

LA CREACIÓN DE IMÁGENES
SAGRADAS SEGÚN EL
VIṢṆUDHARMOTTARA PURĀṆA

SISSI HAMANN



El texto propone que las cualidades estilísticas de la imagen deben ser consideradas en relación al rasa que éstas producen en un contexto y con un propósito específico y no en relación con aspectos estéticos como los comprendemos en el mundo contemporáneo.

Śilpani, obras de arte del hombre que imitan las formas divinas; empleando sus ritmos, métricamente reconstituyen e interpretan el conocimiento ilimitado de los himnos sagrados, desde los límites de ser humano.

Aitareya Brahmana VI.5.27

Introducción

El debate académico en torno al arte de la India antigua frecuentemente opone una visión metafísica del arte indio, que lo plantea como una creación basada principalmente en la religión, a una comprensión secular del mismo que busca evaluarlo en base a criterios formales que muchas veces responden a nociones estéticas occidentales ajenas al contexto indio. Este ensayo es parte de un esfuerzo mayor por resolver el problema del juicio y la comprensión hermenéutica del arte sagrado indio en sus propios términos, que apunta a generar un marco teórico bajo el cual comprender esta creación visual a partir del análisis de textos clásicos de la India como el *Viṣṇudharmottara Purāṇa*.

El *Viṣṇudharmottara Purāṇa* es una obra *vaiṣṇava* escrita principalmente en verso con algunos pasajes en prosa que trata de los “diversos deberes de los *vaiṣṇavas*” (Shah, 2002, I.xiii, xv). El texto está escrito en la tradición literaria de los *Purāṇas* o la *Mahabharata*, presentando un estilo dialéctico que ilustra una conversación entre el ṛṣi Mārkaṇḍeya y el rey Vajra, donde el último hace preguntas que son respondidas por el sabio.

El tercer *khaṇḍa Viṣṇudharmottara Purāṇa* es uno de los *Citrasūtras* iniciales, siendo el *Citralakṣaṇa* del primer período Gupta, atribuido a Nagnajit, el más antiguo (Nardi 2006). Isabella Nardi (2006, 6) sostiene que el *Viṣṇudharmottara Purāṇa* presenta similitudes tanto con el *Citralakṣaṇa*, como con *Bṛhat Samhitā* de Varāhamihira, ambas datadas alrededor del año 550 D.C. No obstante, la datación del *Viṣṇudharmottara Purāṇa* ha sido ampliamente cuestionada por lo que solo es posible aproximar su fecha de origen alrededor de los siglos V al VII D.C.²

A pesar de que el *Viṣṇudharmottara Purāṇa* ha sido el más traducido e interpretado de los tres textos clásicos sobre la creación de imágenes que conocemos, su análisis y difusión es aún insuficiente. Después de su publicación inicial en sánscrito, la primera traducción al inglés se dio en 1918 con el artículo “Painting in Ancient India” de Gopinatha Rao, en donde el investigador invita a los indios a “redescubrir su conocimiento antiguo para contrarrestar las ideas de V.A. Smith, quien afirmó que no existían tratados indios en materia de arte” (Nardi 2006, 9). Esta traducción es seguida por una de Stella Kramrisch de 1924, y otra de Priyabala Shah de 1958.

Aunque se han publicado traducciones posteriores, he decidido usar la de Shah porque esta ha sido la última en traducir el *Viṣṇudharmottara Purāṇa* completo, lo que me permite tener una visión más integral del contexto en el cual se desarrolla el tercer *khaṇḍa* del texto que estoy estudiando en búsqueda de cierto conocimiento sobre la naturaleza del arte sagrado y la creación de imágenes. Cabe resaltar que este ensayo no busca enfocarse en el aspecto prescriptivo del texto, centrado en discusiones técnicas relativas a la práctica del arte, sino que busca explorar la naturaleza de la creación de imágenes sagradas. En este sentido, debo mencionar que solo ocho *purāṇas* del *Viṣṇudharmottara Purāṇa* tratan el tema de las artes sistemáticamente y de estos, solo el tercer *khaṇḍa* del texto, también llamado *Citrasūtra*, ha tratado específicamente la creación de imágenes, discutiéndola de una manera tan sistemática que se ha ganado la nomenclatura de “tratado de las bellas artes de la antigüedad India” (Shah 2002, III.1).

El tercer *khaṇḍa* del *Viṣṇudharmottara Purāṇa* describe varios aspectos relacionados con las artes literarias, las imágenes y la creación de imágenes, la escultura y la construcción de templos, la inducción de deidades en imágenes, y sus formas de adoración; proporcionando instrucciones detalladas sobre la correcta iconografía y la arquitectura del templo, además de breves tratados de gramáti-

1 Salvo indicación explícita de lo contrario, todas las traducciones al español de las fuentes en inglés utilizadas en este ensayo son propias.

2 Mientras que Stella Kramrisch (1928, 20c) ubica el texto alrededor del siglo VII EC, Priyabala Shah considera que el mismo proviene siglo V EC (Shah 2002, I.xxiv), y Nardi lo ubica en el período que va desde la segunda mitad del siglo V a la primera mitad del siglo VII EC (Nardi 2006, 6).

ca, lexicología, métrica, poética, danza, canto, música instrumental y consagración de imágenes, sánscrito y prakṛt (Shah 2002). En él, la creación de imágenes se presenta como relacionada con el “impulso primario del hombre que busca la felicidad aquí y en el más allá” y la evasión del dolor (V.D. III.2). Según Shah, el Viṣṇudharmottara Purāṇa ha sido comparado con el Nāṭyaśāstra de Bharata, el Kāvyaḷamkāra de Bhāmaha y el Kāvyyddarśa de Daṇḍin, y la evidencia sugiere que tanto Daṇḍin como Bhāmaha estaban familiarizados con él y lo usaron en sus obras (Shah 2002, I.xxiii-xxiv). La importancia del texto excede su tiempo y contexto, siendo conocido y utilizado hasta el período Akbar (1542 - 1605 D.C.) según Nardi, quien también afirma que el Viṣṇudharmottara Purāṇa no debe tomarse como perteneciente únicamente a un período definido o escuela particular, sino como parte de un conocimiento tradicional transmitido durante generaciones con un impacto en la creación visual que va más allá de su tiempo (Nardi 2006). Shah (2002), por ejemplo, da cuenta de restos monumentales como los murales budistas de Ajanta y Babh, que siguen las pautas y prescripciones técnicas básicas dadas por el texto a pesar de su naturaleza brahmánica.

Para explorar la naturaleza de la creación de imágenes en la India antigua, el presente análisis del Viṣṇudharmottara Purāṇa se dividirá en dos secciones. En la primera sección intentaré elucidar la naturaleza de la creación de imágenes analizando el origen del arte y los propósitos de la creación de imágenes de acuerdo con el texto. En esta sección me centraré en la posición relativa dada al arte de la creación de imágenes en relación con las otras artes y los poderes atribuidos a las imágenes. La segunda sección, por otro lado, analizará los procesos creativos prescritos para la creación de imágenes, la participación de los dioses en este proceso y los roles y características del buen creador de imágenes. Habiendo dicho eso, dado que estoy basando el presente ensayo en el Viṣṇudharmottara Purāṇa, los hallazgos en este escrito deben tomarse como un esfuerzo por iluminar la naturaleza del arte sagrado indio y la creación de imágenes según el texto, y no necesariamente como una teoría india del arte aplicable a toda la producción artística de la India antigua. Del mismo modo, dado que el estudio se ha basado en una traducción al inglés de un texto escrito originalmente en sánscrito, es natural esperar ciertas limitaciones con respecto a debates específicos sobre la traducción de algunos términos controvertidos.

Reflexiones sobre el origen y la finalidad de la creación de imágenes

En relación con el origen del arte, el ṛṣi Mārkaṇḍeya nos dice que el Citrasūtra fue compuesto mientras creaba Urvaśī “debido al deseo de bienestar para el mundo” por el virtuoso Nārāyaṇa Muni, una encarnación parcial de Viṣṇu (V.D.I.129.3, III. 35.1). Según el purāṇa, el sabio conocedor de artha (propósito, prosperidad material) y dharma (virtud, moral correcta), quería engañar a las damiselas que habían venido para distraerlo a él y a su hermano Nara de la severa penitencia

y austeridades que practicaban en beneficio de todos los seres. Para ello, Nārāyaṇa logra dominar su pasión y crea a la "mujer más bella" al dibujarla sobre su muslo con el "jugo embriagador de amor del mango", creando así a Urvaśī, la "más bella y mejor apsarā", a través de la pintura, y logrando que las otras doncellas se alejen de él y su hermano al sentirse avergonzadas ante tan perfecta belleza (V.D. I.129.6-12; III.35.1-7). Mārkaṇḍeya explica que el arte de la citra³ (imagen) fue creado así y enseñado por Nārāyaṇa al infalible Viśvakarmā (ibid.).

A partir de este relato podemos inferir que, siendo originado por un sabio y encarnación parcial de Viṣṇu con el propósito de proteger las prácticas religiosas propias y de su hermano, la creación de imágenes estaría desde el principio asociada a la sabiduría, el dharma, la belleza de la forma física, el sometimiento de la pasión, y la protección de las prácticas espirituales. Asimismo, el relato revela la importancia que se le da al hecho de que el arte de la creación de imágenes debe ser transmitido a otros virtuosos y que el Citrasūtra que relata las características del arte de la creación de imágenes fue creado por el sabio para el bienestar del mundo.

El breve recuento destaca las cualidades tanto de Nārāyaṇa, creador de la citra, descrito como piadoso y versado en virtud y prosperidad, como de Viśvakarmā, su aprendiz en materia de creación de imágenes, quien es presentado como infalible, y además descrito en el Ṛgveda como "creador, compositor y la presencia más elevada", un "dador de nombres" a quien otros seres "buscan por información", y a quien "en sacrificio se ofrecieron tesoros" (R.V. X. 82. 2-4). Dadas las cualidades atribuidas a ambos personajes involucrados en la creación de imágenes, el relato parece sugerir que la misma no solo se asocia con la sabiduría y prácticas espirituales, sino también con la creación divina misma.

En el segundo capítulo del Citrasūtra, el rey Vajra pide a Mārkaṇḍeya que le enseñe sobre la forma de las deidades de tal manera que éstas puedan manifestarse en la imagen (V.D. III.2.1). En respuesta, el ṛṣi genera lo que parece una cadena de conocimiento que conduce a la comprensión adecuada de cómo representar a los dioses de acuerdo con los śāstras. Mārkaṇḍeya responde al rey que para aprender las características apropiadas para crear la forma de las deidades según las escrituras, uno debe conocer primero el canon de la pintura o Citrasūtra, y que para aprender el Citrasūtra, es necesario saber bailar (V.D. III. 2. 1-5). Continúa explicando que para aprender danza se requiere del conocimiento de la música instrumental, que a su vez demanda la maestría de la música vocal, la cual no puede lograrse sin el dominio de sánscrito y prakṛt, que requieren instrucción en recitación y los elementos del lenguaje (V.D. III. 2. 1-15).

3 Es importante notar que dentro del texto el término sánscrito citra parece referirse tanto a la imagen bidimensional como a la escultura (pratimā).

A partir de esto, se pueden extraer tres ideas principales: la primera, que las disciplinas artísticas se concibieron como interdependientes, como afirma Shah (2002); la segunda, que para que el artista pueda aprender acerca de la creación apropiada de imágenes sagradas que permitan que las deidades se manifiesten en ellas, éste tuvo primero que aprender todas las demás artes, incluidas las relacionadas con el manejo del lenguaje; y la tercera, que dado que el arte de la creación de imágenes se colocó en el más alto nivel de la cadena de aprendizaje, se podría deducir que esta era considerada la más importante y elevada de todas las artes. Además, esto parece sugerir que el conocimiento de las características de los dioses estaba reservado solo para aquellos hombres cultivados que, habiendo sido instruidos en las artes como una especie de práctica preliminar, podían acceder a los conocimientos más elevados que les permitiría tocar a los dioses haciendo imágenes para que ellos las habiten. La noción propuesta anteriormente de que el arte de la creación de imágenes era vista como superior a todas las demás artes parece confirmada por las posteriores afirmaciones de Mārkaṇḍeya, quien alega que “pintar es la mejor de todas las artes” porque da dharma (virtud), kāma (placer), artha (prosperidad) y mokṣa (liberación), y “así como Sumeru es la mejor de todas las montañas, y Garuḍa es la principal de todas las aves [...] la citra (pintura) es la mejor de todas las artes” (V. D. III. 43. 39).

En el contexto de la independencia de las artes y la posible posición elevada de algunas artes sobre otras, el arte de la creación de imágenes parece estar más íntimamente relacionado con la danza. En este sentido, por ejemplo, el sabio explica que tanto en nṛtta (danza) como en citra se imponen la “imitación de los tres mundos” y que las “posturas que se describen en la danza deben aprenderse porque nṛtta y citra se consideran excelentes” (V. D. III. 35. 4-7). Además, cerca del final del Viṣṇudharmottara Purāṇa el sabio declara: “¡Oh, rey! Lo que no se haya dicho aquí, debe inferirse de la danza. ¡Oh señor de la tierra! Lo que no se enseña en la danza debe tomarse de citra” (V. D. III. 43. 37). Del mismo modo, el Viṣṇudharmottara Purāṇa habla de una íntima conexión entre el arte de la creación de imágenes y las escrituras, explicando que dado que “no es posible narrar en detalle todas las manifestaciones de Viṣṇu, el dios de los dioses”, estas deben ser representados por el artista erudito “después de conocer sus funciones y consultar los Śāstras” (V. D. III. 85. 80). Por lo tanto, el arte de la creación de imágenes parece requerir no solo de habilidad técnica para lograr la imagen deseada, sino más importantemente de un conocimiento profundo de las funciones de los dioses y una íntima comprensión de las escrituras.

Por otro lado, con respecto a los tipos de imágenes, el Viṣṇudharmottara Purāṇa describe cuatro categorías, “satya, vaiṇika, nāgara y miśra-mixta” (V. D. III. 41. 1). De estas, el texto dice que las imágenes satya retratan el mundo natural “sobre un fondo agradable”, las imágenes vaiṇika se hacen estrictamente según un formato cuadrado, las imágenes nāgara muestran “extremidades bien desarro-

lladas y escasas guirnaldas y adornos” en un formato redondo, y las imágenes miśra combinan las tres categorías anteriores (V. D. III. 41. 1-5). Como puede verse, y a diferencia de lo uno podría esperar, la clasificación de imágenes no distingue entre las imágenes de lo “sagrado” y las imágenes que representan la vida mundana, sino que por el contrario, discrimina los diferentes tipos de imágenes de acuerdo con las características estilísticas y formatos composicionales. Encuentro esto particularmente interesante dado que la mayoría de las instrucciones provistas por Mārkaṇḍeya en el Viṣṇudharmottara Purāṇa se refieren a la creación de imágenes tanto del universo representable como del mundo de las deidades de una manera similar, mostrando una continuación orgánica entre ambos mundos. Esto hace que la diferenciación entre lo sagrado y lo profano se torne irrelevante, a la vez que enfatiza la importancia de la “calidad” de la imagen que se está haciendo. Como advierte Mārkaṇḍeya, “una pintura dibujada con cuidado, agradable a la vista, pensada con suprema inteligencia y de notable ejecución, belleza, encanto, gusto y otras cualidades, produce el placer deseado” (V. D. III. 42. 84). Sin embargo, esto no debe entenderse como que según el Viṣṇudharmottara Purāṇa las imágenes solo pueden o deben ser bellas.

Mārkaṇḍeya explica que hay nueve citra-rasas (humores) que se despiertan ante diferentes tipos de imágenes: (1) erótico (śṛṅgāra), causado por imágenes bellas y esplendorosas “con lindas líneas dulces”; (2) humorístico (hāsya), causado por imágenes que son innecesariamente deformes, con enanos o personajes contraídos; (3) patético (kaṣaṇa), generado por imágenes de separación, mendicidad, deserción o calamidad; (4) heroico (vīra), causado por imágenes que muestran destreza combinada con sonrisas o cejas levantadas; (5) furia (raudra), generada por imágenes de dureza, ira o acciones de matar que muestran relucientes adornos y armas; (6) miedo (bhayānaka), creado por imágenes perversas que muestran venganza o locura (7); disgusto (bībhatsa) producido por imágenes de ejecuciones o terrenos de cremación despreciables; (8) maravilla (adbhuta), cuando las imágenes muestran el pensamiento y la horripilación con la “cara sumisa de tārkṣya (búho)”; y (9) paz (śānta), impulsada por imágenes benignas mostrando figuras en meditación y las posturas yóguicas de los pueblos ascéticos (V. D. III. 43. 1-10). En este sentido, cabe resaltar que el texto no recomienda todas las imágenes para todas las ocasiones, sino que parece abogar por la importancia de los diferentes roles de los humores descritos y sus variados usos. De hecho, Mārkaṇḍeya explica que, si bien las imágenes en el hogar deberían generar los humores erótico, humorístico y de paz solamente, en los templos y palacios todos los rasas pueden evocarse (V. D. III. 43. 11-16).

Además, Shah explica la centralidad del papel de los templos como centros principales para el desempeño y exhibición de todas las artes, exponiendo que en ellos las artes cumplen “las necesidades de la adoración devocional que requerían gustos estéticos de alto orden”, mientras que en los palacios, mansiones y

centros culturales de las ciudades, las artes son utilizadas con fines educativos o de entretenimiento (Shah 2002 III.4). Por lo tanto, se puede deducir que el texto propone que las cualidades estilísticas de la imagen deben ser consideradas en relación al rasa que éstas producen en un contexto y con un propósito específico y no en relación con aspectos estéticos como los comprendemos en el mundo contemporáneo.

El poder atribuido por el Viṣṇudharmottara Purāṇa a las imágenes creadas puede inferirse del capítulo treinta y ocho del tercer khaṇḍa, donde el sabio explica las consecuencias de las diferentes alteraciones del cuerpo en el proceso de creación de imágenes. Mārkaṇḍeya advierte que “quien desea el bien a la gente, debe descartar círculos grandes, triángulos y otras figuras cuando representa a los dioses” (V. D. III. 38. 5), y explica que al representar a los dioses “se dice que la mirada hacia arriba causa la muerte y la mirada hacia abajo causa dolor, la mirada hacia los lados causa la pérdida de riqueza y los ojos estrechos causan la muerte” (V. D. III. 38. 14-15). Asimismo, con respecto a los halos de las divinidades el sabio detalla que “un halo al este provoca la pérdida de la riqueza, el halo en el sur causa la muerte. Un halo en el oeste causa la destrucción de los hijos, y un halo en el norte aumenta el miedo” (V. D. III. 38. 20). Como podemos apreciar, se atribuye a las imágenes mal formadas el poder de matar, causar tristeza y dolor, y destruir a la familia, etc. Sin embargo, una imagen proporcionada y elaborada de acuerdo con lo descrito en las escrituras brindará beneficios para el creador de imágenes. Al respecto el sabio nos cuenta que “una imagen que posee todas las características se dice que es excelente desde todos los puntos de vista. Aumenta la esperanza de vida, la fama, riqueza y cultivos” (V. D. III. 38. 25), y “trae buena suerte al país, al creador y al rey” (V. D. III. 38. 27).

Aunque podría argumentarse que el fuerte énfasis en el poder destructivo de las imágenes tiene como objetivo principal disuadir a aquellos técnicamente incompetentes de realizar imágenes de lo sagrado donde las divinidades sean representadas de manera deforme, las diversas menciones a los potenciales beneficios para los creadores de imágenes realizadas en estrecha y estricta correlación con lo descrito en las escrituras parece sugerir que la creación de imágenes en el contexto de lo sagrado era concebido como un esfuerzo del más alto orden intelectual y espiritual, a través del cual el artista lograba imágenes que llegaban a compartir el poder de los dioses y otras divinidades porque pasaban a estar habitadas por ellos. Por lo que podría decirse que el poder de las imágenes sagradas según el texto no es otro que el de las divinidades que moran en ellas.

Sobre los procesos creativos y roles de los creadores de imágenes

Así como las imágenes eran percibidas como poderosas en el Viṣṇudharmottara Purāṇa, el proceso de creación de imágenes también fue visto como muy influyente y por lo mismo, explicado en detalle por el sabio. El texto prescribe dos

formas de adoración a los dioses, los cultos sacrificiales (antarvedi) y los votos de abstinencia y prácticas de austeridad (bahirvedi). No obstante, Mārkaṇḍeya afirma que “todos esos cielos que se alcanzan mediante actos sacrificiales y obras de caridad” se pueden obtener mediante el acto único de la “construcción de un templo para los dioses” (Shah 2002, III.2), y que “el trabajo de construir un templo es una obra meritoria (puṇyakārya)” como también lo es el crear una imagen divina (V. D. III. 1. 8-12). Lo que es más, el purāṇa enfatiza el papel de la construcción del templo y la creación de imágenes sagradas en la era actual era de Kali, explicando que hoy los hombres requieren imágenes para adorar a los dioses porque han perdido la capacidad de ver a los dioses en ausencia de tales imágenes (Shah 2002, III. 2). Del mismo modo, el texto advierte que las imágenes deben hacerse canónicamente porque los dioses y las deidades “se aproximan” solo a “imágenes bien formadas (surūpā)”, mientras que los demonios son atraídos por las deformes (Shah 2002, III.3).

Lo que es más, la creación de imágenes y la construcción de templos parecen estar íntimamente relacionadas, ya que el texto no hace ninguna división entre ambos dominios. Al respecto Mārkaṇḍeya explica que los dioses se veneran en los templos a través de símbolos específicos, los cuales son parte integral del templo y como el templo mismo “deben hacerse con ceremonia” (VD III.94.37-47). Tal como lo describe el texto, tanto la creación de imágenes como la construcción de templos parecen ser actos devocionales cuidadosamente pautados a partir de acciones rituales como la adoración de las herramientas “con granos de cereales comestibles”, la adoración del constructor (sthapati)⁴ y el astrólogo (V. D. III. 94. 3 -5), la ofrenda de “ghee santificado mediante la pronunciación del Oṃkāra”, y los sacrificios hechos para Brahmā (V. D. III. 94. 18-19, 24-5). De la importancia dada al carácter ritual de la creación de los templos y sus imágenes se puede inferir que durante la creación de estos artefactos y sitios religiosos, se esperaba una cierta comunión con las divinidades. Por otro lado, el hecho de que parte de las acciones rituales descritas en el texto incluyeran la adoración del constructor parece sugerir que el propio creador de imágenes tendría un lugar de especial importancia, siendo igualado al astrólogo y elogiado entre rituales destinados a honrar a los dioses. De hecho, tal como lo expresa el texto, durante el proceso de creación de imágenes, existe una estrecha conexión con los dioses, a quienes se debe adorar y consultar constantemente a cada paso. Por ejemplo, el texto señala que:

“Cuando el muro está seco, áspero y de buena calidad, en un día propicio el artista que adora a su amo debe ponerse un vestido blanco, contenerse y adorar a los

4 Aunque la palabra sthapati también puede traducirse como arquitecto, he elegido traducir la palabra como constructor, a pesar de que Shah usa arquitecto, para evitar confusiones, dado que los rituales prescritos en el texto parecen ser igualmente aplicables al constructor de templos y al constructor de imágenes.

brahmanes, a otros expertos en pintura y a los ancianos de acuerdo en orden de precedencia, pronunciar swasti, mirar hacia el este, pensar en dios y comenzar el trabajo de pintura” (V. D. III. 40. 11-15).

Del mismo modo, el Viṣṇudharmottara Purāṇa recomienda una serie de pautas rituales que abarcan la totalidad del proceso de creación de templos e imágenes, desde la elección del material hasta la inducción de los dioses en las imágenes. Por ejemplo, el texto explica que para seleccionar el árbol que se usará para un templo o como madera para hacer un ídolo, el constructor y el astrólogo deben ir al bosque después del tiempo de adoración en “un día auspicioso con la constelación Nakṣtra” (V. D. III. 89. 1-8). Ellos deben evitar cuidadosamente cualquier árbol tocado por fuego, viento, insectos, gusanos o elefantes; los de aspecto enano o torcido, los que parecen demasiado fibrosos por tener varias venas, los que están cerca de los ascetas, en cementerios o templos, los que se yerguen solos en un jardín, los que funcionan como barreras y los que crecen en una carretera (V. D. III. 89. 1-8). Es más, Mārkaṇḍeya describe cuidadosamente las especies de árboles consideradas inadecuadas y excelentes para la creación de ídolos y templos, y detalla sobre lo auspicioso de diferentes colores de madera para las distintas castas (V. D. III. 89. 12). Posteriormente, el sabio hace hincapié en los rituales que deben realizarse antes de proceder con el corte del árbol, explicando que el árbol debe cortarse solo después de realizar oblaiones a los bhūtas que viven en ellos y asegurarse que éstos hayan abandonado el árbol. Para esto, el astrólogo y el constructor deben ofrecer comida, flores e incienso mientras recitan un mantra pidiendo a los pramatheśvaras que cambien de residencia o comuniquen que no lo harán a través de un sueño para evitar usar ese árbol, y finalmente—solo si es permisible—se corta el árbol con un “hacha untada con miel y ghee” (V.D. III. 89. 13-21.). Además, las instrucciones también cubren la forma en que debe usarse el árbol, por ejemplo, éstas advierten contra confundir la parte superior del árbol con sus raíces, o el frente del mismo con su parte posterior, ya que siempre debe colocarse la cara del dios en el frente (V. D. III. 89. 24). Las complejas prácticas rituales prescritas por el texto para la selección del material con el cual construir un templo o ídolo no se limitan a la determinación de la madera, sino que también incluyen los requisitos para elegir piedra, ladrillos y otros materiales. La importancia de la estricta adhesión a todas las acciones rituales prescritas se enfatiza en el texto, que advierte que “los árboles que son adorados erróneamente o que se inclinan traen la muerte”, al tiempo que subraya que el sabio que sigue los requisitos adecuados “logrará que su casa, dinero, granos e hijos siempre aumentan” (VD III.89.25, 30-1).

Una vez más, el texto parece revelar un sentido de comunión con los dioses que hace que el proceso de creación de imágenes sea poderoso. De hecho, la cercanía entre los dioses y las artes se puede ilustrar con la descripción que hace el texto de Hari en la forma de Viśva-rūpa, representando todo el universo. Mārkaṇḍeya

describe la representación correcta de esta manifestación de Viṣṇu que incluye la presencia de todos los dioses y seres vivos, y donde todas las manos deben estar colocadas como danzando, “adornadas por todo tipo de armas y bastones sacrificiales”, y “cargando las herramientas de la escultura y los implementos de las artes” o “los instrumentos de la música” (V. D. III. 83. 8-10). Curiosamente, haciendo eco del origen de la creación de imágenes a manos de Nārāyaṇa para proteger su práctica devocional, todos los atributos dados a las múltiples manos de Hari Viśva-rūpa también parecen provenir de distintas prácticas rituales como la danza, los sacrificios, la música, la creación de imágenes y la construcción de templos.

Por otro lado, el texto describe como un gran artista a aquel que: (1) “crea imágenes que dan prosperidad (artha), placer (kāma), virtud (dharma) y otras cosas auspiciosas, con grandes orejas sin adornos y perforadas con un perno”; (2) “pinta llamas, humo y serpentinas revoloteando en el aire, de acuerdo con el movimiento del viento”; (3) “pinta a las personas durmientes con vida y los muertos desprovistos de vida”; y (4) evita la superposición de unas figuras sobre otras, componiéndolas en vez en “sucesión regular” (V. D. III. 43. 28-30).

Por lo tanto, las cualidades del arte que indican la grandeza de una creación artística y en consecuencia muestran la gloria de su maestro creador, son aquellas que proveen al espectador con tres de los cuatro objetivos de vida del hombre (puruṣārthas) según los vaiṣṇavas, omitiendo solo la liberación (mokṣa), a la cual no se puede atribuir fácilmente una forma física. Curiosamente, teniendo en cuenta que dos de los tres objetivos elegidos—prosperidad y placer—son generalmente considerados mundanos y agradables para los mortales, mientras que, siendo superiores y de índole espiritual, la virtud es a menudo emparejada con la liberación (Sharma 1999), el texto parece sugerir que esta última puede ser lograrse al haber alcanzado los tres anteriores a través de imágenes creadas por grandes artistas. Además, la primera característica del gran pintor también sugiere que, cuando los elementos se retratan adecuadamente en las imágenes (como las grandes orejas sin adornos y perforadas con un perno de acuerdo con las escrituras), éstas logran una conexión con el reino de lo divino, actuando como puentes que permiten a los humanos comunicarse con los dioses y adorarlos para lograr la liberación. Del mismo modo, la segunda y tercera características de un artista prodigioso, demuestran la importancia dada a la habilidad del artista para representar la naturaleza con un alto grado de realismo que le permita, entre otras cosas, dotar de vida o despojar de ella a los personajes representados. Por lo tanto, el artista parece ser considerado como un virtuoso artesano en completo control de su creación de acuerdo con la naturaleza y las escrituras.

Finalmente, resulta cautivante que a pesar de que se da gran énfasis al realismo en la representación de los objetos y personajes, la representación del espacio

en el que se distribuirán estos elementos prioriza la sucesión ordenada de elementos por sobre una superposición natural de los mismos en el espacio. En este sentido, el contraste entre los elementos realistas de una composición y los ordenados y esquemáticos espacios donde estos elementos están compuestos en muchas obras de arte indias, parecería haber sido prescrito, posiblemente como un intento de lograr una atmósfera que no sea fácilmente identificable como una representación de este mundo o el divino, sino que tenga la capacidad de sugerir ambos.

CONCLUSIONES

Habiendo estudiado el Viṣṇudharmottara Purāṇa y analizado lo que el texto comunica en relación con la creación de imágenes centrándome en los pasajes que versan sobre el origen del arte, los propósitos de la creación de imágenes, la posición relativa dada al arte de la creación de imágenes en relación con las otras artes, los poderes atribuidos a las imágenes, los procesos creativos prescritos para la creación de imágenes, la participación de los dioses en esos procesos y las características de los grandes artistas, puedo organizar los principales hallazgos en tres categorías, (1) aquellos que revelan la naturaleza del arte en sí, (2) aquellos que nos hablan del carácter de las imágenes, y (3) aquellos que detallan las cualidades del artista.

El texto sugiere que la naturaleza del arte sagrado indio es tanto espiritual como técnica—al requerir del conocimiento de las escrituras, prácticas rituales y una cierta comunión con lo divino en la misma medida que demanda la belleza de las formas y un aspecto natural. De hecho, tal como se describe en el texto, parece ser que la imagen creada puede actuar como intermediario entre este mundo y el divino, mostrando una continuidad orgánica y no una dicotomía entre ambos. Con respecto a las demás artes, el texto plantea al arte de la creación de imágenes como interrelacionado con todas las otras artes, pero manteniendo un estatus superior como el mejor y más elevado arte al requerir que el creador de imágenes sea bien versado en todas las artes. Asimismo, el texto no distingue entre la construcción de los templos y la creación de imágenes, planteando que ambas requieren de una profunda y devota comprensión de los śāstras, por lo que la creación de imágenes en este contexto debe ser vista como un esfuerzo intelectual y espiritual, que requiere de la comunión con los dioses fomentada a través de varios rituales asociados.

En relación con las imágenes creadas, he encontrado que el texto no hace mayor distinción entre imágenes sagradas y profanas. Esto puede deberse a la idea subyacente de que, dado que los dioses son omnipresentes, estos habitan en todas partes, tornando este mundo tan sagrado como el divino por su presencia en él. Esta noción impregna la creación visual tanto a nivel filosófico como estilístico,

siendo identificable por el contraste generado por representaciones de personajes y objetos naturalistas sobre ordenados espacios esquemáticos que impiden que el espectador identifique fácilmente como ordinarios o divinos, sino que parecen sugerir ambos. De manera similar, aunque se pone gran énfasis en la belleza de la imagen y su correlación con las escrituras, el valor de éstas parece depender también de la adecuación de la imagen a un contexto específico en el que se busca lograr despertar un humor (rasa) particular.

Por otro lado, el texto sugiere que las imágenes se vuelven sagradas al pasar a ser habitadas por los dioses, sirviendo como vehículos que permiten a los practicantes conectarse directamente con lo divino al adorarlas para contribuir con el logro de la liberación (mokṣa). Del mismo modo, los hombres doctos que logran el privilegio de convertirse en creadores de imágenes parecen formar parte de un selecto grupo de elegidos que puede crear imágenes de los dioses en comunión con ellos, dando vida a la forma de lo sagrado para luego invitar a los dioses a habitar en estas formas.

Finalmente, como es de esperarse después de un primer encuentro con un texto importante como el Viṣṇudharmottara Purāṇa, quedan muchas preguntas por responder con respecto a la naturaleza de las imágenes sagradas en la antigua India, y mucho más por explorar para lograr una hermenéutica del arte sagrado indio. Creo que un estudio exhaustivo de los tres textos iniciales sobre las artes visuales (Citralakṣaṇa, Viṣṇudharmottara Purāṇa y Bṛhat Samhitā), desde una perspectiva interdisciplinaria que combine el conocimiento de la historia del arte indio, el sánscrito y la filosofía india es muy necesario para esbozar una comprensión del antiguo arte indio en términos filosóficos y culturalmente pertinentes, que escapen a las dicotomías y distinciones occidentales que dominan las disciplinas de historia y filosofía del Arte.



Referencias bibliograficas:

Chari, V. K. 2002. "Representation in India's Sacred Images: Objective vs. Metaphysical". In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 65, No. 1, 52-73.

Kramrisch, Stella. 1928. *Vishnudharmottara Purana: A Treatise on Indian Painting and Image-Making*. Calcutta: Calcutta University Press.

Nardi, Isabella. 2006. *The Theory of Citrasūtras in Indian Painting: A Critical Re-evaluation of their Uses and Interpretations*. New York: Routledge.

Shah, Priyabala, trans. 2002. *Śrī-Viṣṇudharmottara Purāṇa Third Khaṇḍa*, (A text of ancient Indian Arts). Vol. 3 of *Viṣṇudharmottara Purāṇa*, Translated to English from Original Sanskrit text. Delhi: Parimal Publications.

2002. *Viṣṇudharmottara-Purāṇa First Khaṇḍa*, (Pauranic Legends and Rebirths). Vol. 1 of *Viṣṇudharmottara Purāṇa*, Translated to English from Original Sanskrit text. Delhi: Parimal Publications.

Sharma, Arvind. 1999. "The Puruṣārthas: An Axiological Exploration of Hinduism." In *The Journal of Religious Ethics*. Vol. 27, No. 2, 223-256.

