta pieza parecen característicos del periodo de transición del estilo indio Gupta al Pala-Sena (siglos IX-XII) ⁶³. El manto que cubre los dos hombros con pliegues paralelos como cintas (según el modelo de Mathura) revela completamente un cuerpo estilizado y cae en los laterales formando profundos pliegues. En los tobillos se aprecia el borde de la *vestimenta interior*.

Se apoya sobre una base escalonada, y presenta la parte posterior modelada con esmero, aunque el manto cae casi plano y el tratamiento del volumen corporal es más somero.

⁶². — Ver Zwalf (1985), op. cit., para imágenes en el British Museum de Gandhara del siglo II al siglo V (nº 123, pág. 93; nº 121, págs. 92, 93 y 95; nº 128, págs. 95 y 96; nº 129, págs. 97 y 99), Pala del siglo VIII (nº 140, pág. 107) y Nepal de los siglos VII -VIII (nº 160, págs. 122 y 124); y Khandalavala (1988), op. cit., para ejemplos Gupta en The Asia Society de New York, en el Metropolitan Museum de la misma ciudad y en Los Angeles County Museum (fig. 3, págs. 37 y 45; fig. 4, págs. 38 y 45; fig. 5, págs. 39 y 45; fig. 7, págs. 41 y 45) y de Amaravati en el Museo de Madras (fig. II, págs. 31 y 32).

⁶³. — Ver, por ejemplo, el Vajrapurusa de la Norton Simon Foundation de Los Angeles que presenta rasgos similares y que está catalogado como una obra nepalí del siglo IX.

Podemos concluir por lo tanto que se trata de una imagen hecha siguiendo un modelo muy antiguo, probablemente un prototipo del siglo X. Ciertos detalles en la ejecución de la figura, tales como los pies excesivamente burdos y cuadrados, el cuerpo demasiado esbelto para la época e incoherente con el estilo de la cara, el pliegue del manto que sujeta en la mano izquierda que aparece tratado como si se tratara de otro objeto ⁶⁴, la manera de prolongar los rizos en la nuca hacia abajo, la terminación de la base que presenta huellas de haber sido lijada, revelan sin embargo que se trata de una obra tardía que imita un ejemplo antiguo pero con las incoherencias señaladas.

La producción reciente nepalí es muy abundante, por lo que podría proceder de ese país; sin embargo, la aleación utilizada hace pensar en una obra de la parte occidental del Himalaya, probablemente de Ladakh.

Ver págs.: 125, 157, 186, 215, 217, 223, 227, 230 y 231.

Bibliografía:

. Von Schroeder (1951), op. cit., 43C, págs. 212 y 213; 45B, 45D, 45E, págs. 216 y 217; 74E, págs. 304 y 305.

⁶⁴.— Aunque este detalle aparece en obras bastante antiguas G. Leonov señala como las tradiciones originales se habían perdido en lo que se refiere a la vestimenta de Buda en el siglos X-XI. En Rhie y Thurman (1991), op. cit., pág. 100.

nº 50:

MAITREYA

Colección privada. Madrid.

Tíbet occidental o Nepal, siglo XX.

Latón.

Alt.: 31 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Maitreya, el Buda futuro o Buda por venir, puede aparecer bajo el aspecto de Buda o de *Bodhisattva*, en este caso se trata del primer aspecto.

Está sentado sobre un trono a la manera europea (*bhadrasana*) como es habitual en él ⁶⁵; realiza con las manos el gesto de predicación o *dharmachakra mudra* extendiendo la doctrina por el mundo. A la altura de los hombros tiene dos lotos que soportan sus atributos característicos, a la derecha la *chakra* y a la izquierda el vaso de agua sagrada (*kundika*) ⁶⁶. Esta iconografía tiene su origen en la tradición de Cachemira, pero la imagen ha sido realizada recientemente. Hay una serie de rasgos que permiten probar ésto, como son la línea que aparece dividiendo la cabeza en dos mitades verticalmente, lo cual indica su fundición en molde y no de manera tradicional; el tipo de lotos intenta imitar un prototipo antiguo y aparecen de frente; la forma y disposición de los atributos, especialmente de la *chakra*; la falta de uniformidad de los rizos del pelo por la parte de atrás. En la obra coexisten dos influencias tradicionales. La Pala india en los rasgos de la cara, y la de Cachemira en el manto transparente y en la forma de los pliegues entre las piernas.

Ver págs.: 135, 157, 186, 215, 217, 220, 223, 227, 230, 236 y 267.

Bibliografía:

. Rhie y Thurman (1991), op. cit., nº 10, pág. 100; nº 33, pág. 142.

⁶⁵.— Existen representaciones de Maitreya con esta misma postura del siglo X en Nepal (ver el del British Museum, nº O.A.1967.7-13.1).

⁶⁶.— La famosa estatua de Maitreya en el monasterio de Thikse en Ladakh presenta la misma iconografía, pero tiene aspecto de *Bodhisattva* y por lo tanto va adornado con corona y joyas.

V.- CATALOGO DE OBJETOS RITUALES Y DE USO COTIDIANO.

1.- NEPAL.

no 51. **

KALASA

Colección privada, Madrid.

Nepal, siglos XVIII-XIX.

Latón y plata dorada repujada con incrustaciones de turquesas, corales y marfil.

Alt.: 27 cm.

Conservación: Regular, ha perdido algunas piedras y el eje central se ha torcido, por lo que la parte superior tiende a doblarse.

Comentario:

Se trata del vaso sagrado (*kalasa*) que contiene la *amrita* (ambrosía), líquido sagrado, licor de los dioses y elixir de la inmortalidad. Para los budistas la *kalasa* es el símbolo de Amitayus, (no 14, 30, 31, 36 y 42) el *Bodhisattva* de la vida eterna, y se utiliza para su invocación en las ceremonias de prolongación de la vida en las que el agua se transforma en *amrita*. También puede ser un relicario y contener las sustancias habituales: cenizas, huesos, trozos de ropas, etc... Suele aparecer en los altares y formando parte del *ashtamangala*. Su uso está en relación con la importancia del agua en la religión lamaísta.

Su forma característica es la globular, con base en forma de flor y con colgantes laterales. Se remata con una forma llameada que recuerda la rama del árbol de *ashoka* que crecía en Bodhgaya, y por lo tanto se asocia a la Iluminación de Buda. La pieza estudiada tiene un pie en forma de flor con ocho pétalos decorados con hilos de filigrana de plata dorada y piedras incrustadas. El cuerpo globular es de plata con restos de dorado y adornos repujados a base de festones, *kirtimukhas* y temas florales. Las tiras laterales

y el remate superior de forma llameada sujeto al eje central son de latón dorado con decoración también de filigrana e incrustaciones de piedras.

La decoración muy colorista y movida se ha realizado a base de piedras (turquesas de diferentes tonalidades, corales, cornalinas, y marfil, quizás trozos de dientes) sobre un fondo de filigrana que reproduce temas vegetales. En el remate superior aparece la joya flameada, *chintimani*. Las piedras por su forma, podrían provenir de joyas tibetanas, sin embargo están engarzadas al estilo nepalí. Por lo tanto, puede tratarse de una obra hecha en Tíbet por artesanos *newars*.

Ver págs.: 156, 186, 187, 192, 197, 198, 230, 275, 281, 308 y 314.

Bibliografía:

. Béguin (1977), *op. cit.*, nº 326, pág. 258 v 262.

nº 52. **

ALTAR CON MOLINOS DE ORACIONES

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.360.

Nepal, siglos XVIII-XIX.

Cobre dorado, latón, y plata con turquesas y corales.

Alt.: 54 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una fila de molinos de oración dentro de una especie de altar-caja, un tipo de objeto poco usual por su tamaño y su profusa iconografía.

El altar está formado por tres compartimientos. El central tiene trece molinos con líneas de *mantras* repujadas separadas por una fila de turquesas. En los compartimientos superiores e inferiores hay, en cada uno de ellos, cinco placas que han sido realizadas aparte, con divinidades tántricas de múltiples brazos (en el centro de la inferior aparece la representación de la diosa hindú Durga con dieciocho brazos, la iconografía habitual de la diosa en Nepal), y alrededor corales y turquesas en forma de flores, pequeñas figuras agachadas que sujetan algo en la mano que pueden identificarse con los donantes por su aspecto principesco, y dragones ⁶⁷. Todo esto está dispuesto sobre un fondo con decoración incisa vegetal. El remate final está formado por cuatro dragones que custodian una montaña, sobre la que se alza otra pequeña figura, como las del cuerpo inferior, que representa a un donante. Esta montaña representa el monte Kailasa, sagrado para los tibetanos, y morada de Siva para los hindúes.

⁶⁷. — El tema de los dragones llega de China a través de Tíbet donde se generaliza en el siglo XVII.

Este tipo de altar se colocaba en el interior de los monasterios, adosado a una pared, razón por la cual la parte posterior no tiene decoración. Es una pieza característica de Nepal tanto por lo ecléctico de su iconografía (los dragones de origen chino aparecen junto a divinidades hindúes como Durga), como por la técnica utilizada: empleo del repujado y de las incrustaciones de piedras. Se trata de una obra realizada con un modelado cuidadoso que permite captar los abundantes detalles de su decoración.

Ver págs.: 156, 183, 186, 187, 192, 197, 198, 282, 287 y 301.

nº 53.

MA-PHUR

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.220.

Nepal, siglo XIX.

Latón con turquesas y corales.

Alt.: 71 cm.

Conservación: Regular, ha perdido parte de los florones que remataban la corona.

Comentario:

Se trata de un tipo de *phurpa* de tamaño muy grande (T. *Ma-phur*), del tipo que se usa sólo para adoración, se guarda en los templos y es considerado el depósito de todo el poder distribuido entre los *phurpas* de los monjes. Es además el símbolo del Dalai Lama. También se usa para marcar el centro del *phurpa-mandala*. Consta de una daga de tres filos y de un mango con una *makara*, *vajras* y una divinidad de tres caras, una de ellas terrorífica, otra con los ojos muy abiertos y tercer ojo, y la tercera con ojos rasgados y *urna* en forma de punto. Como es usual en este tipo de objetos, está compuesta por varias piezas (cinco), algunas de ellas repujadas, sujetas con grapas, tornillos o encajadas unas dentro de otras.

Ver págs.: 156, 192, 198, 276, 279, 321, 323 y 324.

Bibliografía:

. Clarke (1992), "A group of Sino-Mongolian metalwork in the Tibetan Style". *Orientations*. vol. 23, may, nº 5, (A), pág. 75.

nº 54.

GAHU

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.447.

Nepal, siglo XIX.

Cobre repujado con incrustaciones de plata, en el interior imagen de arcilla.

Alt.: 12'5 cm. por 8'5 cm. de ancho.

Conservación: Buena.

Comentario:

Los *gahu* son en sentido estricto cajas, altares-relicarios portátiles que se llevan, si son pequeños colgando del cuello como collares y, si son grandes, siempre que se viaja sujetos a la faja, la silla de montar, o en bandolera. Cuando no se trasladan se colocan en el altar doméstico como pequeñas capillas y son objeto de adoración y circunvalación. Se realizan pocos en la actualidad, y son sobre todo del tipo pequeño que se cuelga del cuello o se coloca en el tocado como adorno. En este caso se trata de un relicario-altar portátil de viaje, del tipo que se lleva sujeto al cinturón o cruzado sobre el pecho. Son bastante grandes con pequeñas capillas en forma de trifolio, rectangulares u ovaladas (la forma del objeto y la del hueco que deja ver la capilla son casi siempre iguales), realizados en metal, y contienen pequeñas imágenes que pueden ser pintadas (p. 30) o un *tsha-tsha*, como en este caso, visible o no a través de una abertura en forma de arco o ventana en el centro (en tiempos recientes protegida por un cristal), y amuletos como *mantras-dharanis*, objetos bendecidos por *lamas*, trozos de hábitos de monjes, reliquias, etc..., que sirven como protección de los ladrones y los ataques de todo tipo.

Esta pieza está realizada en una aleación cobriza con aplicaciones de plata que representan el *ashtamangala*, con los símbolos realizados al modo tibetano. En la parte inferior aparecen montañas estilizadas de tradición china. A través de la ventana en forma de trifolio, enmarcada por un friso de cuentas del

mismo modo que el borde exterior, vemos la imagen del interior (un *tsha-tsha*) de Buda en *bhumisparsa mudra*, tomando la tierra por testigo, con dos *bodhisattvas*, apenas visibles, a los lados.

Los *tsha-tsha* son pequeños relieves realizados, generalmente con molde, con una mezcla de arcilla y de cenizas de algún personaje especialmente venerado, que se colocan también en el interior de las *stupas* y de las imágenes religiosas durante la ceremonia de la consagración. Sus cualidades espirituales provienen de la mezcla de la arcilla (mezclada con mantequilla para hacerla más flexible) con piedras preciosas molidas, trocitos de metal, granos de cereales y sobre todo con las cenizas provenientes de la cremación y los huesos pulverizados de personajes reputados por su santidad, o de *lamas* especialmente virtuosos (sólo se incineraba a las personalidades).

Ver págs.: 156, 183, 187, 189, 192, 198, 230, 233, 268, 271, 275, 292 y 308.

nº 55.

AMULETO

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.219.

Nepal, siglo XIX.

Latón dorado, coral y turquesas.

Alt.: 8'5 cm. Ancho: 9 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Este objeto, junto con los siguientes   , constituye una muestra de una producción nepalí muy decorativa, que se inicia alrededor del siglo XVIII, en la que se emplea la incrustación de piedras y la falsa filigrana. La mayoría de las piezas catalogadas en los museos son de la primera mitad del siglo XIX.

Este amuleto, de forma cuatrilobulada representa a un *bodhisattva* en *padmasana*, postura de meditación, y tres flores esquematizadas, utilizando para ello incrustaciones de piedras (la que forma la cara está trabajada en relieve) y falsa filigrana.

Ver págs.: 156, 186, 197, 198 y 308.

Bibliografía:

- . Béguin (1977), op. cit., nº 368, pag. 281, ill. pag. 280.
- . Béguin (1980), op. cit., pag. 120 (M. Guimet, MA 4939)
- . Reynolds y otros (1986), op. cit., S44, pag. 120 y 121.

 58.

AMULETO-MEDALLON

Museo de Arte Oriental, Real Monasterio de Santo Tomás, Avila.

Nepal, siglo XIX.

Cobre dorado con incrustaciones de coral, turquesas y vidrio negro.

Diámetro: 7 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Este amuleto circular tiene en el centro una imagen con cuatro brazos, que podría tratarse tanto de Vishnu como de un *bodhisattva*, rodeada por aureolas con piedras incrustadas. Está realizado con la técnica que combina la falsa filigrana con las incrustaciones de piedras y tiene una cadena para colgarlo.

Ver págs.: 156, 190, 197, 198, 259 y 308.

 59.

AMULETO-MEDALLON

Museo de Arte Oriental, Real Monasterio de Santo Tomás, Avila.

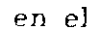
Nepal, siglo XIX.

Cobre dorado con incrustaciones de turquesas y coral.

Alt.: 7 cm. Ancho: 6 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Esta pieza de forma triangular lobulada, presenta en la parte superior una figura de dos brazos en *padmasana*, postura de meditación, que (como en el ) podría ser un *bodhisattva* o tratarse de Vishnu. La cabeza o máscara, flanqueada por dos flores, que aparece debajo podría por tanto interpretarse como *kirtimukha* o Garuda. Toda la pieza está adornada con incrustaciones de turquesas y corales.

Ver págs.: 156, 183, 197, 198, 277 y 308.

nº 53.

AMULETO-MASCARA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.291.

Nepal, siglo XIX.

Plata, turquesas y corales, piedras de vidrio negro, blanco y policromado.

Alt.: 9 cm. Ancho: 9 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de un amuleto con una máscara de *Kirtimukha* formada por piedras incrustadas (turquesas, corales, vidrio) con falsa filigrana de plata sobre una plancha del mismo material. Algunas de las turquesas son muy grandes y presentan un aspecto opaco.

Ver págs.: 156, 190, 198, 277 y 308.

no 59.

CAJA CON LINGAM

Colección privada, Madrid.

Nepal, siglo XIX-principios del siglo XX.

Cobre repujado y cincelado con incrustaciones de turquesas y *lingam* de piedra tallada con muescas.

Diámetro caja: 14 cm. Alt.: 6'5 cm. Largo lingam: 10 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de un objeto poco frecuente, una caja redonda, y cuya función no está clara aunque en la actualidad guarda en su interior un *lingam*. En Tíbet no suelen usarse los *lingams* ⁶⁸, aunque sí en Nepal, debido a su eclecticismo, y desde luego en India.

Tanto las paredes como la tapa de la caja son de cobre repujado sujetas con clavos y decoradas profusamente. En la tapa de la caja aparecen seis *mantras* (realizados en la escritura india del tipo *lantsa* utilizada en los siglos XVIII-XIX) que alternan con turquesas insertadas sobre un follaje de volutas.

En el centro se representa el tema de la lucha entre un *makara* y una serpiente. Este tema no existe en la iconografía tradicional, y es un ejemplo más de incoherencia, muy característica de los trabajos llevados a cabo en Nepal a partir del siglo XIX.

Las paredes se decoran con pájaros que forman un friso de tipo tradicional centroasiático con influencia sásanida, y entre ellos aparecen flores, también sobre follaje, bordeado todo por dos "greca" chinas. En la parte inferior o base de la caja aparece la *visvavajra* con el disco en movimiento en el centro, que parece indicar su uso en Tíbet ⁶⁹.

⁶⁸ .- Se supone que representa al *lingam* rojo de Yama y que procede de un monasterio de monjas de la orden Gelukpa. Esto no resulta muy creíble dado que la Gelukpa es la orden menos dada a ceremonias secretas tántricas, y parece poco probable que utilizaran *lingams*.

⁶⁹ .- A. Neven (1975), op. cit., pág. 18.

El *lingam* que se guarda en su interior no tiene por qué proceder de la misma zona, ni ser de la misma época. Está hecho de piedra y desgastado.

Supuestamente procede del monasterio de monjas de Phuntsholing, situado al oeste de Tashilunpo que pertenece a la orden Gelukpa, pero como ya hemos dicho los *lingams* no se utilizan en Tíbet, por lo cual nos inclinamos a pensar que se trata de una obra fabricada en Nepal para Tíbet.

Parece haber pertenecido a la colección Younghusband, lo cual permite datarlo en torno al siglo XIX ⁷⁰.

Ver págs.: 157, 183, 192, 198, 225, 276, 279, 282, 289 y 300.

⁷⁰. - Según nota manuscrita del coleccionista.

~~no~~ 80. **

JARRA-LAMPARA DE MANTEQUILLA

Colección privada, Madrid.

Nepal, siglos XIX-XX.

Latón.

Alt.: 40 cm.

Conservación: Buena

Comentario:

Las lámparas de mantequilla (T. *marme*) arden continuamente en los altares. La mantequilla de yak fundida se pone alrededor de una mecha de algodón. En este caso se trata de una jarra en cuyo interior se guarda la mantequilla, que se extrae con la cuchara que cuelga del asa y se deposita en la lámpara ⁷¹. Tiene una decoración muy profusa con *nagas*, *makaras*, frisos con calaveras, y representaciones iconográficas de divinidades hindúes, como la de Ganesh bajo una aureola de flores con una de sus consortes y su vehículo la rata. En la parte del asa, con forma de serpiente, aparece Krishna niño venciendo a la serpiente y delante, en la lámpara, dos dragones con dos estandartes muy tibetanos. La serpiente se despliega mostrando sus nueve cabezas que forman una especie de doselete sobre una divinidad femenina que sujeta una *shankha*. En el soporte de la lámpara aparece una *dakini* bailando.

La elaboración de la pieza es buena, pero ciertos elementos muestran, como en la pieza anterior, cierta incoherencia ritual: el empleo de calaveras, no demasiado justificado en un objeto que en principio no parece relacionado con ceremonias exorcistas para las que se reservan los símbolos macabros. La jarra se ha fundido en varias piezas añadiéndose después la decoración, con pequeños círculos incisos en la parte donde aparecen los *nagas*.

⁷¹.- Existen ejemplares parecidos en el Horniman Museum de Londres y en el Museo de Nepal, Katmandú.

Estas características, junto con la aparición de temas iconográficos hindúes, apoya su clasificación dentro de un estilo nepalí tardío.

Ver págs.: 156, 186, 193, 216, 223, 230, 260, 276, 287, 292 y 316.

Bibliografía:

. Waldschmidt (1969), op. cit., nº 44, pág. 137.

no 31.

MANDALA

Museo de Arte Oriental, Real Monasterio de Santo Tomás, Avila.

Nepal, siglo XX.

Cobre repujado.

Alt.: 29'7 cm. Ancho: 25 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

El *mandala* (T. *Kyil-kor*) es un término sánscrito que describe un disco o círculo y por derivación un recinto, un palacio, un lugar de recogimiento frente a la confusión exterior, y se utiliza como instrumento para la meditación sobre la divinidad concreta a la que está dedicado el *mandala*.

Es un cosmograma que alude a una realidad subjetiva, un círculo místico, una proyección en dos dimensiones de la *stupa* y es el diagrama más representativo del arte tibetano.

La pieza estudiada consiste en una plancha de cobre repujado que representa el *mandala* de una divinidad de seis brazos, que aparece en el centro. En la parte superior aparecen otras divinidades de tipo pacífico, entre las que se encuentran Amitayus, Manjusri y dos Taras, y en la parte inferior divinidades terroríficas (Vajrapani flanqueado por dos *dakinis* bailando). Esta disposición del *mandala* en el centro, las divinidades pacíficas arriba y las divinidades terroríficas abajo es la misma que se utiliza en los *thankas*, y une en un mismo plano la perspectiva paralela (la de las divinidades) y la perpendicular (la del *mandala*). También aparecen, a ambos lados, en la parte inferior dos monogramas de los 10 Poderosos y debajo un friso con montañas estilizadas, de influencia china. Todo ello está sobre un fondo de follaje.

El *mandala*, como es habitual, aparece rodeado de círculos de llamas (símbolo de la conciencia que quema la ignorancia), de *vajras* (que representan el conocimiento superior, la Iluminación) y de pétalos de loto (que aluden al renacimiento espiritual) que garantizan su poder y le protegen del mundo exterior. Dentro de estos círculos hay un cuadrado (la

mansión sagrada) enmarcado por otro, con cuatro puertas (*toranas*). Todo ello está rodeado por una serie de elementos entre los que están los símbolos del *ashtamangala* (el estandarte, los peces, la rueda, el *kalasa*, la sombrilla, el loto, el nudo sin fin y la caracola).

Ver págs.: 156, 192, 216, 228, 230, 238, 239, 246, 268, 271, 275, 279, 282, 283, 285, 292 y 301.

Bibliografía:

. Pal (1991). op. cit., nº 74, pág. 135.

2.- TIBET.

nº 82.

STUPA

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglos XIII-XV.

Latón.

Alt.: 19 cm.Conservación: Buena.Comentario:

Se trata del símbolo budista más universal utilizado ya en el budismo primitivo. Puede ser de varios tipos, en este caso es una *stupa* portátil, del tipo que solían hacerse con fines conmemorativos y contener reliquias, y cumple la doble función de relicario y objeto de culto.

La pieza estudiada es del tipo Kadampa, que se supone introducido por Atisa en el siglo XI, también llamada tipo Nalanda o tipo Pala, por ser características de India en este período (siglos XI-XII); las copias tibetanas pueden ser posteriores ⁷².

Se caracteriza por: la bóveda (*anda*) en forma de campana casi cilíndrica, generalmente tan alta como el diámetro de la base, y con las paredes casi verticales, los anillos con contornos a media altura, que recuerdan la balaustrada del ambulatorio que se circunvala en las *stupas*; la *harmika* cruciforme señalando los puntos cardinales, que recuerda las puertas de un *mandala*, y alude, por lo tanto, a la idea de edificio, de espacio sagrado acotado; los anillos que en la pieza estudiada son diez ⁷³; el parasol en forma

⁷².— Para un ejemplo de este tipo en el Museo de Newark (nº 81.23) ver V. Reynolds y otros (1986), op. cit., vol. III, págs. 70-71 y 73 y, A. Heller (1989), "Tibetan Sculpture and Painting in the Newark Museum", *Arts of Asia*, vol. 19, Sept-Oct, nº 5, págs. 139-147 (A), fig. 104, que da su datación exacta (por el análisis de los granos conservados en su interior) en 1230 y la localiza en Tíbet.

⁷³.— Aunque el número clásico es de trece se da el caso de que sean menos. Ver la citada *stupa* del Museo de Newark publicada en Reynolds y otros (1986), pág. 71.

de pétalos de loto bastante ancho, rematado por un capullo de loto ⁷⁴; la base de pétalos de loto (*padmasana*) que en la pieza estudiada son gruesos y del tipo Pala, es decir, los de abajo no son simétricos respecto a los de arriba, sino un poco más grandes, y están rematados por contrarios. Ha sido consagrada, pero la tapa de la base no presenta marcas y es de una aleación más cobriza.

Ver págs.: 167, 268, 274, 308, 314 y 315.

Bibliografía:

- . Pal (1991), op. cit., nº 55, pág. 113.
- . Zwalf (1955), op. cit., nº 195, pág. 139.

⁷⁴. — Existe otro tipo de stupa Kadampa con la luna y el sol como remates, colgantes en el parasol y adornos en la *harmika*, ver R. T. Hatt (1982), "A Thirteenth Century Tibetan Reliquary. An Iconographic and Physical Analysis", *Artibus Asiae*, vol. 42, nº 2-3 (A), pág. 194.

22 83. **

DAKA (T. Tokye Chenpo)

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8,195.

Tíbet, siglos XVI-XVII.

Latón con pátina oscura.

Alt.: 6 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Daka, divinidad de aspecto terrorífico, considerado como un aspecto de Heruka, o una forma terrorífica de Vajrasattva, es la forma masculina de *Dakini*. En Tíbet es considerado como un espíritu terrestre que devora las malas influencias (su nombre tibetano significa "el devorador"), y es invocado en rituales relacionados con la curación de enfermedades ⁷⁵. Estas ceremonias son exorcismos purificadores (se supone que devora simbólicamente los pecados), en las que se fumigan hierbas (junípero, romero, sándalo, otras hierbas medicinales e incienso) usando un soporte especial, o colocando el objeto encima de la boca del enfermo para que sirva de conducto para las medicinas. Daka se suele representar con aspecto grotesco, las piernas flexionadas y abiertas, en una postura que sugiere el baile (tanto *dakas* como *dakinis* bailan en el espacio), con la cabeza hacia atrás y la boca abierta, de manera que parece reír de las desgracias humanas pasajeras, sujetando en ambas manos en *vajrahumkara mudra*, gesto de gran energía, la *vajra* y la campana.

La pieza estudiada se apoya sobre una base de una sola fila de pétalos de loto, sin tapa, es decir sin consagrar, porque no es en realidad una imagen. La espalda está modelada con cuidado. Lleva chales flotantes de tipo chino, lo cual permite una datación tardía, y está ejecutado de forma bastante burda sin definir demasiado los detalles; esto puede indicar que se trata de una obra de un taller provincial. Parece que este tipo de objetos no se empleaban en Nepal.

⁷⁵ .- Pal (1991), op. cit., nº 89, págs. 129 y 130.

Ver págs.: 171, 221, 228, 278 y 279.

Bibliografía:

- . Béguin (1977), op. cit., nº 33, pag. 259, ill. pag. 265.
- . Béguin (1980), op. cit., págs. 117 y 118.
- . Christie's, Catálogo de venta. London, 11 de diciembre (1973), "Important Indian, Tibetan, Nepalese and Chinese Works of Art". (C), nº 167, págs. 84 y 85; 19 de junio (1973), "Important Tibetan and Nepalese Bronzes & Thankas". nº 159, pag. 55.
- . Lessing (1958), op. cit., nº 4, págs. 252-255, ill. pag. 253.
- . Neven (1975), op. cit., nº 134, pag. 54.
- . Pal (1991), op. cit., nº 69, págs. 129 y 130.
- . Von Schroeder (1951), op. cit., 93E, págs. 354 y 355, 120A, pag. 444.
- . Sierksma (1966), op. cit., pag. 157, nº 33.

nº 64.

GHANTA (T. Dil-bu)

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglo XVI y siglo XVIII.

Latón y aleación especial.

Alt.: 18 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

La campana (*ghanta*) se asocia en el budismo tibetano a la *vajra*, los dos objetos son manipulados a la vez por los monjes en los rituales. Su sonido también ocupa un lugar importante en los ritos y, por lo tanto, es frecuente que se utilicen aleaciones especiales (resultado de la mezcla de varios metales) que produzcan un sonido bello.

En esta pieza, la decoración estampada (cada motivo se aplica por separado) en la campana consiste en *kirtimukhas* unidas por festones, entre los que se intercalan *vajras* y joyas sagradas, frisos con *vajras* (horizontales y verticales) y *mantras* en sánscrito dentro de pétalos de loto.

En el asa, que al hacer la campana se funde aparte ⁷⁶ y es de otra aleación, en este caso de latón, aparece una divinidad con una sola cara modelada bastante burdamente que parece sujetar un *phurpa*; se remata por una *vajra* de cinco garfios, que surgen de *makaras*. En el interior de la campana hay un loto en el centro y un *mantra* en un lateral.

El aspecto de la pieza es bastante vulgar, el modelado no parece muy cuidado, quizás se trate de un estilo provincial.

⁷⁶.- Ver el estudio de campo realizado por V. Ronge y N. G. Ronge (1980), op. cit., pág. 271, sobre los métodos de fundición de campanas utilizados por los artesanos tibetanos. Según este estudio el cuerpo de la campana se realiza mediante el método de la fundición por arena, estampándose luego la decoración, mientras el asa se suele realizar con un molde reutilizable.

Las dos partes de la campana han sido realizadas en diferentes épocas, el mango es del siglo XVI y el cuerpo de la campana del siglo XVIII. La mayoría de este tipo de objetos rituales fueron hechos en Derge (este de Tíbet), famoso centro de producción de metales.

Ver págs.: 171, 173, 268, 277, 279, 282 y 313.

Bibliografía:

. Olson (1973), **Catalogue of the Tibetan Collection and other lamaist Articles in The Newark Museum. Prayer and Objects Associated with Prayer, Music and Musical Instruments, Ritualistic Objects.** vol. 2, Newark, The Newark Museum. (C) Plate XVIII, págs. 35 y 36.

24 M.

SELLO

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglos XVII-XVIII.

Plata y hierro.

Largo: 6 cm.

Conservación:

Comentario:

El uso de sellos en Tíbet por personas de cierta categoría social es una costumbre importada de China. Se usan impregnándose con tinta negra o cera para personalizar documentos de todo tipo.

La pieza estudiada es un sello cuya marca consiste en un medallón con la esvástica. Tiene la parte superior decorada con los símbolos budistas de los peces y los pétalos de loto.

Ver págs.: 171, 173, 187, 268, 291 y 328.

no 88.

VISVAVAJRA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.398.

Tíbet, siglo XVIII.

Latón y turquesa.

Alt.: 10'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de un objeto ritual, formado por dos *vajras* cruzadas, que simboliza el equilibrio. Presenta la parte de atrás plana, quizás porque fue realizado para ser apoyado sobre una superficie. Tiene la forma habitual de las *vajras*. Los garfios de éstas surgen de la boca de *makaras* estilizadas; los pétalos de loto, sin embargo, no aparecen. En el centro y dentro de un cabujón cuadrado hay una turquesa, la piedra más valorada en Tíbet y a la que se atribuyen poderes mágicos.

Ver págs.: 173, 186, 198, 276, 279 y 312.

nº 87.

VAJRA (T. Dorje)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid, nº 1970/60/12.

Tíbet, siglos XVIII-XIX.

Latón con pátina oscura.

Largo: 10'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

La *vajra* es el símbolo por excelencia del budismo tibetano; alude a lo indestructible, a lo permanente y puede ser considerado como un receptáculo de energía, de ahí su utilización tradicionalmente como arma para luchar contra las fuerzas maléficas. Está presente en la mayor parte de las ceremonias, utilizándose como acompañamiento de los gestos rituales o *mudras*, casi siempre en combinación con la *ghanta*. En este caso presenta cinco garfios, cada uno de los cuales sale de la cabeza de una *makara*. El centro, la parte por la que se sujeta durante los ritos, está formado por una parte lisa y dos filas de pétalos de loto, siendo esta la tipología más usual.

En Tíbet las *vajras* suelen tener cinco garfios (aunque también existen con nueve) que evocan la disposición de los cinco Jina Budas y el lugar donde convergen representa al Adibuda. Los garfios que se cierran en la punta, como en la pieza estudiada, son propios de obras tardías.

Ver págs.: 173, 186, 268, 276, 279 y 312.

Bibliografía:

. Zwalf (1985), op. cit., nº 202, pág. 144.

no 88.

GHANTA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.221.

Tíbet, siglos XVIII-XIX.

Latón y aleación especial plateada.

Alt.: 17'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Como es habitual, la decoración en el cuerpo de la campana ha sido estampada con máscaras de *kirtimukha* de cuya boca salen guirnaldas, frisos con vajras, lotos y *mantras*; estos últimos se corresponden a los sonidos que produce la campana.

Está rematada en la parte superior por una *vajra* de nueve garfios, la cabeza de una divinidad y una anilla. El interior de la campana presenta un tema floral en el centro.

La fundición no es muy buena, por lo que en el cuerpo de la campana la decoración queda poco definida. El mango presenta también un modelado grueso.

Ver págs.: 173, 186, 267, 277, 279, 282, 300 y 313.

nº 89.

GHANTA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.452.

Tíbet, siglos XVIII-XIX.

Latón y aleación especial plateada con pátina oscura.

Alt.: 18'3 cm.

Conservación: Regular. El mango está muy desgastado por el uso.

Comentario:

Esta campana está decorada con *cenefas* de *vajras* (horizontales y verticales) y *chakras*, además tiene pétalos de loto con *mantras* en la parte superior y en el interior. El mango está formado por la cabeza de un *bodhisattva* (quizás con dos caras, aunque esto no se puede asegurar, ya que los rasgos están desgastados por el frotamiento) y una *vajra*. Como es habitual, el asa es de una aleación diferente a la campana.

Ver págs.: 173, 186, 267, 268, 279, 282, 300 y 313.

nº 70.

MOLINO DE ORACIONES DE MESA.

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.294.

Tibetano-chino, siglos XVIII-XIX.

Latón y cobre.

Alt.: 22 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Es un molino de oraciones para colocar sobre una mesa y hacerlo girar con la mano ⁷⁷. Tiene forma de pagoda china poligonal con aberturas en forma de trifolio, a través de las cuales se ve el molino que hay en el interior (con *mantras* escritos en sánscrito y realizado en una aleación más cobriza), un remate en forma de capullo de loto, y una cenefa en la parte superior con murciélagos vistos en perspectiva caballera. Se apoya sobre una base de dos filas de pétalos de loto con una greca en la parte inferior. La decoración que cubre toda la superficie ha sido realizada mediante la técnica del repujado.

Ver págs.: 174, 186, 192, 267, 268, 282, 289, 300, 301 y 306.

⁷⁷.- Ver el ejemplar del museo Victoria y Alberto de Londres (nº IM 119-1911) publicado por J. Clarke (1992), op. cit., pág. 74.

71.

PHURPA

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglos XVIII-XIX.

Latón.

Largo: 22'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Entre los objetos más utilizados por el sacerdote en las ceremonias exorcistas para identificarse con la divinidad terrorífica y expulsar a los espíritus malignos están los puñales o cuchillos rituales (S. *Kila*, T. *Phurpa*). Estos son junto con la *vajra* los símbolos o emblemas más característicos del Lamaísmo.

La pieza estudiada está dentro del tipo de *phurpas* utilizados sólo para la adoración, adornados con imágenes de la divinidad *phurpa* con alas y/o armado con un *phurpa*, de forma que no se pueden frotar entre las manos. Suelen tener la sección de la hoja de la daga en forma de T, y son poco frecuentes. Consta de las partes habituales que han sido fundidas por separado: daga de triple hoja, *makaras*, nudo sin fin, *vajra*, una especie de cuerda y pétalos de loto horadados; todo ello rematado por una figura alada que representa a Vajrakila, la personificación del *phurpa* (aunque a veces se identifica con Hayagriva porque de su cabello llameado salen tres cabezas de caballo), *vidam* del panteón Nyingmapa, quizás tomado de la religión Bon, dando un paso a la derecha con tres cabezas y cuatro brazos (dos de los cuales están unidos a las alas mientras los anteriores sujetan el *phurpa*). La representación de la divinidad en el *phurpa* es fundamental pues es de ella de donde procede la energía del instrumento, que a su vez es su representación.

El estilo de la imagen en este caso es de difícil identificación por no estar los detalles muy definidos, aunque la forma rizada de los chales indica una influencia china.

Ver págs.: 173, 186, 193, 228, 268, 276, 279, 292, 321, 323 y 324.

no 72.

PARASU

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglo XVIII-principios del XIX.

Latón y hierro.

Largo: 44 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una especie de hacha con el mango muy largo y aspecto de cetro. Es uno de los atributos de Samvara (no 4) y muy similar a la *ankusa*, gancho en forma de trompa de elefante utilizado para domar a estos animales. La pieza estudiada tiene una parte muy larga de hierro que le da aspecto de cetro rematado por una medio *vajra* pequeña. La parte superior está formada por dos medias *vajras* y una hoja en forma de hacha que sale de la boca de una *makara*.

Ver págs.: 173, 186, 187 y 276.

Bibliografía:

. Sotheby's, Catálogo de venta. London, 5 de febrero (1979), nº 44, pág. 15.

nº 73.

MASCARA-RECIPIENTE

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglos XVIII-XIX.

Bronce.

Largo: 13'5 cm. Ancho: 10 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Esta máscara, que representa a una divinidad terrorífica con la boca abierta, se usaba como objeto ritual para contener el agua lustral o para la quema de granos o incienso, que al fumigarse ayudan a liberarse de los malos espíritus. La divinidad está representada con los ojos desorbitados, el tercer ojo vertical, y grandes colmillos que le dan un aspecto muy impresionante. Lleva una diadema de cinco puntas adornada con cuatro calaveras, cuyas cintas se levantan hacia arriba, y está adornada con pendientes. Se apoya, como es habitual, sobre tres patas en forma de atlantes-esqueletos. El fondo está cubierto de pequeños círculos incisos. Este tipo de objetos eran muy frecuentes por lo que se fabricaban en gran cantidad.

Ver págs.: 173, 184 y 316.

Bibliografía:

. Pal y Hsien Chi Tseng (1970). op. cit., nº 69, pág. 55.

no 74.

MASCARA-RECIPIENTE

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.343.

Tíbet siglos XVIII-XIX.

Bronce.

Largo: 14'5 cm. Ancho: 10 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Es una máscara similar a la anterior (**no 73**), tanto en la forma como en su utilidad. La divinidad de expresión terrorífica es similar, pero presenta en el centro de la *ushnisha* una pequeña figura. Las patas están formadas por tres pequeñas figuras arrodilladas con aspecto de esqueletos.

Ver págs.: 173, 184 y 316.

no 75.

PENDIENTE (T. So Jee)

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.222.

Tíbet, siglos XVIII-XIX.

Cobre con perlas, turquesas y vidrio.

Largo: 14'5 cm.

Conservación: Regular. Ha perdido parte del dorado así como algunas de las láminas de turquesa. La piedra del final tiene la punta rota.

Comentario:

Este tipo de pendientes largos los llevan en la oreja izquierda los oficiales laicos. Del aro que se engancha en la oreja cuelga un eje adornado con filigrana de cobre dorado, una perla irregular, cuentas formadas por láminas de turquesa, y al final una gran piedra de vidrio del mismo color en forma de lágrima.

Ver págs.: 173, 183, 190, 198, 199 y 329.

no 76.

VAJRA (T. Dorje)

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.457.

Tíbet, siglo XIX.

Aleación cobriza.

Largo: 13'5 cm.

Conservación: Buena, presenta pocas huellas de desgaste.

Comentario:

Esta pieza de características similares al no 67, presenta sin embargo nueve garfios. La ornamentación se reduce prácticamente al mínimo, no aparecen las *makaras*, pero sí los pétalos de loto alrededor de la zona central. Como la pieza anterior resulta difícil de datar, pero probablemente es tardía. Ver págs.: 173, 183, 268, 279 y 312.

no 77.

GHANTA

Colección privada, Madrid.

Tíbet occidental, siglo XIX.

Bronce y aleación especial.

Alt.: 23'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

La decoración de esta campana ha sido distribuida de forma muy similar a la anterior (no 69). El mango está unido al cuerpo de la campana a través de una anilla rematada por la cabeza de una divinidad, con una sola cara y una *vajra* de nueve garfios. Como es usual se trata de dos piezas de diferentes aleaciones, y quizás de épocas diferentes. Los relieves en la campana son muy bastos, muy lineales, mientras que la cara que aparece en

el mango está más cuidada y tiene rasgos clásicos. En el interior de la campana aparece una inscripción.

Ver págs.: 164, 173, 184, 279, 282 y 313.

nº 78.

MOLINO DE ORACIONES (T. Mani'khor-lo)

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglo XIX.

Marfil plata y bambú.

Largo: 26'5 cm. Largo del molino: 13 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Esta pieza tiene el tambor de marfil decorado con las figuras de seis Budas en diferentes *mudras* y *mantras* en escritura tibetana. Las tapas del molino son de plata, la superior está decorada con pétalos de loto y temas vegetales muy estilizados, y la inferior con una *vishvavajra*. La cadena que marca las vueltas al molino acaba en una pesada bola. El mango es de bambú. Los molinos de oración de marfil son raros y podrían estar fabricados reutilizando brazaletes indios.

Ver págs.: 173, 187, 190, 230, 268, 279, 282, 301 y 306.

no 79.

MOLINO DE ORACIONES

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.443.

Tíbet, mediados del siglo XIX.

Plata, madera y papel.

Largo: 26'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Este molino, quizás realizado con molde, presenta decoración incisa exterior con *mantras*. En la tapa inferior tiene una *visvavajra*, y en la superior decoración vegetal y un remate en forma de capullo de loto. Todo el fondo está cubierto de pequeñas incisiones en forma de círculos.

El mango es de madera con los extremos reforzados con metal. En el interior hay un rollo de papel con oraciones escrito con tinta dorada sobre un papel verdoso.

Ver págs.: 173, 187, 190, 267, 268, 279, 282, 300, 301 y 306.

~~no~~ 30. **

LAMPARA DE MANTEQUILLA (T. MAR-ME)

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglo XIX.

Plata.

Alt.: 18'5 Cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de una de las lámparas características que aparecen en los altares y constituyen un utensilio religioso imprescindible en templos y capillas. Suelen estar formadas por tres piezas: el cáliz, el vaso globular o *kalasa* y el pie.

Esta tiene forma de copa decorada con frisos de pétalos de lotos y en la base una *kalasa* con decoración cincelada y motivos lotiformes. En el pie hay pétalos de loto muy estilizados, del tipo que aparecen en Tíbet por influencia china con posterioridad al siglo XVIII. Este tipo en forma de copa es el más frecuente, pero también las hay con el cáliz completamente semicircular ⁷⁸, que para algunos autores estarían influenciadas por el cáliz cristiano ⁷⁹. Por su decoración podemos considerarla una obra tibetana. Además, los tibetanos han sido desde tiempos antiguos reconocidos por su habilidad para trabajar la plata.

Ver págs.: 173, 187, 275 y 316.

Bibliografía:

. Béguin (1977), op. cit., nº 363, págs. 277 y 278.

⁷⁸ .- Para el primer tipo ver el ejemplo del Victoria & Albert Museum de Londres (nº 527-1905) publicado en Clarke (1992), op. cit., pág. 67, y el del Museo de Newark (nº 20.356) publicado en Olson (1973), op. cit., plate XX, págs. 38 y 39. Para el tipo en forma de cáliz ver un ejemplo del British Museum (nº 1905.5-19.47) publicado en Zwalf (1981), op. cit., nº 37, págs. 78.

⁷⁹ .- Pal (1991), op. cit., pág. 136.

nº 81.

TROMPETA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.225.

Tibetano-chino, siglo XIX.

Cobre y con incrustaciones de plata, y restos de pasta ritual roja.

Largo: 46 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Las trompetas son uno de los instrumentos de viento más utilizados en el budismo tibetano. Esta pieza es una trompeta pequeña y recta realizada en metal. Este tipo de instrumentos suelen estar rematados en forma de dragón o *makara* y llevan adornos de tela. A lo largo de la pieza estudiada aparecen cenefas con decoración vegetal realizadas en plata. Tiene el extremo en forma de cabeza de *makara*, coronada por un *chintimani*.

Probablemente se trata de una obra tibetano-china o de Mongolia.

Ver págs.: 174, 183, 187, 198, 201, 281 y 310.

Bibliografía:

. Olson (1973), op. cit., plate XII, figs. 4, 5 y 6, págs. 23.

nº 82:

CIMBALOS

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.448.

Tíbet, siglo XIX.

Bronce y tela.

Diámetro: 25'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Los címbalos están entre los instrumentos de percusión utilizados en las ceremonias del budismo tibetano (p. 34). Además, aparecen en los grupos de objetos que simbolizan las ofrendas de los cinco sentidos. Suelen estar hechos de una aleación especial de bronce, que varía según el sonido que se desea obtener, pero que por lo general debe ser duradero y permanente.

En esta pieza hay letras chinas escritas en negro sobre los címbalos.

Ver págs.: 173, 184 y 310.

no 83.

TETERA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.453.

Tíbet occidental, siglo XIX.

Esteatita, latón y cobre.

Alt.: 50 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Las teteras se pueden considerar objetos rituales puesto que se usan para preparar el té sagrado, que se utiliza en prácticamente todas las ceremonias.

La pieza estudiada tiene una decoración abundante. En el pico aparece una *makara*, en el mango otra criatura mítica. A ambos lados en el cuerpo de la tetera aparecen dos medallones, que han sido realizados aparte con una especie de *kirtimukha* de cuerpo entero sentado en *vajrasana*, postura de meditación, con las dos manos unidas en oración.

La parte de la base y del cuello de la tetera están rodeadas por anchas franjas de latón repujado adornado con *mantras*, letras chinas, nudos sin fin y flores. La tapa está rematada con un botón en forma de capullo de loto. La *makara* y el loto que aparecen como temas decorativos son personificaciones del agua, y suelen aparecer en referencia a los aspectos purificadores y favorecedores de la longevidad de ésta.

Esta tetera ha sido realizada mediante la unión con tornillos, clavos y soldadura de diferentes piezas repujadas con decoración incisa añadida posteriormente.

El hecho de que el cuerpo de la tetera sea de esteatita hace pensar que se trata de una producción de Baltistan o Asia central. Su forma es peculiar, apartándose un poco del prototipo usual de tetera; podría incluso tratarse del resultado de la unión de varias piezas procedentes de diferentes cacharros.

Parece que perteneció a la colección del coronel Mackintosh, que la recogió a finales del siglo XIX en el frente del noroeste indio ⁸⁰.

Ver págs.: 164, 173, 183, 186, 192, 193, 267, 276, 287, 292, 300 y 327.

Bibliografía:

- . Sotheby's, 5 de febrero (1979), op. cit., nº 128, pág. 33.
- . Zwalf (1981), op. cit., ilustr. nº 5, s/n pág.

⁸⁰. - Según nota manuscrita del coleccionista.

12 84. **

CALENDARIO

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglo XIX.

Cobre repujado.

Alt.: 60'5 cm. Ancho: 46 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Esta plancha de cobre repujado es de tamaño bastante grande, lo que es poco frecuente. Su finalidad es servir como un encantamiento, un amuleto contra los efectos malignos del tiempo, pues se trata en realidad de un calendario. Los tibetanos creen que este tipo de representaciones traen buena suerte y sirven como protección, especialmente contra las malas influencias de los planetas, las estaciones y todo lo relacionado con el tiempo; por eso también se imprimen en los paños de oración.

En la parte superior aparece la trinidad de las divinidades protectoras, los *bodhisattvas* Vajrapani, Manjusri y Avalokitesvara, con sus iconografías perfectamente reconocibles. Las imágenes con representaciones de la trinidad de los *bodhisattvas* son muy habituales en el mundo lamaísta y especialmente en la orden Gelukpa. El zodiaco chino, que se usaba en el Tíbet para cálculos adivinatorios, aparece en el centro dentro del caparazón de un monstruo-tortuga, rodeado por una aureola llameada, que simboliza el universo tanto para los indios como para los chinos; su caparazón representa la bóveda celeste y su tripa la tierra que se mueve sobre el agua. Sujeta en sus garras una rana ensartada en un palo, cuya iconografía se relaciona en China, al igual que la de la tortuga, con los rituales mágicos de la alquimia y la medicina como remedio de longevidad y salud.

Dentro de este caparazón aparecen varios círculos concéntricos. En el central están los nueve *nawa*, es decir los espíritus o planetas que influyen en la vida, tanto para bien como para mal. Alrededor hay un loto con los

trigramas (*Ba Gua*), y otro con los doce animales que dan nombre a los años en el ciclo tibetano: el ratón, el buey, el tigre, la liebre, el dragón, la serpiente, el caballo, la oveja, el mono, el pájaro, el perro y el cerdo. El monstruo aparece flanqueado por dos monjes tocando los címbalos «~~no~~ 82») y por *mantras* (en la esquina superior derecha aparece el monograma en sánscrito de los Diez Poderosos rematado por la luna y el sol), *dharanis*, trigramas en columnas (que indican cualidades femeninas y masculinas), y más diagramas circulares. En la parte inferior están alineados los días de la semana representados a través de símbolos: el sol (T. *Nima* o *za*, el domingo), la luna creciente (T. *Dawa*, el lunes), un ojo rojo (T. *Migmar*, el martes, asociado al planeta Marte), una mano (T. *Lhakpa*, el miércoles, asociado al planeta Mercurio), el rayo o el *phurpa* (T. *Phurpa*, el jueves, asociado al planeta Júpiter), una jarretera (T. *Pasang*, el viernes, asociado al planeta Venus) y un fardo (T. *Penpa*, el sábado, asociado a Saturno), y una inscripción en tibetano muy extensa, que localiza la pieza en Tíbet porque es raro encontrar fuera de este país un texto tan largo en escritura tibetana, a pesar de ser el lenguaje ritual que se empleaba en todos los países lamaístas.

Ver págs.: 121, 173, 183, 192, 230, 237, 238, 239, 285, 286, 290, 301 y 318.

Bibliografía:

. Christie's. Catálogo de venta. London, 2 de julio (1980), (C), nº 66A, pág. 15.

nº 85.

SELLO

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.456.

Tíbet, siglo XIX.

Latón.

Alt.: 8'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Es un sello de sección circular con decoración incisa de follaje. El remate superior, con una greca rodeándolo, tiene un orificio con forma de *chintimani* para colgarse del cinturón. La marca del sello es un motivo decorativo de origen chino.

Ver págs.: 173, 186, 281 y 328.

nº 86.

MOLINO DE ORACIONES

Museo Arqueológico Nacional, Madrid, nº 1970/60/14.

Tíbet, siglos XIX-XX.

Latón o cobre repujado.

Largo: 22'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

La pieza estudiada está compuesta por un mango de madera con líneas incisas e incrustaciones de vidrio blanco, rematado en su parte superior por una clavija metálica larga en la que se asienta el molino propiamente dicho; éste está formado por un cilindro hueco decorado con *mantras* con tapas en sus extremos, decoradas con pétalos de loto, y encierra en su interior un rollo con *mantras* escritos con tinta negra y bastante

deteriorados. A través de una abertura central sobresale una varilla rematada por un botón, que mantiene juntas las distintas piezas. A la pared exterior del cilindro se fija una cadenita de cuyo extremo cuelga una bola, que sirve para marcar las vueltas al rezar girando el molino. Adosado a esta pieza suele haber un anillo, que se puede romper con el tiempo, destinado a impedir el continuo roce de la bola sobre la superficie del molino.

Se trata de un ejemplar bastante rudimentario, tanto por la realización de la decoración en el cuerpo del molino que ha sido repujada de forma bastante burda sobre un fondo punteado, como por el aspecto del mango, la cadena y la bola.

. Ver págs.: 173, 186, 190, 192, 282, 301 y 306.

. Bibliografía:

. Neven (1975), op. cit., nº 141, pag. 55.

nº 87.

KARTRIKA (T. triguk)

Museo Nacional de Ethnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.442.

Tíbet, siglos XIX-XX.

Hierro y latón.

Alt.: 12'5 cm. Ancho: 15'5 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

La *kartrika* es un hacha ritual que suele tener una hoja cortante de forma curva que surge de la boca de un monstruo acuático o *makara*, normalmente rematada por una *vajra*.

Es un objeto ritual que se utiliza de manera similar al *phurpa* para cortar las efigies de las divinidades malignas utilizadas en los rituales exorcistas, y es el atributo de Samvara y de su *brahma* (pág. 46) y de varias divinidades terroríficas, en especial de Mahakala. A. Neven señala que su origen está en relación con el despedazamiento de cadáveres ⁸¹. Se asocia generalmente a la *kapala*. La pieza estudiada tiene todos los elementos señalados realizados de manera bastante simple.

Ver págs.: 173, 186, 187, 276, 279 y 324.

Bibliografía:

. Zwalf (1981), op. cit., nº 26, pág. 58.

⁸¹. — Neven (1975), op. cit., nº 158, pág. 57.

no 88. **

VASIJA

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.226.

Tíbet oriental, siglos XIX-XX.

Cobre y latón plateado.

Alt.: 30 cm.

Conservación: Buena

Comentario:

Se trata de un recipiente para guardar la mantequilla sagrada destinada como ofrenda a las divinidades o para su uso en ciertos ritos en los que las imágenes son frotadas con ella. Es una vasija cónica de cobre con cenefas plateadas a intervalos regulares decoradas con pequeñas incisiones y los símbolos budistas (la cesta, la calabaza de peregrino, la *kartrika*, la espada, el *phurpa*, el estandarte con un loto, el libro, etc...). En los laterales para sujetar las asas aparecen medallones plateados cuadrados con murciélagos. La tapa está decorada con una cenefa plateada con una greca de tipo chino, y un remate en forma de capullo de loto sobre un loto circular.

Es evidente que los motivos decorativos revelan influencia china, por lo que podría tratarse de una obra del este de Tíbet o incluso mongola ⁸².

Ver págs.: 173, 174, 183-186, 267, 289 y 300.

⁸² Ver en Tsultem (1987), op. cit., nº 25, s/n pág., una vasija del Museo de Bellas Artes de Ulan Bator.

nº 89.

REPOSATAZAS

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº de inv. 8.231.

Tíbet oriental, siglos XIX-XX.

Metal plateado y cornalina.

Alt.: 13 cm.

Conservación: Buena. Ha perdido la taza.

Comentario:

El té es una bebida de consumo muy habitual en el Tíbet. Se suele beber en tazas con tapa de cerámica o porcelana, que apoyan en una pieza o reposatazas.

Este es un ejemplo bastante lujoso realizado en metal plateado, ligero y blando, de un reposatazas y su tapa correspondiente, pero ha perdido la taza. Aparece decorado con temas vegetales y símbolos grabados. La tapa en forma de sombrero tiene los ocho símbolos budistas (la cesta, la calabaza de peregrino,...) enmarcados con decoración floral y grecas. El remate del asa es una piedra roja sujeta por un clavito en forma de flor. El fondo de todo el objeto aparece punteado con incisiones en forma de círculos. Parece una obra tardía, con marcada influencia china en la ornamentación ⁸³.

Ver págs.: 173, 174, 198, 289, 300 y 327.

⁸³. - Ver la pieza del British Museum publicada en Zwalf (1981), nº 9, s/n pág.

nº 30. **

GAHU

Colección privada, Madrid.

Tíbet, siglos XIX-XX.

Plata y latón; pintura sobre papel.

Alt.: 12 cm. Largo: 9 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Esta pieza pertenece al tipo de relicarios utilizado en los viajes, como el nº 54. Como es habitual la parte delantera es de plata, utilizándose el metal más caro para la parte más visible, mientras que los laterales y la parte posterior son de latón. Está decorado con relieves repujados que representan el *ashtamangala* (los Ocho Símbolos Gloriosos) sobre un fondo de follaje no muy tupido. La representación de estos símbolos es muy frecuente en los *gahu* y alude a las ofrendas-símbolos que se sitúan sobre el altar. Por la forma concreta de los símbolos que forman el *ashtamangala* podemos deducir ciertos rasgos estilísticos; por ejemplo, la disposición de los peces es la usual en las representaciones de este grupo de símbolos en el arte tibetano ⁸⁴. La caja tiene dos argollas en cada lateral para sujetarla a una correa y colgarla. A través de la ventana en forma de trifolio vemos una imagen pintada que representa a Ushnishavijaya, (nº 23 y nº 34) con tres caras y ocho brazos portando sus atributos característicos. El fondo marcado con líneas paralelas formadas por círculos pequeños es un dato más para su datación en el siglo XIX.

Ver págs.: 173, 186, 187, 192, 230, 247, 268, 271, 275, 292 y 308.

Bibliografía:

- . Clarke (1992), op. cit., pág. 69.
- . Neven (1975), op. cit., nº 142, pág. 55.
- . Zwalf (1981), op. cit., nº 40, pág. 81.

⁸⁴. - Clarke (1992), op. cit., pág. 71.

nº 31.

BOLSO PARA EL PEDERNAL

Museo Arqueológico Nacional, Madrid, nº 1970/60/15.

Tíbet, siglo XX.

Latón pulimentado, hierro y cuero.

Largo: 14'8 cm. Alt.: 6'2 cm.

Conservación: Regular.

Comentario:

La vida trashumante del hombre tibetano le obliga a llevar continuamente consigo una serie de objetos de uso cotidiano, uno de los cuales es el pedernal que suele colgar del cinturón.

La pieza estudiada está formada por dos planchas de latón repujado con una flor central sobre un fondo de follaje, que protege un bolso de cuero donde se guarda el pedernal, con una hoja de hierro en su parte inferior. En la parte superior hay un asa y un remate para sujetarlo a la cadena que cuelga del cinturón, trabajado con un estilo rudimentario pero decorativo, con pequeñas cabezas de animales en los extremos.

Ver págs.: 173, 186, 187, 230 y 328.

Bibliografía:

- . Tsultem (1987), op. cit., nos. 62, 63, 64 y 66, s/n pág.
- . Zwalf (1991), op. cit., nº 81, pág. 139.

nº 92.

SELLO

Museo Nacional de Etnología, Madrid, Donación Santos Munsuri, nº inv. 8.458.

Tíbet, siglo XX.

Bronce.

Alt.: 5'4 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

Se trata de un sello de sección circular decorado con motivos vegetales entrelazados. Tiene un orificio por el que pasa una cuerda para llevarlo colgado.

Ver págs.: 173, 184 y 328.

3.- MONGOLIA.

no 93. **

KAPALA (T. todpa)

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, nº de inv. 82.

Mongolia, siglos XVIII-XIX.

Latón con incrustaciones de piedras y cráneo humano.

Alt.: 29 cm. Tapa: 12 cm; cráneo: 7'5 cm; base: 11 cm.

Conservación: Buena.

Comentario:

La *Kapala* es un recipiente fabricado con un cráneo y acompañado de una base y una tapa utilizado para las ofrendas especiales de ambrosía (*amrita*) realizadas a los dioses. La ambrosía o agua de la inmortalidad puede estar representada por cerveza, licores, o hierbas medicinales. Otras veces, especialmente en las ceremonias exorcistas lo que se ofrece es sangre, a veces reemplazada por té. Su uso más frecuente se da en el culto tántrico de las divinidades terroríficas que se adornan con huesos y cráneos y beben de estas copas que contienen sangre y órganos humanos (ver no 41). A veces se asocia a la *kartrika*.

Esta copa ritual conserva sus tres partes. La tapa está rematada por la cabeza de una divinidad terrorífica con dos caras, y a lo largo de ella aparecen cuatro divinidades terroríficas, dos de ellas en *yab-yum*, envueltas en aureolas de llamas y sobre montañas estilizadas. Entre las divinidades aparecen letras en sánscrito. El cráneo está forrado de latón en su parte interior y rematado por un friso con flores esquemáticas e incrustaciones de piedras. El pedestal triangular, que representa el fuego de los sacrificios, tiene en los ángulos cabezas de divinidades terroríficas sobre pétalos de loto, y debajo leones de tipo chino que flanquean a las tres joyas o *triratna*. Se trata de una pieza con un abundante repertorio iconográfico y modelada con mucho esmero.

La atribución de este tipo de obras resulta complicado pero nos inclinamos por su localización en un estilo oriental, quizás mongol ⁸⁵, a pesar de que el tipo de caras recuerda a los modelos nepalíes.

. Ver págs.: 176, 186-189, 198, 230, 301 y 325.

⁸⁵. - Ver el ejemplo del British Museum en Zwalf (1981), op. cit., nº 43, pág. 84, localizado en Tíbet, siglos XIX-XX, y el del Science Museum de Londres (nº A639062) publicado por J. Clarke (1992), pág. 66, de China o Mongolia siglo XIX, ambos con características similares en lo que se refiere a la concepción general, la escritura utilizada, y el tipo de incrustaciones.

no 94:

KAPALA (T. todpa)

Colección privada, Madrid.

Mongolia, siglo XX.

Latón con incrustaciones de turquesas y lapislázuli. Cráneo humano.

Alt. Tapa: 20 cm. Largo tapa: 18'5 cm. Alt. Cráneo: 8 cm. Largo cráneo: 17'5 cm.

Conservación: Buena. Ha perdido la base sobre la que se apoyaba la copa.

Comentario:

La pieza estudiada, el mismo tipo de objeto que el no 93, ha perdido la base. La tapa es muy pesada y gruesa y su decoración profusa contribuye a darle un aspecto poco ligero. Tiene una iconografía bastante complicada, en la que aparecen sobre un fondo muy decorado con follaje imágenes de Jambhala, Palden Lhamo, Yama con su hermana Yami (los hermanos gemelos, hijos del sol, considerados como los fundadores de la raza humana) y Begtse, que lleva el sombrero de ala ancha llamado *sathab*, propio de los altos funcionarios laicos. Está rematada con la cabeza cuádruple del dios Mahakala sobre la que aparece una *vajra*. Toda esta iconografía parece en relación con la orden Gelukpa. La copa propiamente dicha está formada por un cráneo cuyo interior se encuentra recubierto de latón dorado.

La profusión y el detalle de la decoración hace pensar en una obra tardía y alejada de la tradición ortodoxa ritual e iconográfica. Por ejemplo, emplea el tema del dragón que es muy tardío. Por todo ello podría tratarse de una obra hecha recientemente, de gran calidad técnica lo que demuestra que ha sido hecha por un buen artesano, probablemente nepalí, pero quizás sin el asesoramiento de un experto en iconografía y rituales.

La localización de esta obra no es fácil. Si nos atenemos a aquellos elementos señalados como incongruentes se trataría de una obra nepalí, pero sin embargo existen otros como los cabujones de las piedras que han sido fundidos al mismo tiempo que el resto de la copa, y las líneas que

cubren el fondo del objeto que podrían hacer pensar en una obra mongola, y dado que la producción de esta región no está tan estudiada como debiera, podemos mantener una duda razonable al respecto. Sin embargo las caras muy redondas no parecen de tradición mongola.

Ver págs.: 176, 186-189, 198, 228, 230, 250, 251-253, 279 y 325.

CONCLUSIONES

En estas conclusiones se señalan aquellos puntos que se consideran más importantes y que caracterizan a la producción artística del mundo lamaísta.

. Lo primero que debemos destacar es la riqueza, calidad y variedad de las manifestaciones artísticas del arte del Himalaya, que ya han recibido la consideración que merecen en otros países.

Si bien es cierto que nuestro patrimonio artístico no es tan importante como el de otras naciones, hay que señalar que las piezas que conocemos, aunque en su mayoría tardías y de tamaño mediano o pequeño, constituyen sin embargo una buena representación de los estilos del arte lamaísta y ofrecen un amplio repertorio de los temas iconográficos y los símbolos más usuales. Por lo tanto, además de su calidad artística hay que resaltar su valor didáctico cara a la enseñanza y al conocimiento directo de esta producción artística.

. El término más adecuado para calificar dicha producción es el de "empático". La impresión visual que produce, su vitalidad y capacidad trasmisora deben ser evocadoras de la intensidad y la fuerza de las visiones surgidas en el curso de la meditación. Basta recordar que estas imágenes no son para los fieles representaciones materiales de divinidades sino encarnaciones de cualidades abstractas, personificadas en lo que en Occidente consideramos divinidades, motivo por el cual deben imponer su fuerte presencia.

A ello contribuye la belleza de los metales utilizados, gracias a la maestría del artista que juega con el contraste de colores y texturas. Esto se observa incluso en las obras de tamaño pequeño, cuyas aleaciones parecen enriquecerse con el uso ritual y el tiempo, tomando pátinas coloreadas y dulcificando sus formas. Y desde luego, es especialmente perceptible en las imágenes de gran tamaño, que responden a la tendencia colosalista, presente desde sus inicios en el arte budista de expansión, a la que se une el realismo expresionista tibetano.

Cabe destacar la opulencia, la riqueza simbólica y decorativa, la exuberancia incluso de las obras lamaístas. Este aspecto rico e "impactante" encuentra sus raíces en la complejidad de la cultura tibetana en la que confluyen múltiples influencias, así como en la voluntad, característica ya del proselitista budismo Mahayana, de llegar a las masas, de popularizarse asumiendo tradiciones anteriores o locales, lo cual hace que el componente ecléctico sea fundamental.

. El arte del Himalaya está dotado de una fuerte personalidad y tiene una entidad claramente reconocible, como expresión que es de una de las culturas fundamentales del mundo asiático. No obstante, se trata de un lenguaje complejo (no en vano el budismo Vajrayana ha sido definido como el budismo híbrido o completo) producto de una asimilación cultural, que partiendo de modelos indios, va ampliando el panteón y añade detalles y rasgos nuevos, que surgen bien por la influencia de otras culturas, como la china, o del carácter peculiar y fantástico del hombre tibetano.

. El arte tibetano es un arte ritual. Esta característica es fundamental para entender todas sus manifestaciones, cuyo objetivo principal es conseguir, mediante la belleza formal, que el espectador supere los aspectos puramente materiales a través de un proceso espiritual, y así amplíe su conciencia individual acercándose a la percepción de lo Absoluto. Una vez que la imagen ha sido consagrada constituye un instrumento clave, dotado de propiedades mágicas, para que los fieles entren en contacto con lo Trascendente.

Es por ello que los objetos rituales y de uso cotidiano no deben considerarse como meros objetos de interés etnológico sino, como hemos intentado demostrar, como una parte fundamental de las manifestaciones artísticas de la cultura lamaísta. Cumplen, al igual que las imágenes de culto, el papel de instrumentos de relación con el mundo espiritual, y su belleza es inseparable de este propósito trascendente. Tanto las imágenes como los objetos rituales son soportes de la meditación y generadores de méritos espirituales, por lo que su realización sigue reglas estrictas supervisadas por los maestros.

. A pesar de una cierta homogeneidad, que deriva del hecho religioso con sus preceptos iconográficos y rituales, existen claramente diferentes corrientes estilísticas dentro del arte del Himalaya. Estas son el resultado de diversos grados de aproximación a una pauta o canon de perfección y sufren una lógica evolución a través del tiempo.

Sin embargo, resulta difícil establecer una taxonomía rígida de escuelas locales, debido fundamentalmente a la tradicional trashumancia del arte y de los artistas en el Himalaya; también la periodización de los diversos estilos presenta dificultades por la tendencia a repetir modelos anteriores. Si bien en el caso del arte nepalí las épocas parecen bastante definidas, especialmente en lo que se refiere a los períodos más recientes, el estudio

del arte tibetano, e incluso del arte indio Vajrayana, se encuentra todavía en las fases iniciales, y las certezas actuales deberán reconsiderarse en un futuro próximo a la luz de nuevas investigaciones.

. Es necesario hacer hincapié en que el arte del Himalaya constituye un campo de estudio e investigación relativamente nuevo, que aún ofrece múltiples estímulos a los estudiosos. Una labor fundamental la constituye la catalogación completa del patrimonio existente en Occidente, y para ello es importante que se realicen trabajos de investigación en este sentido en nuestro país.

Las dos grandes culturas en torno a las cuales giran las manifestaciones artísticas extremo-orientales son la india y la china. Ambas tienen una gran relación con el Himalaya, y afortunadamente se empiezan a conocer y valorar en España, donde sin embargo existe un gran desconocimiento respecto al arte lamaísta.

De hecho, un valor fundamental de las manifestaciones artísticas es su papel de entrecruce de estas dos grandes civilizaciones, hasta el punto de que muchos de sus rasgos nos han llegado gracias a su asimilación en la cultura tibetana. Quizás, cuando se profundize en el estudio del Himalaya, que hasta ahora ha tendido a centrarse en los aspectos puramente religiosos o etnológicos, y a relegar el aspecto artístico a un segundo plano, se conocerán mejor las relaciones con las culturas india y china.

Por el momento, la visión que se tiene de la cultura del Himalaya, y por lo tanto de la cultura extremo-oriental, es parcial y está muy condicionada por prejuicios de todo tipo. Cuando nuestro conocimiento del arte lamaísta sea más completo podremos aproximarnos con un enfoque sin duda más amplio y completo.

. Este trabajo de investigación pretende dar un primer paso en nuestro conocimiento del arte lamaísta a través de:

- una sistematización de los conocimientos actuales sobre sus aspectos históricos y religiosos.
- el estudio de las diferentes escuelas y períodos para obtener un amplio panorama de su evolución estilística en el que encuadrar las obras catalogadas.
- el inicio de la catalogación de las piezas existentes en nuestro país, ofreciendo los criterios que se consideran más adecuados, con la esperanza de que sirvan para la posterior ampliación del catálogo, en un futuro no muy lejano, con aquellas obras dispersas en otros museos y colecciones.
- la normalización de la terminología que constituye una base homogénea para los subsecuentes estudios. Esta ha sido una tarea especialmente ardua. Ya se ha aludido a los problemas de transcripción del tibetano y a ello hay que añadir la gran cantidad de términos utilizados; no en vano el Lamaísmo es la forma más compleja del Budismo. Naturalmente, sería deseable que en un futuro se pueda utilizar un sistema de transcripción unitario que facilite la labor de los investigadores.
- la recopilación de datos en principio muy elementales, aunque relativamente desconocidos en nuestro país, sobre los aspectos técnicos, iconográficos y estilísticos. En este sentido los mapas, esquemas e ilustraciones han sido realizados expresamente para este trabajo de investigación partiendo de diversas fuentes, o de las mismas piezas para así poder disponer de un material básico de referencia gráfica.

- la revisión crítica de las fuentes bibliográficas en las que no aparecen afirmaciones definitivas, especialmente sobre los aspectos puramente artísticos, ya que existen múltiples contradicciones entre los diversos especialistas y no se ha llegado a establecer criterios homogéneos. Hay que tener en cuenta que el arte del Hiamalaya constituye un patrimonio no demasiado conocido y extremadamente disperso.

. Esperamos contribuir de alguna manera a la difusión del arte y la cultura del Himalaya, y servir de estímulo a futuras investigaciones sobre un tema que se revela como amplio, lleno de incógnitas y apasionante. No podemos dejar de llamar la atención sobre la necesidad de crear un museo de arte extremo-oriental en nuestro país que agrupe todas las obras en la actualidad dispersas y que constituya un lugar desde el cual se pueda ir conociendo este importante legado cultural, del que sin embargo existe una representación suficiente. Reuniendo los objetos que se encuentran dispersos en distintas instituciones públicas, los coleccionistas privados, reacios por el momento a mostrar sus colecciones, quizás se vieran incitados a dar a conocer sus obras.

En definitiva, es necesario que se estimule desde la administración el estudio de estas áreas culturales hasta ahora tan abandonadas. Ello redundaría en un mayor conocimiento de la cultura extremo-oriental como parte de la herencia de la cultura universal.

BIBLIOGRAFIA

NOTA A LA BIBLIOGRAFIA.

Como ya se ha explicado, los estudios centrados específicamente sobre la evolución estilística del arte del Himalaya no pueden considerarse definitivos. Por esta razón ha sido necesaria la revisión y consulta de un gran número de obras, lo que explica lo abultado de este apartado bibliográfico. Las obras se han clasificado como: Libros (L), Catálogos (C), Artículos (A) y Fuentes (F). Se indica siempre en primer lugar la edición consultada, incluyendo también, siempre que ello sea posible, la primera edición, así como las versiones en otros idiomas.

La Bibliografía Comentada incluye todas las obras que aparecen citadas por medio del autor y el año de publicación en las Notas a pie de página y en el Catálogo, más aquellas que se consideran básicas para el tema estudiado; los comentarios se centran en su relevancia para este trabajo de investigación. En algunos casos se ha preferido especificar el autor y el capítulo oportuno antes que el título y el editor de la obra colectiva.

La Bibliografía Complementaria recoge otros volúmenes que se han manejado y que resultan complementarios al estudio del Arte del Himalaya.

. BIBLIOGRAFIA COMENTADA

1.- LIBROS.

- . ASIN CABRERA, A. y ELIZALDE MONTOYA, F.,
1980 **Tantra**. Madrid, Anacleto.

Con un capítulo dedicado al arte, se centra en el Tantra hindú dedicando una parte a los aspectos teóricos y otra a los prácticos. Es una de las pocas obras sobre en castellano.

- . BECHERT, H. y GOMBRICH, R. (Ed.),
1984 **The world of Buddhism**. London, Thames & Hudson.

Capítulos de varios autores dedicados al budismo a través de la historia y de su práctica en los diferentes países, incluyendo Occidente. Ilustrado con muchas fotografías que muestran además de obras de arte la práctica religiosa en la actualidad.

- . BEGUIN, Gilles,
1987 **Les arts du Népal et du Tibet**. Paris, Desclée de Brouwer.

Manual muy sistemático, que recoge absolutamente todas las zonas de expansión del Lamaísmo, incluso China y Mongolia. Da mucha importancia a los restos arqueológicos y a la arquitectura. Incluye buenos mapas, una bibliografía comentada muy útil y un glosario.

- . BEYER, S.,
1973 **The cult of Tara, magic & ritual in Tibet**. Berkeley, Univ. of California Press.

Exposición detallada del culto a Tara especialmente en la orden Kagyupa; es útil, por lo tanto, para el estudio de las ceremonias y los aspectos religiosos.

- . BHATTACHARYA, Benoytosh,
1968 **The Indian Buddhist Iconography. Mainly based on the Sadhanamala and other cognate tantric texts of rituals**. Calcutta, K. L. Mukhopadhyay.

Estudio sobre la iconografía del budismo Mahayana y Vajrayana indio, menos estudiado que el chino y el tibetano. Acompañado de ilustraciones y con múltiples referencias a los textos rituales.

- . BLOFELD, John,
1980 **Mantras, sagradas palabras de poder**. Madrid, Edaf.

Breve estudio sobre los *mantras* budistas y taoístas, con referencias tanto a Tibet como a China; dedica especial atención al empleo ritual de estas fórmulas esotéricas.

- . BORGES, Jorge Luis, y JURADO, Alicia,
1991 **Qué es el Budismo.** Barcelona, Emecé Ed.
Pequeño manual dedicado al budismo, muy útil por la claridad con que se exponen los diversos conceptos. Es una buena referencia por su impecable traducción de los términos en sánscrito.
- . BOUILLER, V. y TOFFIN, G. (Ed.),
1989, **Prêtrise, pouvoirs et autorité en Himalaya.** Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, "Col. Purusartha".
Reúne diversos artículos que, desde el punto de vista de la etnología, estudian el status sacerdotal en la zona del Himalaya, se refiere por lo tanto a otras religiones además de la budista; ofrece datos actuales.
- . CELLINI, Benvenuto,
s.f. **Tratados de la orfebrería y la escultura.** México, Leyenda.
El escultor y orfebre renacentista expone en este manual las técnicas más usuales de forma detallada. Sigue siendo una obra de utilidad por sus indicaciones muy concretas.
- . CERVERA, Isabel,
1989 **El arte chino.** Madrid, Historia 16, "Col. Historia del Arte", n° 23.
Se ocupa del arte chino hasta el siglo XIII, resulta interesante por lo tanto para el estudio de las primeras obras budistas chinas cuya influencia es perceptible en algunas obras tibetanas.
- . CLARK, W. E.,
1965 **Two lamaistic pantheons.** Cambridge-Mass., Harvard Univ. Press, 2 vols.
Manual de iconografía con un índice en chino-tibetano-sánscrito; las diferentes divinidades aparecen reproducidas por medio de fotos y dibujos pero no son demasiado útiles para la catalogación ya que resulta difícil su identificación.
- . COOMARASWAMY, Ananda K.,
1935 **Elements of Buddhist Iconography.** Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Analiza los símbolos budistas de la etapa pre-iconica, que se siguen utilizando en los periodos posteriores (Budismo Mahayana y Vajrayana), pero no se ocupa de la zona del Himalaya.
- 1983 **Sobre la doctrina tradicional del arte.** Barcelona, Ed. de la Tradición Unánime.
Tratado de estética oriental que constituye un clásico sobre el tema. Su autor es uno de los más importantes historiadores del arte indio, y su obra es una referencia constante en todos los estudios de arte oriental.
- 1985 **History of Indian and Indonesian art.** N. York, Dover (1ª ed. 1927).
Historia del arte muy completa. Dedicar una parte a Nepal y Tíbet, y por supuesto resultan útiles sus consideraciones sobre el arte indio, origen de las manifestaciones artísticas del Himalaya.

- 1989 **Buddha y el evangelio del Budismo.** Barcelona, Paidós.
 Introducción al budismo muy buena y completa, estudia todos sus aspectos, así como su evolución. Una de las mejores obras en castellano sobre el tema.
- . DARS, Sarah,
 1979 **Mongolie.** Paris, Ed. Seuil, "Col. Petite Planete".
 Esta obra reúne una gran cantidad de información sobre Mongolia y resulta extremadamente útil, dada la escasez de obras sobre este país. Se ocupa, entre otros temas, de los aspectos artísticos.
- . DOLLFUS, Pascale,
 1989 "Le lama de campagne au Ladakh" en **Prêtise, pouvoirs et autorité en Himalaya**, ed. por V. Bouillier y G. Toffin, Paris, ed. de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, "Col. Purusartha".
 Estudio sobre la religiosidad en Ladakh, centrándose en el desarrollo de las ordenes monásticas y con datos muy concretos sobre los monjes destinados en los monasterios rurales.
- . DOUGLAS, Nik,
 1978 **Tibetan Tantric charms and amulets.** N. York, Dover.
 Estudio sobre los amuletos en su mayor parte fórmulas escritas; son interesantes la introducción y los dibujos que sirven para identificar ejemplos concretos. Contiene muchas referencias a textos antiguos y abundante bibliografía.
- . FREDERIC, Louis,
 1987 **Dictionnaire de la civilisation indienne.** Paris, R. Laffont.
 Obra de consulta muy completa, aunque se centra en India incluye términos nepalíes y tibetanos. Sin embargo, estos últimos no están explicados muy rigurosamente.
- 1989 **El loto.** Barcelona, Plaza y Janés, "Col. Los Símbolos".
 Estudio sobre la significación del loto en diversas culturas, dedica lógicamente una gran parte al budismo. Interesante por su carácter monográfico.
- 1992 **Les Dieux du Bouddhisme. Guide iconographique.** Paris, Flammarion.
 Se ocupa de la iconografía budista en los diversos países, dedicando especial atención a China y Japón. Está estructurado por temas iconográficos y resulta muy completa y de fácil manejo.
- . GAJUREL, C. L. y VAIDYA, K. K.,
 1984 **Traditional arts and crafts of Nepal.** N. Delhi, S. Chand & Co. Ltd.
 Se trata de un manual realizado con la intención de recopilar las técnicas tradicionales, todavía en uso, de la artesanía nepalí e incluye todo tipo de datos técnicos.

- . GARCIA-ORMAECHEA, Carmen,
1987 **Porcelana china en España.** Madrid, Univ. Complutense de Madrid, "Col. Tesis Doctorales".
Útil para el estudio de los temas decorativos algunos de los cuales también aparecen en los broncees aquí estudiados; también resulta interesante el capítulo dedicado a la dinastía Yuan.
- 1988 **India inmortal.** Madrid, Historia 16, "Col. Historias del Viejo Mundo", nº 18.
Se trata de una obra que se ocupa de la historia de India desde sus inicios hasta el fin de la era Gupta. Esta última parte, así como el capítulo dedicado a la India budista, son de especial interés para este trabajo.
- 1989 **El arte indio.** Madrid, Historia 16, "Col. Historia del Arte", nº 24.
Manual sobre el arte indio hasta el siglo XVII por lo que dedica una parte importante al arte budista, origen del arte del Himalaya. Hace referencia a aspectos fundamentales, como la estética.
- . GELLNER, David N.,
1989 "Monkhood and priesthood in Newar Buddhism" en *Prêtrise, pouvoirs et autorité en Himalaya*. ed. por V. Bouiller y G. Toffin, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, "Col. Purusartha".
Estudio de campo realizado en Lalitpur (Patan) en los años 1982, 1984 y 1986 sobre la estructura sacerdotal de los *newars* y los ritos realizados por estos.
- . GENOUD, C. y TAKAO, I.,
1981 **Peinture buddhique du Ladakh.** Gêneve, Olizane-Lombard.
Introducción a la pintura budista; trata también de la evolución de la *stupa* y de la imagen de Buda. Con magnificas fotos de I. Takao, resulta útil ya que, al estar datadas muchas de las pinturas, su comparación con otras obras puede servir para establecer la antigüedad de éstas.
- . GETTY, A.,
1962 **The gods of northern buddhism, their history, iconography and progressive evolution through the northern buddhist countries.** Tokyo, Tuttle (2ª ed. 1928, Oxford).
Con mucho texto y pocas fotos, por lo que no resulta muy útil para localizar iconografías, es sin embargo, un texto clásico de iconografía Mahayana.
- . GOMEZ REA, J.,
1985 **Himalaya.** Madrid, Orbis-Montena, "Col. El Universo del Espíritu".
Buen estudio, y uno de los escasos de autor español, de todas las zonas geográficas del área lamaista, su religión y su producción artística. Ilustrado abundantemente con fotografías de los templos, los monasterios y los ritos realizados en la actualidad.

- . GORDON, A. K.,
1963 **Tibetan religious art.** N. York, Paragon (1ª ed. 1952).
Tras un capítulo dedicado a la religión reúne ilustraciones con diferentes objetos procedentes de museos norteamericanos y del museo Guimet de París.
- 1967 **The iconography of Tibetan Lamaism.** N. York, Paragon (1ª ed. 1936; 2ª ed. 1959, Tuttle Co.).
Clasifica los diferentes tipos de iconos (págs. 32-38), así como los mudras y los atributos más utilizados. Con ilustraciones de objetos procedentes de museos y colecciones norteamericanas.
- . GRISWOLD, A. B., KIM, C., y POTT, P.,
1964 **Birmania, China y Tíbet.** Barcelona, Praxis, "Col. El arte de los pueblos".
La parte dedicada a Tíbet se debe a Pott. Se ocupa de manera resumida de todos los rasgos fundamentales del arte: pintura, sistema de medidas, técnicas de la escultura, los objetos rituales....
- . GUPTE, R. S.,
1972 **Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains.** Bombay, Taraporevala.
Incluye ilustraciones de atributos, tipos iconográficos, mudras, etc..., y una buena relación del panteón lamaísta con esquemas para su clasificación, atendiendo al origen y evolución de las diferentes divinidades.
- . HARRER, H.,
1980 **Ladakh.** Innsbruck, Pinguin-Verlag.
El austriaco Harrer, gran conocedor de la cultura tibetana, describe los aspectos fundamentales de Ladakh en un libro profusamente ilustrado, que permite documentarse tanto sobre aspectos históricos, como sobre la situación actual.
- . HELD, Suzanne,
1987 **Monastères de l'Himalaya. Tibet, Bhoutan, Ladakh, Sikkim.** Lausanne, Vilo (Edita s.a.), "Col. Sur les chemins des dieux".
Se trata de una buena colección de fotos de los monasterios, tanto del exterior como del interior; son especialmente interesantes aquellas en las que aparecen ceremonias o ritos.
- . HUNTINGTON, J. C.,
1965 **The Phur-pa, Tibetan Ritual Daggers.** Ascona, Artibus Asiae Supplementum, XXXIII.
Monografía sobre el phurpa, y útil por lo tanto para el estudio de estos objetos rituales (incluye una tipología) y de la iconografía asociada a ellos.

- . HUTT, Julia,
1987 **Understanding Far Eastern Art. A complete guide to the arts of China, Japan and Korea-Ceramics, Sculpture, Painting, Prints, Lacquer, Textiles and Metalwork.** N. York, Dutton.
Estudio del arte asiático a partir de las diferentes técnicas y de los materiales. Se ocupa de la metalistería y por lo tanto es de utilidad para nuestro estudio.
- . KARMAI, H.,
1975 **Early sino-tibetan art.** Warminster, Aris & Philips.
Estudio específico del arte tibetano de influencia china; una gran parte se dedica a textos e inscripciones. Se ocupa de los siglos IX al XV, e incluye por lo tanto los bronceos Yongle.
- . KHANDALAVALA, Karl J. (Ed.),
1988 **The Great tradition. Indian Bronzes Masterpieces.** N. Delhi, Brijbasi Printers-Festival of India.
Se ocupa de la evolución de los bronceos indios desde el valle del Indo. Incluye varios capítulos entre los que destacan "Bronzes of Kashmir" de P. Pal, "Hill Bronzes From the Chamba Area" de V. Chander Ohri y "Eastern Indian Bronzes: the Pala Period" de K. L. Khandalavala.
- . LALOU, Marcelle,
1974 **Las religiones del Tíbet.** Barcelona, Barral (1ª ed. 1954).
Ensayo sobre las religiones de Tíbet (con un capítulo dedicado al Bonpo) con muchas referencias a los textos tibetanos clásicos. quizás el estudio más completo traducido al castellano.
- . LAUF, D. J.,
1973 **L'heritage du Tibet: nature et signification de l'art bouddhique au Tibet.** Paris, Elsevier Séquoia.
Estudio del arte tibetano dentro del contexto filosófico y litúrgico, no se ocupa de los aspectos estilísticos, por lo que el comentario de las obras ilustradas no resulta de mucha utilidad.
- 1976 **Tibetan Sacred Art. The Heritage of Tantra.** Berkeley-London, Shambhala.
Texto organizado a partir de conceptos religiosos, ilustrado con piezas de las cuales hace una clasificación estilística aproximada, ya que si bien están datadas no están localizadas en ninguna escuela.
- . LIZHONG, Liu y KIGGELL, Ralph (Ed.),
1988 **Buddhist Art of the Tibetan Plateau.** Hong-Kong, Joint Publ.
Se trata fundamentalmente de fotografías de L. Lizhong. Incluye una lista de los monasterios tibetanos con la descripción del estado en que se encuentran, y mapas y planos de Tíbet así como de los templos budistas lamaístas en Beijing.

- . LYSEBETH, André Van,
1988 **Tantra, le culte de la féminité.** Fribourg-Laussane, Flammarion; ("Tantra, el culto de lo femenino", Barcelona, Urano)
Estudio sobre el Tantra como culto centrado en la mujer, con referencias tanto a símbolos, como a técnicas concretas, y comparaciones con la cultura occidental.
- . MACDONALD, A. W. e IMAEDA, Yoshiro,
1977 **Essais sur l'art du Tibet.** Paris, Maisonneuve.
Conjunto de ensayos entre los que interesan especialmente los siguientes: Anne M. Blondeau "Tibet" (págs. 1-22) que se ocupa de los aspectos geográficos e históricos, R. A. Stein "La gueule du makara: un trait inexpliqué de certains objets rituels", (págs. 52-62) y H. Karmay, "Tibetan Costume, VII-XI c." (págs. 64-81).
- y STAHL, A. V.,
1979 **Newar art. Nepalese art during the Malla period.** Warminster, Aris & Philips.
Única obra, hasta el momento, que cubre este periodo (siglos XIII-XVIII) del arte nepalí, que es uno de los más interesantes. Al no ser muy reciente algunas de sus afirmaciones deben ser revisadas.
- . MACK, John,
1988 **Ethnic Jewellery.** London, British Museum Publ.
Libro dedicado a la joyería de las culturas no occidentales. Hace referencia a Tíbet y Nepal en el apartado dedicado a Extremo Oriente. El capítulo final dedicado a los materiales y las técnicas es muy completo.
- . MALLMANN, M. T.,
1975 **Introduction a l'iconographie du Tantrisme Buddhique.** Paris, Librairie Adrien Maisonneuve, Biblio. du Centre de Recherches sur l'Asie Centrale et la Haute Asie.
Con pocas ilustraciones se centra sobre todo en las reglas generales para representar a las divinidades dadas por los textos indios, por lo que es muy interesante.
- . MALTESE, Corrado (Ed.),
1990 **Las técnicas artísticas.** Madrid, Manuales de arte Cátedra (1ª ed. italiana 1973).
Estudio de las diferentes técnicas centrándose en el arte occidental, con referencias puntuales al arte oriental. Incluye capítulos sobre la escultura en metal.
- . MARTIN, Heinz E. R.,
1980 **El arte tibetano.** Barcelona, Blume.
Manual bastante completo, se ocupa de todos los aspectos del arte tibetano (escultura, objetos rituales, pintura y arquitectura), además de tratar la religión y la evolución histórica. Los objetos reproducidos proceden de colecciones y museos alemanes.

- . MOOKERJEE, A. y KHANNA, M.,
1977 **The Tantric way.** London, Thames & Hudson; (Paris, Seuil).
A A. Mookerjee se le atribuye el descubrimiento y definición del arte Tantra indio. Estudia los *mantras* (págs. 55-61), los *mandalas* (págs. 64-65), los *chakras* (págs. 154-156) y otros aspectos del Tantra.
- . MUNSTERBERG, H.
1967 **Chinese Buddhist Bronzes.** Rutland, C. E. Tuttle Co. (1988, N. York, Hacker Art Books).
Las piezas están ordenadas siguiendo criterios iconográficos, con breves descripciones estilísticas. Algunas piezas de influencia tibetana resultan útiles para la catalogación del arte del Himalaya.
- . NEBESKY-WOJKOWITZ, R.,
1956 **Oracles and demons of Tibet, the cult & iconography of the Tibetan protective deities.** The Hague, Mouton.
Uno de los estudios más clásicos y complejos sobre las divinidades terroríficas, y sobre los rituales dedicados a éstas (2ª parte). Sigue siendo una obra fundamental, a pesar de que no es de muy fácil manejo.
- . NGAPO NGAWANG JIGMEI y otros,
1990 **Tíbet.** Madrid, Libsa.
Traducción de una publicación de las Ediciones de Arte del Pueblo de Shanghai de varios autores chinos y tibetanos. Con buenas fotos y algunos datos de interés. destaca especialmente el capítulo dedicado al budismo tibetano.
- . OHRI, Vishwa Chander (Ed.),
1975 **Arts of Himachal.** Simla, Simla State Museum.
Con textos del editor, K. Khandalavala, de A. K. Bhattacharyya y otros. Se trata de una obra de contenido general que incluye bronce, miniaturas, dibujos y arquitectura.
- . OKAKURA, Kakuzo,
1983 **El libro del té.** Barcelona, Teorema.
Obra clásica sobre el té y su preparación, pero también sobre la estética taoísta que guarda cierta relación con la budista. Para este estudio interesa en lo que se refiere a la introducción del té en Tíbet.
- . OLSCHAK, B. C.,
1971 **Bhutan, land of hidden treasures.** London, s.e.
Descripción de un recorrido a través de Bhután, con abundantes fotos y un buen mapa. Blanche C. Olschak conoce bien el país, y dada la no muy abundante bibliografía sobre el tema, resulta una obra interesante.
- y WANGYAL, G. T.,
1973 **Mystic Art of Ancient Tibet.** London, Shambhala.
Muy útil para el estudio de la iconografía, incluye un panteón del siglo XVIII y una buena introducción. Las piezas reproducidas no están clasificadas estilísticamente.

- . PAL, P.,
1974 I **The arts of Nepal: Part 1, Sculpture, Part 2, Painting** (ed. en 1978) Leiden, E. J. Brill.
Obra muy completa sobre el tema de uno de los grandes especialistas en arte del Himalaya, con irremplazable documentación fotográfica. Ilustrado con obras que se encuentran en museos, pero también in situ.
- 1974 II **Buddhist Art in Licchavi Nepal.** Bombay, Marg.
Estudio sobre el primer período de la escultura nepalí (siglos IV-X), que constituye la base de los estilos posteriores, y sin embargo, es el menos conocida.
- 1975 II **Bronzes of Kashmir.** N. York, Hacker Art Books.
La primera obra sobre los bronceos de Cachemira, que salen a la luz tardíamente por haberse conservado en los monasterios tibetanos. Constituye, pues, la base para el estudio de este estilo.
- 1978 **The ideal image: The Gupta Sculptural Tradition and its influence.** N. York, Asia Society.
Recoge obras de museos y colecciones privadas de todo el mundo. Además de estudiar la escultura Gupta india se ocupa de la de sus zonas de influencia, es decir de casi toda Asia.
- 1982 II **A Buddhist Paradise. The Murals of Alchi, Western Himalayas.** Hong Kong, Ravi Kumar/Visual Dharma ("Alchi: une merveille de l'art bouddhique Ladakh", 1983, Bâle, Basilius Presse).
Con muy buenas fotografías; resulta útil para relacionar la iconografía y el estilo de Alchi con las obras posteriores, especialmente con las imágenes de culto.
- 1984 II **Tibetan Paintings: a study of Tibetan Thankas XI- XIX c.** London, Ravi Kumar/Sotheby Publ.
Obra fundamental, un clásico, para el estudio de la pintura tibetana; establece grupos estilísticos de una manera clara y los explica con mucho detalle. Algunas de sus consideraciones son aplicables a la escultura.
- 1986 I (Ed.) **American Collectors of Asian Art.** Bombay, Marg Publ.
Reúne capítulos de diversos autores dedicados a diferentes coleccionistas; entre éstos hay varios que interesan especialmente por su dedicación a la zona estudiada como Nasli M. Heeramanek, Norton Simon y la familia Zimmerman. Además la Introducción de Pal versa sobre el coleccionismo de arte oriental en Estados Unidos.
- 1986 II **Indian Sculpture.** Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Univ. of California Press (2 vols: vol. 1.500 a.C.-700; vol. 2, 700-1800, ed. en 1988)
Estudio de la escultura india desde sus orígenes, con buenos capítulos de introducción sobre los artistas, la estética, etc., perfectamente válidos para el estudio del arte del Himalaya.

- . POMMARET, Françoise,
1989 **Les revenants de l'Au Delà dans le Monde Tibétain. Sources littéraires et tradition vivante.** Paris, Ed. du C.N.R.S.
Se ocupa desde el punto de vista etnológico y de las fuentes literarias de las mujeres que mueren, y tras visitar el mundo de los muertos, regresan y dedican toda su vida a narrar sus experiencias y a explicar la doctrina búdica.
- 1991 **Bhoutan. Forteresse Bouddhique de l'Himalaya.** Genève, Guides Olizane.
F. Pommaret es una de las estudiosas que mejor conoce Bhután. Esta obra es una guía, con abundantes fotos de la autora y de Y. Imaeda, que combina las informaciones prácticas con los datos históricos y culturales.
- . POSTEL, M., NEVEN, A. y MANKODI, K.,
1985 **Antiquities of Himachal.** Bombay, Project for Indian Cultural Studies, vol. I.
Incluye un estudio histórico de la zona detallando los diferentes valles y estudia la arquitectura y la escultura dedicando un capítulo especial a "Iconos de latón".
- . RAWSON, Philip,
1978 **The Art of Tantra.** London, Thames & Hudson (1ª ed. 1973).
Con ilustraciones de las obras de la colección de A. Mookerjee que formaron la base de la exposición celebrada en el Arts Council de Londres en 1971.
- 1981 **Oriental Erotic Art.** London, Quartet Books.
Se trata de una aproximación rigurosa al arte erótico oriental con capítulos dedicados a India (en los que se hacen referencias al Himalaya), China y Japón; con muchas ilustraciones.
- . RIEFFEL, Robert,
1982 **Le Népal.** Paris, P.U.F., "Col. Que sais-je?".
Pequeño manual que se ocupa de la geografía, de la historia y del Nepal actual. A pesar de no ser muy reciente resulta muy completo, y por lo tanto, su consulta es útil.
- . RIZVI, Janet,
1989 **Ladakh, Crossroads of High Asia.** Delhi, Oxford University Press. (1ª ed. 1983).
Una obra muy completa sobre Ladakh; incluye una buena introducción geográfica e histórica y además puede ser útil como guía para visitar los diferentes monasterios que se explican de forma detallada al final del libro.
- . RONGE, V. y RONGE, N. G.,
1980 **"Casting Tibetan Bells."** en **Tibetan studies in honour of Hugh Richardson.** (Ed. por Michael Aris y Aung San Sun Kyi) Warminster, Aris & Phillips.
Estudio sobre las *ghanta*, su fabricación, forma, y motivos decorativos; probablemente es el único estudio sobre este objeto ritual, y constituye por lo tanto una referencia obligada.

- . SCHROEDER, Ulrich von,
1981 **Indo-tibetan Bronzes.** Hong-Kong, Visual Dharma Publ.
Quizás el estudio más completo sobre los bronce lamaístas. Indispensable por la documentación fotográfica, muy extensa, que recoge piezas de museos y colecciones privadas de todo el mundo. Con bibliografía muy completa y clasificada por temas.
- . SECKEL, D.,
1964 **The art of Buddhism.** London, Methuen.
No se ocupa de Tíbet pero trata temas que conciernen al arte tibetano como la representación de Buda, la jerarquización de las imágenes, y los símbolos y temas ornamentales.
- . SIERKSMA, F.,
1966 **Tibet's terrifying deities. Sex and aggression in religious acculturation.** Rutland, Vermont & Tokyo, C.E. Tuttle Co.
Ensayo sobre las divinidades terroríficas; se centra fundamentalmente en aspectos religiosos y antropológicos. El autor expone su teoría, son el resultado del fenómeno de aculturación de Tíbet, sobre el origen de estas divinidades.
- . SINGH, M.,
1968 **Himalayan Art. Wall-painting and sculpture in Ladakh, Lahaul and Spiti, the Siwalik Ranges, Nepal, Sikkim and Bhutan.** London, Macmillan/Unesco ("Los Tesoros del Himalaya", 1968, Barcelona, Destino/Unesco).
Uno de los estudios sobre el arte del Himalaya que incluye zonas poco conocidas y con una producción artística bastante primitiva; interesantes las fotografías aunque la catalogación de las obras no siempre es exacta.
- . SNELLGROVE, David,
1971 **"Indo-tibetan liturgy and its relationship to iconography" en Mahayanist Art after A.D.900.** (W. Watson, ed.), págs. 36-46.
Texto básico sobre los diferentes ritos lamaístas. Su sistematización del complejo ritualismo es de enorme utilidad para la comprensión de la función litúrgica de los objetos rituales.
- 1978 (Ed.), **The image of the Buddha.** Unesco, Serindia Publ.
Sobre la evolución del arte budista, desde el budismo primitivo hasta sus formas posteriores. Estudia tanto los símbolos (Seckel) como las formas iconográficas de Cachemira, Nepal y Tíbet (Snellgrove).
- y RICHARDSON, Hugh,
1986 **A cultural history of Tibet.** Boston-London, Shambhala; (1ª ed. 1968, London, Weidenfeld and Nicolson).
Magnífico estudio de los aspectos histórico-religiosos de Tíbet con referencias en cada capítulo a la evolución artística y a las fuentes historiográficas.

- y SKORUPSKI, T.,
1977 **The cultural heritage of Ladakh.** Warminster, Aris & Philips, (2 vols: 2º vol. 1980)
Descripción de los monasterios de Ladakh. Muy interesante para el estudio de la religión, la iconografía y los símbolos, aunque se centra fundamentalmente en la arquitectura.
- . STEIN, R. A.,
1962 **Tibetan Civilisation.** London, Faber & Faber.
Obra básica para el estudio de aspectos como la geografía, la historia, la sociedad, la religión, la literatura y la etnología. Incluye un pequeño apartado sobre arte.
- . TEAGUE, Ken,
1990 **Metalcrafts of Central Asia.** Buckinghamshire, Shire Publications, "Shire Ethnography", nº 19.
Estudio muy clarificador sobre la técnica, los materiales e estilos artísticos de la metalistería de una amplia zona en la que se incluye Tíbet y Mongolia. Incluye un listado de museos y muchas fotos.
- . TRUNGPA, Chögyam,
1986 **Nacido en Tíbet.** Madrid, Cárcamo.
Un lama tibetano, que es además uno de los grandes estudiosos del Budismo Vajrayana que publica en Occidente, narra su vida y la diáspora de su pueblo.
- . TSULTEM, N.,
1982 **G. Zanabazar, destacado escultor de Mongolia.** Ulan-Bator, Publ. del Estado.
Texto en ruso con anotaciones y pequeña introducción en inglés, francés y español. Incluye buenas y abundantes fotos de una producción artística poco documentada.
- 1987 **Arte Decorativo aplicado de Mongolia.** Ulan-Bator, Publ. del Estado.
Obra de características similares a la anterior, básica por el momento, dada la escasez de publicaciones sobre el tema, para el estudio del arte de Mongolia.
- . TUCCI, G.,
1932 **Indo-tibetica.** Rome, Reale Accademi d'Italia (7 vols., 1932, 1933, 1935, 1936, 1941).
Descripción de los monasterios visitados por Tucci con abundantes ilustraciones, interesante por lo tanto sobre todo para el estudio de la arquitectura. Hay un volumen dedicado a la stupa.
- 1949 **Tibetan Painted Scrolls.** Roma, Libreria dello Stato.
Estudio sobre los *Thankas* con referencias a los textos tibetanos tradicionales. Con una introducción sobre la historia de Tíbet central de los siglos XIII al XVIII.

- 1969 **Rati-lila; an interpretation of the Tantric Imagery of the Temples of Nepal.** Geneva, Nagel ("Essai d'interpretation des representations tantriques des temples du Nepal", 1969, Paris, Nagel).
Interesante para el estudio de la iconografía Tantra; con muchas ilustraciones de esculturas, sobre todo en madera. A pesar de no centrarse en los "bronces" aporta datos de interés para el estudio de estos.
- 1973 I **Tibet, land of snows.** Calcutta/Bombay/N. Delhi, Oxford & IBH Publ Co. (1ª ed. 1967, London, Elek).
Manual que trata todos los aspectos de la civilización tibetana, incluyendo la vida cotidiano y los rituales. Muy interesante el capítulo dedicado a arte.
- 1973 II **Tibet.** Geneve, Nagel, Archaeologia Mundi Series (1978, Barcelona, Juventud).
Dedicado fundamentalmente a los descubrimientos arqueológicos hechos por Tucci en su expedición de 1948, con la descripción de las tumbas de los reyes y de los monumentos antiguos del Tibet central; documentación fotográfica imprescindible.
- 1973 III **Transhimalaya.** Delhi, Vikas, "Archaeologia Mundis Series".
Dedicado al arte tibetano, con una primera parte que se centra en la arqueología, el resto se ocupa de cuestiones estilísticas. Sin embargo, no facilita una clasificación por escuelas.
- 1973 IV **The Theory and practice of the Mandala.** N. York, Samuel Weiser (1ª ed. inglesa 1961).
Obra sobre la utilización ritual del *mandala* con "referencias a la psicología moderna del subconsciente". Es, en gran parte, un manual práctico. Hace referencias también al hinduismo.
- 1976 **Nepal: amore ed arte.** Roma, Nagel.
Otro estudio de Tucci sobre el arte de Nepal con referencias a la iconografía Tantra, y por lo tanto a los temas eróticos. Es de utilidad. por tanto, para el estudio de la iconografía.
- . WATSON, William (Ed.),
1971 **Mahayanist Art after A.D.900.** London, Colloques in Art & Archaeology in Asia, nº 2 (1 July), London University, Percival David Foundation of Chinese Art y S.O.A.S.
Reúne varios artículos sobre el arte Mahayana de expansión entre los que interesan especialmente el de Snellgrove (ver Snellgrove, 1971). Es una obra clásica sobre el tema.
- . WILLIAMS, C. A.,
1976 **Outlines of chinese symbolism and art motives.** N. York, Dover.
Obra fundamental para el estudio de los símbolos de origen chino. Organizado como un diccionario y acompañado de ilustraciones. Algunos de estos símbolos son utilizados en el arte lamaísta.

. ZWALF, Wladimir,
1981

Heritage of Tibet. London, British Museum Publ.

Manual muy completo con una introducción sintética, clara y bien documentada a la civilización y el arte; se ocupa de la religión, las manifestaciones artísticas y la vida cotidiana.

1985

(Ed.), **Buddhism. Art and Faith.** London, British Museum Publ.

Panorama de todo el arte budista, con capítulos destinados a las diferentes zonas de expansión. Con fotografías de piezas pertenecientes a las colecciones inglesas.

2.- CATALOGOS

- . ASHENCAEN, Deborah y LEONOV, Gennady,
1992 **Tibetan Art at Spink.** London, Spink & sons.
Catálogo de venta, con muy buenas fotos y clasificación estilística de las piezas muy rigurosa, no en vano está realizado por dos grandes especialistas en el tema.
- . BALTASAR, Basilio,
1990 **Arte Budista Tibetano.** Palma, Serinya.
Realizado con motivo de una exposición de *thankas* procedentes de un monasterio tibetano; con ilustraciones muy bellas y un interesante capítulo de E. Miret Magdalena sobre "Budismo y Cristianismo" (págs. 33-58).
- . BEGUIN, Gilles,
1977 **Dieux et Demons de l'Himalaya: Art du Bouddhisme Lamaïque.** Paris, Exp. Grand Palais.
Catálogo de la exposición más completa realizada en Francia, incluye escultura, pintura, libros y objetos rituales. Se trata de la primera obra que organiza las piezas en grupos estilísticos, y obviamente necesita ser actualizada; con introducción y cuadros cronológicos e iconográficos.
- 1979 **Arts du Nepal et du Tibet.** Paris, Reunión des Musées Nationaux, Petits Guides du Grands Museés, nº 46.
Pequeña guía para las salas de arte del Himalaya en el museo Guimet de Paris; con texto claro y conciso. La documentación gráfica resulta interesante ya que no existe catálogo completo sobre el tema.
- 1989 I **Tibet: Terreur et magie. Dieux farouches du Musée Guimet.** Bruxelles, Exp. Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
Catálogo muy completo de una exposición de divinidades terroríficas con fondos del museo Guimet; incluye uno de los estudios más completos y recientes sobre estas divinidades.
- 1990 I **Art ésotérique de l'Himalaya. Catalogue de la donation Lionel Fournier.** Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux.
Catálogo de una importante donación que enriquece los fondos del Museo Guimet con piezas antiguas (desde el siglo XIII) y en las que predominan las iconografías terroríficas. Muy útil la introducción, el apartado dedicado a objetos rituales, así como la bibliografía, muy completa y actualizada.
- 1991 **Tibet, art et meditation. Ascetes et mystiques au Musée Guimet.** Exp. Musée des Beaux Arts de Rennes, Ed. Findakly.
Catálogo de una exposición de imágenes de *arhats*, *siddhas* y *lamas* que se centra fundamentalmente en la iconografía, con bibliografía muy completa. A pesar de lo específico del tema resulta interesante.

- . CHRISTIE'S, London, Catálogo de venta,
1973 19 de junio. "Important Tibetan And Nepalese Bronzes & Thankas".

11 de Diciembre. "Important Indian, Tibetan, Nepalese and Chinese works of art".
- 1980 2 de julio.
Los catálogos de venta de Christie's son interesantes porque en ellos aparecen algunas de las piezas aquí catalogadas, o en otros casos, piezas de similares características; sin embargo los criterios que utiliza para la catalogación no son muy rigurosos.
- . COOMARASWAMY, Ananda K.,
1923 **Catalogue of the Indian Collection in the Museum of Fine Arts, Boston.** Boston, Museum of Fine Arts. (2 vols.)
Obra del historiador del arte indio Coomaraswamy, que fue conservador del Museo de Boston, que incluye las obras procedentes de Tíbet y Nepal; con muy buenos capítulos de introducción.
- . KLIMBURG-SALTER, D. (Ed.),
1982 **The silk route and the diamond path. Esoteric buddhist art on the transhimalayan trade routes.** Los Angeles, UCLA Art Council.
Catálogo de la primera exposición realizada sobre la zona llamada el Trans-Himalaya que incluye Pamir, Gilgit, Baltistan, Ladakh, parte de Himachal Pradesh y el oeste de Tíbet. La exposición recoge objetos procedentes de museos de todo el mundo y pretende probar la existencia de un arte peculiar en esta zona durante los siglos VII al XIII.
- . KRAMRISCH, Stella,
1964 **The art of Nepal.** N. York, Asia House Gall. Publ.
Catálogo de la primera exposición de arte nepalí realizada en el mundo, en la que se puso de manifiesto la antigüedad de éste; sigue resultando interesante, a pesar de que algunas de sus afirmaciones han sido revisadas.
- . LOWRY, John,
1976 **Tibetan art.** London, Victoria & Albert Museum (1ª ed. 1973).
Primera publicación del museo Victoria y Alberto sobre el tema. Incluye una pequeña introducción y un catálogo de piezas elegidas por ser representativas del arte tibetano, término que se interpreta en un sentido amplio.
- . MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA,
1990 **Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri.** Madrid, Museo Nacional de Etnología.
Recoge los objetos de la donación Santos Munsuri, en la que abundan los objetos del Himalaya que han sido incluidos en esta catalogación. Incluye una capítulos sobre el budismo y el tantrismo.

- . NEVEN, Armand,
1974 **Le tantrisme dans l'art et la pensée.** Bruxelles, Exp. Palais des Beaux Arts.
Se trata de un catálogo que incluye un estudio sobre los aspectos artísticos, así como una transcripción fonética del alfabeto tibetano. El autor desarrolla su enfoque, bastante original, del tema.
- 1975 **Lamaistic Art.** Bruxelles, Exp. Société Générale de Banque.
Recoge piezas procedentes del Museo de Bruselas y de colecciones privadas. Sus aportaciones son originales, pero tiene tendencia a clasificar los objetos basándose en elementos aislados, como las marcas que aparecen en la tapa de los pedestales. Incluye un capítulo de Eracle sobre Iconometría.
- 1980 **New studies into Indian & Himalayan Sculptures.** London, Exp. Gall. "De ruimte"-Spink & Son.
Buen catálogo, incluye la clasificación de los diferentes pedestales y de sus tapas. Según el propio autor se trata de un intento de estudio desde una metodología que se apoya en los aspectos estilísticos e históricos, y no tanto en los iconográficos.
- . OLSON, Eleanor,
1973 **Catalogue of the Tibetan Collection and other Lamaist articles in The Newark Museum. Prayer and Objects Associated with Prayer, Music and Musical Instruments, Ritualistic Objects.** Newark, New Jersey, The Newark Museum, vol. II (1ª ed. 1950).
La conservadora del Museo de Newark realizó la catalogación de la colección tibetana, una de las mejores en Occidente, en cinco volúmenes. Recientemente se ha hecho una nueva catalogación (ver Reynolds, V. y otros, 1986).
- 1974 **Tantric Buddhist Art.** N. York, Exp. China House Gallery, China Institute in America.
Reúne objetos procedentes de colecciones de Estados Unidos tanto de arte nepalí como tibetano. Más interesante por la documentación fotográfica que por el texto.
- . PAL, P.,
1969 **The art of Tibet.** N. York, Asia House Gallery.
Catálogo de la primera gran exposición internacional de arte tibetano con objetos procedentes de todo el mundo. Con una introducción muy buena, incluye un capítulo de Eleanor Olson "The Meditations and Rituals".
- 1975 I **Nepal, where the gods are young.** Washington, Exp. Asia House Gallery, The Asia Society.
Completa el catálogo de la exposición anterior realizado por S. Kramrisch (1964) actualizándolo y ampliándolo. Interesante para el estudio de los estilos nepalíes.
- 1983 I, **Art of Tibet, catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection.** Berkeley, Univ. of California Press.
La colección del County Museum de Los Angeles es una de las más importantes del mundo, su conservador realiza una clasificación estilística de la misma, e incluye una buena introducción.

- 1984 I **Light of Asia, Buddha Sakyamuni in Asian Art.** Los Angeles, Los Angeles County Museum.
 Catálogo de la exposición realizada en el County Museum de Los Angeles con temática similar a la anterior (1968) cuyo catálogo hizo Rowland. Recoge obras de todo el arte asiático con pocos ejemplos de Tíbet, aunque sí de Nepal.
- 1985 **Art of Nepal, catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection.** Berkeley, Los Angeles County Museum Publ.
 Se trata de la colección de arte nepalí más importante de Occidente. Con una introducción muy completa que se ocupa de la historia, el artista, el panteón, la estética y las fuentes e influencias.
- 1991 **Art of the Himalayas. Treasures from Nepal and Tibet.** N. York, Hudson Hill Press.
 Catálogo de la exposición organizada por la American Federation of Arts en varios museos norteamericanos de las piezas que componen la colección privada Zimmerman, una de las mejores de arte del Himalaya. Con colaboraciones de V. Reynolds, I. Alsop y H. Stoddard.
- y HSIEN CHI TSENG,
 1970 **Lamaist art: the aesthetics of harmony.** Boston, Exp. Museum of Fine Arts.
 Texto bueno aunque breve. Entre las obras catalogadas se incluyen además de las del Himalaya, algunas de Asia Central y China. Buena documentación gráfica.
- . POTT, P. H.,
 1951 **Introduction to the Tibetan collection of the National Museum of Ethnology, Leiden.** Leiden, Brill
 Amplia introducción con apartados dedicados a la historia, el panteón, el arte, la iconografía y las artes industriales. Su clasificación de los objetos rituales resulta muy útil; catálogo muy breve con fotos regulares.
- . REYNOLDS, V. y otros,
 1986 **Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection.** Newark-New Jersey, The Newark Museum.
 Reedición del catálogo de la muy completa colección tibetana del Museo de Newark; dos de los volúmenes se han redactado de nuevo. En el primer volumen (1983) hay una introducción, con referencias a la geografía, la historia, la religión, la sociedad, la arquitectura y los símbolos, además de una reseña sobre la formación de la colección del Museo; el tercero (1986) se dedica a la pintura y la escultura.
- . RHIE, Marylin, y THURMAN, Robert,
 1991 **Wisdom and compassion: The sacred art of Tibet.** N. York, Harry N. Abrams.
 Catálogo de una muy completa exposición con objetos procedentes de todo el mundo; la introducción se ocupa de la historia, el arte y es especialmente rigurosa en el estudio de las cuestiones religiosas. En la catalogación intervienen otros especialistas como G. Leonov y C. Béguin.

- . ROWLAND, B.,
1968 **The evolution of the Buddha image.** N. York, Asia Society.
Contiene, además de una introducción, apartados dedicados a India, Nepal y Tíbet (éste último no demasiado abundante), el Sudeste Asiático, China, Japón y Corea.
- . SOTHEBY'S, London, Catálogo de venta,
1967 9 de octubre.
1976, 20 de abril.
1979, 5 de febrero.
1990, 11 de octubre.
Catálogos de venta con fotografías, especialmente abundantes en los más recientes, que resultan de ayuda para la catalogación de las piezas, algunas de las cuales proceden de las subastas de esta casa.
- . TIBETAN NYINGMA MEDITATION CENTER,
1972 **Sacred art of Tibet.** Berkeley, Dharma Publ.
Catálogo de una exposición celebrada en San Francisco formada por objetos artísticos entre los que predominan los *thankas*, aunque hay también algunos bronceos tardíos. Breve introducción; utiliza la versión fonética del tibetano.
- . TRESORS DU TIBET.
1987 Paris, Ed. du Musée National d'Histoire Naturelle. Exp. organisée par l'administration du Patrimoine de la Région Autonome du Tibet et la Société Chinoise des Expositions Archéologiques à l'étranger.
Muy completo e interesante por su documentación fotográfica, incluye objetos muy variados, restos neolíticos y piezas de todo tipo. ES una obra escrita desde la órbita china.
- . TIBET'S HOUSE MUSEUM,
1965 N. Delhi, Tibet's House Museum, Exp. inaugural.
1966 **Second Exhibition of Tibetan Art.** N. Delhi, Tibet's House Museum.
1979 **First Exhibition in New Tibet's House.** N. Delhi, Tibet's House Museum.
La colección del Tibet's House Museum no es demasiado numerosa pero reúne piezas muy interesantes; los catálogos realizados por los propios tibetanos resultan muy interesantes, especialmente su introducción.
- . WALDSCHMIDT, E. y R.,
1969 **Nepal, art treasures from the Himalayas.** London, Elek Books.
Catálogo de piezas procedentes de los museos nepalíes para una exposición realizada en el Museo de Arte Indio de Berlín, Alemania. Estas obras no han sido publicadas con mucha frecuencia.

3.- ARTICULOS

- . ALSOP, Ian,
1984 "Problems in Dating Nepalese metal Sculpture: Three Images of Visnu". **Contributions to Nepalese Studies**. Vol. 12, Dec., nº 1.
Artículo aparecido en la revista de la universidad de Kirtipur (Nepal) en el que se analizan los problemas de datación de los bronzes nepalíes, que se pueden hacer extensibles a los de toda la zona del Himalaya.
- . BEGUIN, Gilles,
1974 "Bronzes Himalayens." **La revue du Louvre et des musées de France**. 4-5, págs. 333-344.
Estudio sistemático de nuevas piezas incorporadas a la colección del Museo Guimet, resulta de mucha utilidad ya que explica los criterios utilizados para su clasificación.
- 1976 "Two Himalayan Bronzes in the Guimet Museum." **East and West New Series**. Vol. 26, March-June, págs. 167-174.
Analiza dos bronzes de nueva incorporación al Museo comparándolos con otras piezas con la misma iconografía y estilo similar.
- 1980 "Musée Guimet. Nouveaux objets himâlayens." **La revue du Louvre et des musées de France**. Abril, nº 2, págs. 115-121.
Análisis de obras muy detallado, que incluye criterios de clasificación estilística, similar al artículo anterior (1974).
- CLARKE, John,
1989 "Chiling, a village of Ladakhi craftsmen and their products". **Arts of Asia**. Vol. 19, nº 3, págs. 128-141.
Trabajo de campo realizado en un pueblo de Ladakh, Chiling, donde se mantiene el trabajo tradicional del metal tal como fue aprendido de maestros nepalíes que llegaron allí en el siglo XVII. Análisis de las obras (objetos de uso cotidiano como teteras, cucharas, etc..) realizadas en la actualidad comparándolas con las del siglo XIX.
- 1992 "A group of Sino-Mongolian metalwork in the Tibetan Style". **Oriental Art**. Vol. 23, may, nº 5, págs. 65-75.
Estudio muy útil sobre los motivos decorativos chino-mongoles que aparecen en los objetos rituales, diferenciando aquellos que se incorporaron al repertorio tibetano en fecha temprana, de los de asimilación más tardía, entre los cuales se encuentran los mongoles.
- . DAHLMAN, A. L.,
1990 "Cat-foot prints on Indo-Tibetan Bronzes". **Paper in Art History**. March, Lund Univ. Sweden.
Expone la teoría según la cual las marcas en forma de puntos, que el autor llama "huellas de gato", servirían para datar las imágenes en las que aparecen como anteriores al siglo XIV.

- . FERNANDEZ BALBOA, A.V.,
1989 "Literatura tibetana. Introducción al Hevajra Tantra".
Boletín de la Asociación Española de Orientalistas. Madrid.
Se trata de uno de los pocos estudios realizados en castellano sobre
textos tibetanos; resulta interesante desde el punto de vista doctrinal y por
su clasificación de los textos Tantra.
- . HATT, R. T.,
1982 "A Thirteenth Century Tibetan Reliquary. An Iconographic
and Physical Analysis". **Artibus Asiae**. Vol. 42, nº 2-3, págs.
175-200.
Estudio sobre las *stupas*-relicario, estableciendo tipologías, criterios
de datación, etc., a través del análisis formal y de los objetos contenidos en
los relicarios.
- . HELLER, Amy,
1989 "Tibetan Sculpture and Painting in the Newark Museum".
Arts of Asia. Vol. 19, Sept-Oct., nº 5, págs. 139-147.
Examina alguna de las principales obras de la magnífica colección del
Museo de Newark. Sus consideraciones estilísticas son aplicables a otras obras.
- y MARCOTTY, Thomas,
1987 "Phur-pa. Tibetan RItual Daggers". **Arts of Asia**. Vol. 17,
July-Aug., nº 4, págs. 69-77.
Artículo basado en la traducción de los textos rituales y en las
entrevistas realizados a refugiados tibetanos que utilizan los *phurpa*. Incluye
una tipología muy útil de estos objetos rituales.
- . KRISHAN, Y.,
1992 "A New Interpretation of the Buddhist Sadhanas and
Buddhist Sculptures showing Buddhist Gods trampling
upon Brahmanical or Hindu Gods". **Oriental Art**. Vol.
XXXVIII, Spring, no 1, págs. 15-26.
Refuta, apoyándose en los textos de invocación (*sadhanas*), la
concepción más usual según la cual las divinidades hindúes que aparecen bajo
los pies de las budistas indican la superioridad de éstas últimas.
- . LESSING, Ferdinand D.,
1958 "Miscellaneous Lamaist Notes, II". **Central Asiatic Journal**.
Vol. III.
Recoge estudios (sobre la religión y la evolución histórica) basados en
su mayoría en textos tibetanos, por lo que supone una fuente de documentación
fundamental.
- . LO BUE, Erberto,
1985 "The Newar artists of the Nepal valley, an historical
account of their activities in neighbouring areas with
particular reference to Tibet-I". **Oriental art**. Vol. XXXI, nº
3, págs. 262-277.

- 1985/86 "The artists of the Nepal valley-II". *Oriental art*. Vol. XXI, nº 4, 1985/86, págs. 409-420.

Se trata de dos artículos sobre la gran influencia de los *newars* en el arte tibetano, teoría que parece cada vez más confirmada, rastreando hasta los ejemplos actuales: los trabajos realizados por los *newars* para los exiliados tibetanos.

- . ODDY, W. A. y ZWALF, W.,
1981 "Aspects of Tibetan metallurgy". *British Museum Occasional Papers*. London, nº 15.

Muy útil para el estudio de la técnica; contiene un catálogo de piezas, la mayoría de ellas pertenecientes al Museo Británico, con el análisis científico de la composición de sus aleaciones.

- . PAL, P.,
1973 "Bronzes of Kashmir, their sources and influences". *Royal Society of Arts*. CXXI, nº 5207, London, pág. 726.

Artículo que recoge el texto de una conferencia sobre el tema que P. Pal desarrollará posteriormente en su obra "Bronzes of Kashmir" (1975), y en el que explica de manera sintética las características de la escultura de esta zona.

- . TUCCI, G.,
1959 "A Tibetan Classification of Buddhist Images according to their Style". *Artibus Asiae*. 22, págs. 179 y sig.

El gran tibetólogo Tucci intenta un estudio estilístico de la escultura tibetana, partiendo de los textos rituales tibetanos, de difícil interpretación.

4.- FUENTES

- . BELL, Charles,
1928 **The people of Tibet.** Oxford, Clarendon Press.
Charles Bell, debido a su cargo político, tuvo la oportunidad de visitar Tíbet, e intentó desarrollar en sus obras un estudio sistemático de la civilización tibetana.
- . BIRD BISHOP, Isabelle,
1991 **Viaje al Pequeño Tíbet.** Barcelona, Laertes (1ª ed. "Among the tibetans", 1894, N. York, Fleming H. Revell Co.).
Es una de las pocas mujeres que viajan a la zona del Himalaya, en concreto a Ladakh. Su libro es una viva descripción de sus experiencias.
- . CHANG, Garma C.C. (Trad.),
1977 **The Hundred Thousand Songs of Milarepa.** Boulder, Colorado, Shambhala Publ., 2 vols.
Se trata de uno de los textos fundamentales de la literatura popular tibetana, estos cantos son muy populares y por supuesto en ellos la temática religiosa es fundamental.
- . DENIKER, J. y DESHAYES, E.,
1904 **Oeuvres d'art et de haute curiosité du Tibet.** Paris, Catálogo de la exposición celebrada en el Hôtel Drouot, 19 al 20 de noviembre.
Catálogo de la primera exposición de arte tibetano, celebrada en Francia, compuesta fundamentalmente por objetos chino-tibetanos y chino-mongoles.
- . EVANS-WENTZ, W. Y. (Ed.),
1951 **Tibet's Great Yogi Milarepa.** London, Oxford University Press (2ª ed.) ("El Gran Yogui Milarepa del Tíbet", Buenos Aires, Kier).
Se trata de la biografía de Milarepa, personaje fundamental en la evolución de las órdenes monásticas en Tíbet, y que ejemplifica la vía no monástica.
- 1957 **The Tibetan Book of the Dead.** London, Oxford University Press.
Edición del "Bardo Thodol", el texto tibetano que sirve de guía en el mundo de los muertos, un magnífico ejemplo del lenguaje simbólico tibetano, y una de las mayores aportaciones de la cultura tibetana.
- . FILIPPI, F. de,
1937 **An account of Tibet: Travels of Ippolito Desideri of Pistoia S. J. 1712-1727.** London, s.e.
Relata los viajes del monje jesuita italiano a través de Tíbet. Este monje conocía la lengua lo que le permite una aproximación más directa a lo que ve.

- . FRANCKE, A.,
1972 **Antiquities of Indian Tibet.** N. Delhi, S. Chand, 2 vols. (1ª ed. 1914-26, Calcuta).
Francke era miembro de la misión moravia que paso muchos años en Ladakh. Esta obra incluye la "Crónica de Ladakh", documento fundamental para el estudio de la evolución histórica de este territorio.
- . HARRER, H.,
1953 **Siete años en el Tíbet.** Barcelona, Juventud (1953, London, Rupert-Hart Davis).
El austriaco H. Harrer fue hecho prisionero por los ingleses durante la 2ª Guerra Mundial en India, desde donde escapo a Tíbet. Conoció al Dalai Lama y vivió la invasión china.
- . HEDIN, Sven,
1898 **Through Asia.** London, Methuen & Co., 2 vols.
Se trata de uno de los más importantes exploradores, además de fotógrafo y artista. Recorre Asia Central y Tíbet y es el introductor en Occidente de algunas obras de arte lamaístas.
- . LANDON, P.,
1905 **Lhasa, an account of the country and people of Central Asia and of the progress of the mission sent there by the English Goverment in the years 1903-1904.** London, Hurst & Blackett.
Relata la primera expedición militar inglesa, al mando de Younghusband, enviada a Tibet, a partir de ella el conocimiento de Tibet será mucho mayor. Constituye la primera irrupción violenta por parte de occidentales.
- . POLO, Marco,
1983 **Libro de las maravillas.** Madrid, Anaya.
Marco Polo, que describe en sus obras tantos aspectos de Oriente, no podía dejar de ofrecer datos sobre la zona del Himalaya; aunque no la visitó personalmente sí estuvo en zonas cercanas, y en China en una época de fuertes relaciones con Tibet (dinastía Yuan).
- . ROERICH, G. N. (Trad.),
1979 **The Blue Annals of gZhon-nu-dpal.** Delhi, Motilal Banarsidass, 2 vols. (1949-53, Calcutta).
Es un texto fundamental, ya que se trata de la traducción de la fuente documental china (del siglo XV) más importante para el estudio de Tibet, especialmente de su primeras etapas.

. STEIN, R. A.,
1956

**L'épopée tibétaine de Gésar dans sa version lamaïque de
Ling.** Paris, P.U.F.

Uno de los pioneros en el estudio de la civilización tibetana presenta uno de los textos más importantes de la literatura popular no sólo de Tíbet sino también de toda Asia Central.

. WADDELL, L.A.,
1972

**Tibetan Buddhism with its Mystic Cults, Symbolism and
Mythology.** N. York, Dover (1ª ed. 1895).

Obra clásica y muy completa sobre el Lamaísmo, da muchos datos sobre los diferentes monasterios, órdenes, símbolos, rituales, etc.; su consulta sigue siendo básica.

. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

1.- LIBROS

- . ADLER, G.,
1985 **Beyond Bokhara: The life of William Moorcroft.** London, Century Publ.
- . ANAGARIKA GOVINDA,
1960 **Les fondements de la mystique tibétaine: d'après les enseignements du grand mantra Om mani padme Hum.** Paris, Albin Michel.
- 1970 **The Way of the White Clouds.** Boulder-Colorado, Shambhala.
- . AUBOYER, J. y otros,
1979 **Oriental art. A handbook of styles and forms.** London, Faber & Faber.
- . AVEDON, J. F.,
1986 **In Exile from the Land of snow.** N. York, Vintage Books.
- . AZIZ, Barbara N. y MATTHEW, Kapstein,
1985 **Soundings in Tibetan Civilization.** London, Wisdom Publ.
- . BANGDEL, Lain S.,
1982 **The Early Sculptures of Nepal.** N. Delhi, Vikas Publ. House.
- . BATCHELOR, Stephen,
1987 **The Tibet Guide.** London, Wisdom Publ.
- . BEGUIN, Gilles,
1990 II **Les cimes de l'éveil: Monastères bouddhiques du Ladakh.** Paris, Hologramme.
- . BHATTACHARYA, Asok K.,
1989 **Jhewari Bronze Buddhas, a study in History and Style.** Calcutta, Indian Museum.
- . BHATTACHARYYA, Dipak Chandra,
1974 **Tantric Buddhist Iconography Sources.** Delhi, Munshiram Monoharlal.
- . BISHOP, Peter,
1989 **The myth of Sangri-La: Tibet, travel writing and the western creation of sacred landscape.** London, Athlone Press.

- . BLOFELD, J.,
1970 **The Tantric Mysticism of Tibet: a practical Guide.** N.York, E. P. Dutton.
- . BLONDEAU, Anne Marie,
1976 "Les religions du Tibet" en **Histoire des Religions.** Vol. III, Paris, Enciclopédie de la Pléiade, Gallimard.
- . BOKAR RIMPOTCHE,
1989 **Mort et art de mourir dans le bouddhisme tibétain.** Eguilles, Claire Lumiere.
- . CHANDRA, Lokesh,
1986 **Buddhist Iconography of Tibet.** Kyoto, Rinsen Book Co., 2 vols.
- . CHILAI QUZHAG,
1991 **Tíbet, el Techo del Mundo.** Beijing, Ed. en Lenguas Extranjeras.
- . COOMARASWAMY, A. K.,
1980 **El tiempo y la eternidad.** Madrid, Taurus.
- . DAGYAB, Loden Sherap,
1977 **Tibetan religious art.** Weisbaden, Otto Harrasowitz, 2 vols.
- . DALAI LAMA XIV,
1962 **Mi vida y mi pueblo.** Barcelona, Noguer (1962, N. York, Mac Graw-Hill).
- 1989 **Introduction au Bouddhisme tibétain.** Paris, Dervy.
- . DALLAPICOLA, Anna Libera (Ed.),
1980 **The stupa, its religious, historical & architectural significance.** Weisbaden, F. Steiner.
- . DOUX-LACOMBE, G.,
1978 **Ladakh.** Paris, Flammarion, Guide Delta.
- . EKVALL, R. B.,
1964 **Religious observances in Tibet: Patterns and Functions.** Chicago, Univ. of Chicago Press.
- . EVANS-WENTZ, W. Y.
1987 **Le Yoga tibétain et les doctrines secretes, ou les sept livres de la sagesse du Grand Santier.** Paris, A. Maisonneuve, Libarire d'Amerique et d'Orient.

- . FILCHNER, W.,
1965 **En el infierno de Nepal.** Barcelona, Labor.
- . GEGA LAMA,
1982 **Principles of Tibetan art. Illustrations and explanations of Buddhist iconography and iconometry according to the Karma Gardri School.** Amberes, Tibetan Institute.
- . GOLDSTEIN, M.,
1989 **A History of Modern Tibet, 1913-1951: The Demise of The Lamaist State.** Berkeley, University of California Press.
- 1985 **Return to Tibet.** N. York, Shocken ("Reencuentro con el Tíbet", Barcelona, Juventud).
- . HOPKIRK, P.,
1981 **Foreign Devils on the Silk Road.** Newton Abbot (Devon), Readers Union.
- 1982 **Trespassers on the Roof of the World.** London, J. Murray.
- . JISL, L.,
1960, **Mongolian Journey.** London, Batchworth Press.
- . KARMAY, Samten Gyaltzen,
1988 **Secret visions of the fifth Dalai Lama: the gold manuscript in the Fournier Collection.** London, Serindia.
- . KHOSLA, Roni,
1979 **Buddhist monasteries in the Western Himalaya.** Kathmandu, Ratna Pustak Bhandar.
- . LEE, Sherman y WAI-KAM HO,
1968 **Chinese art under the mongols, the Yuan dynasty (1279-1368).** Cleveland, Cleveland Museum of Art.
- . LEGGE, J.,
1983 **A record of Buddhist kingdoms.** N. York, Dover.
- . MACDONALD, A. W.,
1982 **Les royaumes de l'Himalaya: Histoire et civilisation: Le Ladakh, le Bhoutan, le Sikkim, le Nepal.** Paris, Imprimerie Nationale.
- . MEHTA, R.,
1971 **Masterpieces of Indian Bronzes and Metal Sculpture.** Bombay, Taraporevala.

- . ORTNER, Sherry B.,
1989 **High Religion. A cultural and political history of Sherpa Buddhism.** Princeton-New Jersey, Princeton University Press.
- . PAL, P.,
1970 I **Vaisnava Iconology in Nepal, a study in art and religion.** Calcutta, Asiatic Society of Bengal.
- . PAUL, R. A.,
1982 **The Tibetan Symbolic World.** Chicago, The University of Chicago Press.
- . PEISSEL, M.,
1986 **Les royaumes de l'Himalaya.** Paris, Barbizon.
- 1970 **Bhutan Secreto.** Barcelona, Juventud.
- 1976 **Mustang, reino prohibido en el Himalaya.** Barcelona, Juventud.
- . POMMARET-IMAEDA, Francoise,
1984 **Bhoutan: un royaume de l'Himalaya.** Paris, Vilo.
- . RAWSON, Philip,
1973 **Tantra. The Indian cult of ecstasy.** London, Thames & Hudson.
- . RICE, Tamara Talbot,
1965 **The Ancient Arts of Central Asia.** N. York, Praeger; London, Thames & Hudson.
- . RICHARDSON, Hugh,
1962 I **A Short History of Tibet.** N. York, Dutton.
- 1962 II **Tibet and its History.** London, Oxford University Press.
- . RIDLEY, Michael,
1970 **Oriental Art of India, Nepal & Tibet for pleasure & investment.** N. York, Arco Publ.
- . ROGER RIVIERE, Juan,
1965 **El Tíbet.** Barcelona, Bruguera.
- . SEAVER, G.,
1952 **Francis Younghusband: Explorer and mystic.** London, J. Murray.
- . SHEARER, Alistair,
1992 **Buddha, the Intelligent Heart.** London, Thames & Hudson.

- . SKORUPSKI, Tadeusz,
1983 **Tibetan amulets.** Bangkok, Orchid Press.
- . SLUSSER, Mary Shepherd,
1982 **Nepal mandala, a cultural study of the Kathmandu valley.** Princeton, Princeton Univ. Press, 2 vols.
- . SNELLGROVE, David,
1987 **Indo-tibetan Buddhism. Indian Buddhists and their tibetan successors.** London, Serindia.
- . THUBTEN JIGME NORBU y TURNBULL, Colin,
1968 **Tibet.** London, Penguin.
- . TOFFIN, G.,
1985 **Societe et religion chez les Newars du Nepal.** Paris, C.N.R.S.
- . TRUNGPA, Chögyam,
1976 **Pratique de la voie tibétaine.** Paris, Seuil, "Col. Points Sagesses".
- y GUENTHER, H.,
1976 **El amanecer del Tantra.** Barcelona, Kairós.
- . TUCCI, G.,
1956 **To Lhasa and Beyond.** Rome, Istituto Poligrafico Dello Stato.
- y GHERSI, E.,
1934 **Cronaca della Missione Scientifica Tucci nel Tibet Occidentale, 1933.** Roma, Reale Accademia d'Italia.
- 1935 **Secrets of Tibet.** London, Blackie.
- . VARENNE, Jean Michel,
1988 **El budismo tibetano.** Barcelona, J. Granica.
- . V.V.A.A.,
1990 **Artes decorativas orientales: India, sudeste asiático, Nepal y Tíbet: pintura, escultura, cerámica y metales.** Barcelona, Planeta-Agostini, "Col. El mundo de las antigüedades".
- . WHITFIELD, Roderick,
1982-85 **The Art of Central Asia.** Tokyo, Kodansha, 3 vols. International and the Trustees of the British Museum.

2.- CATALOGOS

- . ARIS, Michael,
1992 **Lamas, Princes and Brigands.** N. York, Exp. China House Gallery.
- . ASIAN ART MUSEUM,
1992 **Beauty, Wealth and Power, Jewels and Ornaments of Asia.** S. Francisco, Asian Art Museum.
- . AUBOYER, J.,
1975 **Rareties of the Musee Guimet.** Japan, Nissha Painting Co. Ltd.-Asia House Gall.
- . CHOW, Fong,
1971 **Arts from the rooftop of Asia: Tibet, Nepal and Kashmir.** N. York, Metropolitan Museum of Art.
- . ESSEN, Gerd-Wolfgang y THINGO, Tsering Tashi,
1990 **Die Götter des Himalaya.** Köln, Prestel-Verlag, 2 vols.
- . FISHER, R.,
1974 **Mystics and Mandalas.** Redlands-California, University of Redlands, Tom and Ann Peppers Art Gallery.
- . GOIDSENHOVEN, J. van,
1970 **Art Lamaïque, art des Dieux.** Bruxelles, Laconti s.a.
- . HALEN, Harry,
1987 **Mirrors of the void. Buddhist art in the National Museum of Finland.** Helsinki, Museovirasto.
- . JISL, L.,
1958 **Tibetan art.** London, Spring Books.
- . LHALUNGPA, Lobsang P.,
1983 **Tibet, the Sacred Realm. Photographs 1880-1950.** Exp. Asia Society, Oxford, Phaidon Press, An Aperture Book/Philadelphia Museum of Art.
- . MALLMANN, M. T.,
1972 **Force Lamaïque.** Paris, Gal. Josette Schulmann.
- . PAL, P.,
1971 **Indo-asian art: The John Gilmore Ford Collection.** Baltimore, Walters Art Gallery.

- 1977 **The sensous inmortals, a selection from tne Pan Asian Collection.** Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.
- . RATHBONE, Perry T. y otros,
1966 **The arts of India & Nepal; The Nasil & Alice Heeramanek Collection.** Boston, M. of Fine Arts.
- . REYNOLDS, V.,
1978 **Tibet, a lost world. The Newark Museum Collection of Tibetan Art & Etnography.** Bloomington & London, Indiana University press.
- . RHIE, M. y THURMAN, A. F.,
1984 **From the Land of Snows: Buddhist Art of Tibet.** Amherst-Mass., Exp. Mead Art Museum.
- . UNESCO,
1990 **L'Art Bouddhique.** Genève, Olizane/Unesco.

3.- ARTICULOS

- . ALSOP, Ian,
1986 "Repoussé in Nepal". *Orientations*. Vol. 17.7, July, págs. 14-27.
- 1989 "Highlights of the Newark's Museum's Nepalese Collection." *Arts of Asia*. Vol. 19, sept-oct., nº 5, págs. 130-138.
- y CHARLTON, Jill,
1973 "Image casting in Oku Bahal." *Contributions to Nepalese Studies*. Vol. 1, Dec., nº 1, págs. 22-49.
- . BEGUIN, Gilles,
1982 "Objets Himâlayens en métal du Musée Guimet." *Annales du laboratoire de Recherche des Musées de France*. Págs. 28-82.
- 1984 "A propos d'une tiare d'officiant bouddhique." *La revue du Louvre et des Musées de France*. Juin, nº 3, págs. 175-183.
- 1989 II "Une donation exceptionnelle: la collection Lionel Fournier." *Arts Asiatiques*. Chroniques, Tomo XLIV, págs. 125-6.
- 1989 III "L'univers des mandalas himâlayens." *Connaissance des arts*. Nov., nº 453, págs. 120-129.
- 1989 IV "La donation Lionel Fournier au Musée Guimet. Arts du Nepal et du Tibet." *La revue du Louvre et des musées de France*. Junio, nº 3, págs. 129-136.
- . KHANDALAVALA, K.,
1979 "The Chronology of the Arts of Nepal and Kashmir." *Lalit-Kala*. nº 19, págs. 32-44.
- . LO BUE, E.,
1981 "Himalayan sacred art in the XX c." *Art International*. 24, (5-6), págs. 114-127.
- . PAL, P.,
1982 I "Cosmic Vision and Buddhist Images." *Art International*. Vol. 25, nos. 1-2, págs. 8-40.
- 1983 II "Off the Silk Road and the Diamond Path." *Art International*. 26, 2, págs. 49-52.
- 1989 "Kashmir and the Tibetan Connection." *Marg*. "Arts of Ancient Kashmir", Bombay, Vol. XL, nº 2, págs. 57-75.

- . REEDY, Chandra,
1986 "A Buddha within a Buddha." *Arts of Asia*. Vol. 16.2
(March-april), págs. 94-101.
- . RHIE, M. M.,
1985 "The Buddhist Art of Tibet." *Arts of Asia*. 15, nº 1, Jan.,
págs. 82-95.
- . SOLOMON, Barry G.,
1987 "Visions of Tibet". *Arts of Asia*. Vol. 17, July- Aug., nº 4,
págs. 56-68.
- . TUCCI, G.,
1935 "On some Bronze objects discovered in Western Tibet".
Artibus Asiae. V, págs. 105-116.
- 1937 "Indian Painting in Western Tibetan Temples". *Artibus
Asiae*. VIII, pág. 130.

4.- FUENTES

- . ANDRADE, Antonio de,
1983 **Cartas del Descubrimiento del Gran Catayo.** Madrid, Miraguano/Polifemo.
- . ANAGARIKA GOVINDA (Ed.),
1980 **Bardo Thödol. Le Livre tibétain des morts.** Paris, Spiritualités vivantes, Albin Michel.
- . BACOT, J.
1925 **Le poète tibétain Milarépa.** Paris, Bossard.
- 1921 **Trois mystères tibétains.** Paris, Bossard.
- 1937 **La vie de Marpa le traducteur.** Paris, Bouddhica.
- . BELL, Charles,
1927 **Tibet, past and present.** London, Oxford University Press.
- 1931 **The religion of Tibet.** Oxford, Oxford university Press.
- 1946 **Portrait of the Dalai Lama.** London, Collins.
- . BOWER, H.,
1976 **Diary of a Journey across Tibet.** Kathmandu, Ratna Pustak Bhandar (1ª ed. 1894, London).
- . CALVERA, Leonor (Trad.)
1981 **Libro Tibetano de los Muertos.** Leviatán, Buenos Aires.
- . CAREY, W.,
1983 **Travel and Adventure in Tibet.** Delhi, Mittal Publ. (1ª ed. 1900, London).
- . CONZE, E. y otros,
1964 **Buddhist Texts through the Ages.** N. York, Harper & Row (1954, Oxford).
- . DAS, S. C.,
1970 **Journey to Lhasa and central Tibet.** N. Delhi, Manjusri Publ. House (1ª ed. 1902, London).
- 1965 **Indian Pandits in the Land of snows.** Calcutta, Firma K. L. Mukhopadhyay (1ª ed. 1893, Calcutta).
- . DAVID-NEEL, Alexandra,
1927 **My journey to Lhasa.** N. York, Harper & Row ("Viaje a Lhasa", Barcelona, Indigo).

- 1973 **Mystiques et magiciens du Thibet.** Paris, Plon (1ª ed. 1929, Paris; "Magic and mystery in Tibet". 1971, N. York, Dover Publ.; "Magos y místicos del Tíbet". 1968, Madrid, Austral nº 1404; 1988, Barcelona, Indigo).
- 1972 **Viaje de una parisina a Lhasa.** Paris, Plon.
- 1976 **Cuaderno de viaje.** Paris, Plon.
- . EVANS-WENTZ, W. Y. (Ed.),
1954 **The Tibetan Book of the Great Liberation.** London, Oxford University Press.
- . FRANCKE, A.,
1979 **History, Folklore and Culture of Tibet.** 1979, N. Delhi, Ess Publ (1ª ed. 1905).
- . FREMANTLE, F. y TRUNGPA, Ch.,
1975 **The Tibetan Book of the Dead.** Berkeley, Shambhala Publ.
- . HEDIN, Sven,
1909 **Through unknown Tibet.** Manchester, Manchester Geog. Soc. Journal-xxv, Pt. 1.
- . HODGSON, B. H.,
1972 **Essays on the languages, literature and religion of Nepal and Tibet, together with further papers on the Geography, Ethnology, and Commerce of those countries.** N. Delhi, Manjusri Publishing House (1ª ed. 1874, London).
- . LAMOTTE, M. J. (Trad.),
1986-89 **Les 100.000 chants de Milarepa.** Paris, Fayard, 2 vols.
- . LEVI, Sylvain,
1905-08 **Le Nepal: étude historique d'un royaume hindou.** Paris, E. Leroux, Annales du Musée Guimet, 2 vols.
- . MAC DONALD, D.,
1932 **Twenty years in Tibet.** London, Seeley Service & Co.
- . MAC GOVERN,
1924 **To Lhasa in disguise. A secret expedition through mysterious Tibet.** London, Thornton Butterworth.

- . MOORCROFT, W.,
1816 **A Journey to Lake Manasarovara in Un-des, a Province of Little Tibet.** Asiatic Researches 12.
- y TREBECK, G.,
1838 **Travels in the Himalayan Provinces of Hindustan and the Punjab: in Ladakh and Kashmir; in Peshawar, Kabul, Kunduz and Bokhara.** London, J. Murray, vol. 1.
- . PALLIS, Marco,
1948 **Peaks and lamas.** London, Readers Union.
- . SCHLANGINTWEIT, Emile,
1881 "Le Bouddhisme du Tibet, précédé d'un résumé des précédents systèmes Bouddhiques dans l'Inde." **Annales du Musée Guimet.** Paris.
- . STEIN, M. A.,
1921 **Serindia.** London, Oxford University Press.
- . WADDELL, L. A.,
1978 **Among the Himalayas.** Kathmandu, Ratna Pustak Bhandar (1st ed. 1899, London).
- . WHITE, J.,
1983 **Sikkim and Bhutan.** Delhi, Cultural Publ. House. (1st ed. 1909, London).
- . YOUNGHUSBAND,
1910 **India and Tibet.** London, J. Murray.
- 1896 **The heart of a continent.** London, J. Murray.
- 1949 **Everest, the challenge.** London, Thomas Nelson & sons.